



nº. 37, 1º sem./ 2016



revista  
vernáculo

# **Revista Vernáculo**

Número 37, 1º sem/2016

Dossiê Artes Visuais: nas beiradas do circuito oficial

## **Organizadora**

Katiucya Perigo

## **Edição do Número**

Hilton Costa

## **Capa**

Ana Paula Bellenzier

## **Créditos das imagens**

Montagem a partir da obra de Cindy Sherman: Untitled Film Still No.3  
1977; Tatuagem em Lígia de Mello Teixeira; Tatuador Francisco  
Benvenuto Gusso

**ISSN 2317-4021**

<http://www.ser.ufpr.br/vernaculo>

## Corpo Editorial

Alysson de Avila Costa, Francielle de Souza, Hilton Costa, Leonardo Brandão Barleta,  
Mayara Ferneda Mottin, Monah Nascimento Pereira

## Conselho Consultivo

Allan de Paula Oliveira (UNIOESTE-PR)	Gabriel Santos Berute (UNISINOS)
Andréa Carla Doré (UFPR)	Jonas Moreira Vargas (UFPEL)
André Akamine Ribas (UFPR)	Jonas Wilson Pegoraro (UEPG/IFPR-Curitiba)
André Luiz Cavazzani (UFPR)	Lennita Oliveira Ruggi (UFPR)
Artur Henrique Franco Barcelos (FURG)	Lise Fernanda Sedrez (UFRJ)
Benito Bisso Schmidt (UFRGS)	Lorena Avellar de Muniagurria (USP)
Bruno de Macedo Zorek (UNICAMP-SP)	Lúcio Souza Lobo (UFPR)
Camila Jansen de Mello de Santana (UEPG-PR)	Marcelo Fronza (UFMT)
Carlos Eduardo Suprinyak (UFMG)	Márcio Antonio Both da Silva (UNIOESTE-PR)
Caue Kruger (PUC-PR)	Marcos Luís Ehrhardt (UNIOESTE-PR)
Diogo da Silva Roiz (UEMS)	Martha Daisson Hameister (UFPR)
Elaine Cristina Senko (UFPR)	Milton Stanczyk Filho (UNIOESTE-PR)
Erivan Cassiano Karvat (UEPG-PR)	Rachel dos Santos Marques (UFPR)
Fernando Felizardo Nicolazzi (UFRGS)	Roberto Guedes Ferreira (UFRRJ)
Fagner Carniel (UEM-PR)	Rodrigo Turin (UNIRIO-RJ)
	Tiago Luis Gil (UnB)

ISSN 2317-4021

<http://www.ser.ufpr.br/vernaculo>

## Sumário

### **Dossiê Artes Visuais: nas beiradas do circuito oficial**

Apresentação.....	5
Sofonisba anguissola, Cindy Sherman: autorretratos	
Ligia de Oliveira Barros.....	8
A charge de Alceu Chichorro	
João Felipe Ferreira.....	32
Entre o lixo e as esmeraldas: a presença da obra de Efigênia Rolim dentro do Museu Oscar Niemeyer	
Larissa Busnardo	
André Americano Malinski	
Paula Rigo Tramujas.....	54
Êxodo: A influência da cultura estrangeira na criação pictórica	
José Tazza.....	88
A Tatuagem como linguagem artística na contemporaneidade	
Francisco Benvenuto Gusso.....	112
<b>Artigos</b>	
Os marginalizados e a ética de Leonilson	
Karoline Stoltz Schleder	
Katiucya Perigo.....	133
Sociedade em Rede e os movimentos sociais: o caso do Movimento Passe Livre	
Valéria Dal Cim Fernandes.....	158

# **Dossiê**

**Dossiê Artes Visuais: nas  
beiradas do circuito oficial**

## **Apresentação**

Em 2014, fomos convidados a preparar um dossiê sobre arte para esta revista. Essa oportunidade chegou em boa hora, já que recentemente havíamos formado um grupo de estudos, eu e alguns de meus alunos da graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná). Nós já nos encontrávamos com espantosa regularidade, quando lhes apresentei a proposta da confecção dos artigos, o que imediatamente os empolgou. Cada qual já vinha desenvolvendo despretenciosamente uma pequena pesquisa, ligada à Iniciação Científica ou ao Trabalho de Conclusão de Curso. Havíamos começado com a análise de alguns documentários, para em seguida realizarmos um debate sobre um texto do filósofo norte-americano Arthur Danto (1924-2013). Contudo, tivemos que acelerar o ritmo, assim que o convite chegou, afinal, agora tínhamos metas a cumprir. De tempos em tempos, cada um apresentava o andamento da pesquisa, materializando-o num pequeno texto que havia sido previamente orientado por mim. Então, o debatíamos junto aos demais componentes do grupo, nada longe do modo em que comumente se conduz um grupo de pesquisa na área de Ciências Humanas, contudo, é bom frisar que na área de artes essa prática é pouco explorada.

O que tínhamos em comum era o interesse por manifestações que têm ficado à margem do campo da arte erudita, para utilizar o linguajar do sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002). O questionamento

das categorias, dos limites da arte erudita, institucionalizada, era constante.

Francisco Benvenuto estudava os possíveis diálogos entre a tatuagem e a arte institucionalizada, incrementado por um pequeno apanhado cronológico sobre essa forma de intervenção corporal. João Wosch mergulhava no universo do personagem Chico Fumaça, do chargista paranaense Alceu Chichorro. O peruano José Tazza vivia o dilema do estrangeiro em terra estranha. Ele atuou por anos como artista de rua. Errante, viajou por diferentes lugares, posteriormente, já estabelecido no Brasil, tentava conciliar o autodidatismo com conceitos da arte institucionalizada dentro da Graduação em Pintura da Escola de Belas Artes. Lígia Barros, também da Pintura, vinda do Amazonas e estabelecida há poucos anos no Paraná, já tinha enfrentado um percurso admirável de luta para se firmar como artista profissional frente a um ambiente machista e por vezes hostil. Agora, mais madura e com vasta produção divulgada até no exterior, Lígia celebrava o diploma que em breve teria nas mãos. Ela finalizou o curso com uma pesquisa em que estabelece relações entre duas notórias artistas mulheres: a contemporânea Cindy Sherman (1954) e a destemida italiana Sofonisba Anguissola (1532-1625). Lígia expõe aqui na revista sua pesquisa. Ainda na mesma ocasião, André Malinski, que trabalhava na mais pomposa vitrine de arte do Paraná: o Museu Oscar Niemeyer, tinha travado recente contato com uma personagem curiosa e bem conhecida na capital do Estado: Efigênia Rolim (1931), uma artista popular, ex-carrinheira, que, em dado momento de sua vida, sofreu uma epifania convertendo-se

imediatamente numa artista performática paramentada com sucata. Era a primeira vez que Efigênia fora promovida a essa categoria, ela finalmente ganhava notoriedade no celebrado Museu, apesar de sua já longa carreira como artista de rua. André, Larissa e Paula foram enfeitiçados por Efigênia e resolveram estudar sua obra performática. O que foi perfeitamente compreensível, uma vez que houve quem dissesse que os melhores trabalhos de toda a prestigiada Bienal daquele ano eram os de Efigênia e não os de conceituados artistas, geralmente prestigiados em grandes mostras, que ali dividiram espaço com ela.

Serão então, com textos destes rapazes e moças, resultantes de suas pequenas pesquisas, porém exaustivas, que o leitor irá topar ao atrever-se a ler o dossiê. Boa leitura a todos!

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Katiucya Perigo  
Escola de Belas Artes da UNESPAR  
Nov. 2015

# Sofonisba anguissola, Cindy Sherman: autorretratos

*Ligia de Oliveira Barros*<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo tem como objetivo apresentar uma análise do processo artístico do autorretrato observando a natureza da representação, da exposição e da construção de uma identidade na produção de duas artistas: a artista renascentista Sofonisba Anguissola (1532-1625) e a artista contemporânea Cindy Sherman (1954), com seus trabalhos performáticos e fotográficos em sua primeira série “Untitled Film Stills”. A pesquisa Annateresa Fabris (2004, 2009) contribui neste estudo para uma análise das obras com relação a uma visão sociocultural do indivíduo, para, desta forma, comparar as artistas nas suas escolhas e no tratamento do autorretrato.

**Palavras-chaves:** autorretratos, fotografias, mulheres artistas, renascimento e contemporaneidade, sujeito e pessoa.

**Abstrat:** This study aims to present an analysis of the artistic process of the self-portrait by observing the nature of representation, exhibition and construction of an identity in the production of two artists: the Renaissance artist Sofonisba Anguissola (1532-1625) and contemporary artist Cindy Sherman (1954), with its performative and photographic in its first "Untitled Film Stills" series. The research Annateresa Fabris (2004, 2009) in this study contributes to an analysis of the works in relation to a sociocultural vision of the person, to thereby compare the artists in their choices and in the treatment of self-portrait.

**Keywords:** self-portraits, photographs, women artists, renaissance and contemporary subject and person.

---

<sup>1</sup> Graduanda no Curso Superior de Pintura pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) campus Escola de Música e Belas Artes (EMBAP). Pesquisadora da Iniciação Científica. E-mail: ligiaobarros@gmail.com.

## **Introdução**

Esta pesquisa tem como objetivo o levantamento histórico das obras de Sofonisba Anguissola e Cindy Sherman, verificando a natureza de seus trabalhos quanto à exposição e construção de uma identidade, que se aproxima e distancia da pessoa como ser sociocultural.

Para isso, há necessidade de conhecer e comparar os períodos históricos das obras das duas artistas, bem como analisar as evoluções de tais obras dentro de uma perspectiva baseada na pesquisa de Annateresa Fabris (2004, 2009), que traduz uma visão sociocultural da pessoa inserida numa representação percebida do sujeito enquanto ser biológico, por meio do trabalho pictórico e da fotografia, respectivamente.

Assim, a importância desta pesquisa está em lançar fundamentos para uma futura pesquisa voltada ao retrato e aos autorretratos como linguagens artísticas.

Vale ressaltar que a metodologia utilizada foi a da pesquisa bibliográfica e análise de imagens, que ocorreu por meio da consulta de bancos de dados, sites e ferramentas de pesquisa *on-line*, todos especializados em arte.

Por fim, como referência para a pesquisa sobre Sofonisba Anguissola foram utilizados os seguintes teóricos: Andrea Bayer (1995), Helen Dore (1996), Izabel Hargrave (2010) e Nina Rahe (2013).

Sobre Cindy Sherman, as pesquisas foram realizadas no site Skarstedt.com e no site do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

## **Autorretratos na História da Arte**

Os egípcios, na Antiguidade, retratavam os faraós e seus séquitos nas paredes das tumbas. Em Roma eram feitos bustos, medalhões e moedas, que demonstravam com muita semelhança a fisionomia da pessoa retratada.

Depois da queda do Império Romano, o retrato ficou no esquecimento durante séculos e foi na Renascença que ele ressurgiu como um instrumento de expressão do Humanismo, em que o homem era o centro do Universo. Inicialmente, o retrato era um artigo de luxo digno de governantes e outros dignitários. Com o surgimento da burguesia, que patrocinou o circuito das artes no período da Renascença, o retrato passou a fazer parte cada vez mais do cotidiano das pessoas como forma de expressão e perpetuação (DORE, 1996).

Os grandes pintores começaram a se especializar nesse tipo de arte, e o retrato passou a ser considerado um símbolo de *status*, uma expressão de realização pessoal e uma forma de assegurar um lugar na posteridade. Para o artista o retrato representava a chance de alcançar a riqueza e a fama. Pintar um retrato bem-sucedido era muito importante e fazer um autorretrato era especial, pois revelava muito sobre a atitude do pintor em relação à sua obra: “Retratos são evocações da História, pois através deles pode se perceber vestimentas, joias, mobiliários de uma época passada” (DORE, 1996, p. 7).

É bem verdade que um autorretrato não precisa ser necessariamente um retrato. Para Samuel Butler (1835-1902), “Toda obra de um homem, seja em literatura, música, pintura, arquitetura ou em

qualquer outra coisa, é sempre um auto-retrato; e quanto mais ele tenta se esconder, mais o seu caráter se revelará, contra a sua vontade” (CLIFFORD, [20--], não paginado, tradução nossa); e para Oscar Wilde (1854-1900), “Um retrato pintado com a alma é um retrato, não do modelo, mas do artista” (THE QUOTATIONS PAGE, [20--], não paginado, tradução nossa).

Retornando à Renascença, quando o retrato ressurgiu, se destacam os nomes de grandes mestres da arte: Leonardo Da Vince (1452-1519), Rafael Sanzio (1483-1520), Michelangelo (1475-1564), Donatello (1386-1466), Brunelleschi (1377-1446) e Botticelli (1445-1510), que indiscutivelmente são mestres na arte do retrato, que buscaram o belo, a perfeição, o estudo da anatomia, da simetria e da proporção das figuras.

Em meio àquela turbulência cultural, segundo Nina Rahe (2013, p. 18), surgiu no inventário da coleção real espanhola, datado de 1582, uma italiana chamada Sofonisba Anguissola. Pintora da corte da Realeza Espanhola por cerca de 20 anos, ela foi mencionada como excelente retratista, acima de todos os pintores de sua época.

Segundo pesquisa detalhada de Andrea Bayer (1995, p. 201) – que também relatou que Sofonisba nasceu em Cremona, Itália entre 1532 e 1538, vivendo até 1625 (as datas de seu nascimento ainda estão incertas, pois ainda existem estudos sobre a verdadeira data) –, ela foi a primeira artista mulher que se tem notícia a adquirir expressiva fama, concebendo trabalhos que foram confundidos com os de Ticiano e Leonardo da Vinci.

Seu pai Amilcar Anguissola e sua mãe Bianca Ponzoni pertenciam à pequena aristocracia local. Seus pais tinham formação suficiente para se preocuparem com a educação dos seus filhos na área do latim, letras, pintura e instrumentos musicais. Sofonisba e duas irmãs estudaram no *atelier* de Bernardino Campi (1522-1591) entre os anos de 1550 e 1559 (BAYER, 1995, p. 201).

No período da segunda metade do século XVI, por mais que as mulheres pintoras chegassem a um nível de excelência na técnica e se destacassem na qualidade artística, elas restringiam seus trabalhos a alguns gêneros específicos como a pintura religiosa, a natureza morta e os retratos. Foi neste último gênero que Sofonisba e suas irmãs se concentraram, pintando retratos no âmbito familiar, assim como autorretratos. Ainda hoje há uma dificuldade de atribuir autoria às obras das irmãs, assim como para identificar os modelos retratados. Mas atualmente os estudos das obras destas irmãs estão sendo intensificados, principalmente das obras de Sofonisba (BAYER, 1995, p. 201)

Ainda para Andrea Bayer (1995, p. 202), Sofonisba desenvolveu um estilo à maneira de seu mestre Bernardino Campi, mas realizou uma grande dose de originalidade quanto aos retratos na aplicação da luz, nas cenas, na exploração das texturas e na expressão de seus personagens, ocasionando uma técnica singular.

Sua atuação, no entanto, foi prejudicada pelo surgimento de uma estética que valorizava a relação entre o material e o celestial. Essa dualidade encontrou expressão máxima nas representações do feminino e, por ser mulher, Sofonisba jamais poderia realizar tais obras

sem violar as regras do contexto social vigente (RAHE, 2013, p. 18). Para Chicago e Lucie-Smith (1999), provavelmente não era apropriado para uma mulher usar modelos nus, contudo isso era uma necessidade para aprender a pintar esse tipo de representação.

Assim, a pintora italiana foi a primeira artista mulher conhecida na Europa por seus trabalhos, que serviu de inspiração para muitas outras mulheres se dedicarem à arte, visto que naquela época a pintura era somente praticada por homens.

### **Tratamento dado às pinturas por Sofonisba**

Para compreender como Sofonisba trabalhava em suas composições é necessário fazer uma análise de seus autorretratos.



Figura 1 - ANGUISSOLA, S. **Autorretrato**, 1554.  
Óleo s/tela, 19,5x12,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Para Hargrave (2010), na figura 1 de 1554 começa a especificidade de Sofonisba em autorretratos. Ela pintou muitos em sua juventude, e neles a artista possui particularidades. Realizado em 1554, esse foi o seu primeiro autorretrato, com um rosto mais frontal, segurando na mão esquerda um pequeno livro com as seguintes inscrições “Sofonisba Anguissola, solteira, fez a si mesma em 1554”. A artista, ao mostrar o pequeno livro, demonstra a sua educação literária e na inscrição ela se revela como pintora (HARGRAVE, 2010, p. 214).

Para Perlingieri (1992), ela olha para o espectador com um olhar desafiador. Já para Chicago e Lucie-Smith (1999), o livro que ela segura é um sinal de sua inteligência e sucesso. Nas inscrições na tela, Sofonisba se refere a uma crítica às teorias de Aristóteles, dizendo que nunca pertenceu a nenhum homem e que nunca deu à luz a uma criança (PERLINGIERI, 1992).



Figura 2 – ANGISSOLA, S. **Autorretrato com cavalete**, 1556.  
Óleo s/tela, 66x57cm, Museum Zamek, Lancut, Polônia.

Dois anos depois do primeiro autorretrato em 1556, como mostra a figura 2, Sofonisba se retrata como pintora no ato de pintar, é modelo e ao mesmo tempo artista. Esse quadro tem como tema a própria arte testemunhando sua época.

A tela tem um fundo neutro e ela está diante de um cavalete em que pinta uma madona com um menino e afasta o pincel da tela para olhar o espectador, que é o espelho em que ela se observa. Nesse trabalho, pode-se observar seu domínio técnico com relação à luz, quando ela destaca o ponto de luz na testa, na maçã do rosto e na ponta do nariz no lado esquerdo de sua face, ao passo que no outro lado deixa sombreado,

com o reflexo de luz contornando o lado esquerdo, dando volume ao rosto. Os olhos ainda são representados grandes e redondos, mas não estão exagerados como no autorretrato de 1554 (HARGRAVE, 2010, p. 214).



Figura 3 – ANGUISSOLA, S. **Autorretrato**, 1556.  
Óleo s/metal, 8,3x6,4cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Com referência à figura 3, autorretrato de 1556, Sofonisba foi bastante criativa, usou o metal como suporte e inovou transformando uma pequena medalha de brasão ao tamanho de um escudo com letras sobrepostas com iniciais dos nomes de seus familiares e da cidade natal (HARGRAVE, 2010, p. 215).

Nessa fase a artista pode mostrar sua interpretação do mundo feminino transformando o brasão em escudo, com o qual ela se protege

das limitações impostas às mulheres de sua época, podendo, desta forma, protegida pela importância de seu nome, transgredir e pensar sua arte.



Figura 4 – ANGUISSOLA, S. **Bernardino Campi**, 1559.  
Óleo s/tela. Pintando Sofonisba Anguissola.

Segundo Isabel Hargrave, em 1559, devido à fama de Sofonisba, o rei Felipe II da Espanha a convida para ser dama de companhia da futura rainha Isabel de Valois, sua terceira esposa. Antes de partir para a Espanha Sofonisba pinta o seu autorretrato mais interessante, figura 4, intitulado “Anguissola, S. Bernardino Campi” de 1559. No quadro está representando seu mestre, Bernardino Campi pintando sua aluna Sofonisba, que na verdade é um autorretrato daquela que foi pintada na obra. As figuras do retrato parecem estar na mesma realidade, os fundos

das duas telas são igualmente neutros, a diferença são as linhas que demarcam os limites da tela dentro da tela. Nessa obra, Sofonisba atesta o aval e a relação que mantinha com seu mestre, que como pintor renomado lhe ofereceu um papel importante e um espaço na arte, demonstrando sua proximidade até mesmo na técnica artística.

Na corte espanhola, Sofonisba foi tutora de pintura, o que demonstra que foi permitido que ela trabalhasse desta forma, mesmo numa época em que valores cerceavam os direitos das mulheres. Portanto restringiu o seu trabalho artístico, nesse período, à arte retratista dos membros da corte, no entanto, Sofonisba não trabalhava oficialmente como pintora, por isso muito de seus quadros não são datados, nem assinados e também foram muito copiados por outros retratistas contemporâneos da corte, como Allonso Sánchez Coelho, Jorge de la Rua, Anthonis Moro e até por Rubens, anos mais tarde (HARGRAVE, 2010, p. 216).

Após a morte de Izabel de Valois, Sofonisba ainda permaneceu cerca de seis anos na corte, quando se casou com um membro de uma família nobre da Sicília, Fabrício Moncada, que morreu em 1575, foi quando Sofonisba resolveu voltar para Cremona. Nesta viagem de retorno a sua cidade natal conheceu Orazio Llomelino, capitão do navio, com quem se casou novamente. Nos seus últimos anos a pintora viveu entre Gênova e Palermo. Sua casa foi sempre frequentada por certa intelectualidade local, e ela permaneceu pintando e talvez lecionando pintura por muito tempo (HARGRAVE, 2010, p. 217).

Sofonisba foi uma mulher visionária e com muita criatividade trabalhou os retratos e autorretratos. No entanto, ela, como muitas outras artistas mulheres, ficou esquecida na História da Arte, felizmente alguns estudiosos se voltaram ao estudo das suas obras. Isto porque a História da Arte ocidental apoiada em dogmas etnocêntricos têm privilegiado artistas brancos, homens e de determinada classe social.

### **O retrato com o advento da fotografia**

O retrato<sup>1</sup>, durante o século XV, não era somente um deleite para a nobreza, outros grupos sociais também usufruíram desta arte, como comerciantes, artesãos, banqueiros, sábios humanistas e artistas. Esta arte retratista pictórica foi constante nas classes mais abastadas, e o autorretrato era a forma de muitos artistas serem lembrados, além de servir para demonstrar sua habilidade artística.

Contudo, o retrato pictórico de seres humanos é contínuo somente até o advento da fotografia no século XIX. Esta invenção foi revolucionária para a história da humanidade. O novo processo, que se desenvolveu intermitentemente na história, por meio de saltos e longos intervalos, na tentativa de aperfeiçoar métodos de impressão sobre o papel, foi, primeiramente, dominado pelos chineses e mais tarde foi difundido na Europa (AMAR, 2011).

Segundo Walter Benjamim (1994, p. 167):

---

<sup>1</sup> O historiógrafo e teórico da arte André Félibien foi quem pela primeira vez sugeriu o termo retrato para o uso exclusivo da representação pictórica de seres humanos, ficando a expressão figurativa para a pintura de animais.

Pela primeira vez houve no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que a partir da fotografia cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral.

Assim sendo, certamente com o advento da fotografia a questão do retrato ficou voltada à máquina fotográfica, pois esta pode ser mais fiel do que um retrato pictórico. Até a chegada da invenção da fotografia, a arte tinha como essência a mimese como característica suficiente para conceituar uma obra de arte. A partir do momento em que o artista se viu livre para criar sua própria realidade dentro de um novo conceito de arte eclodiram trabalhos bastante criativos e admiráveis.

Tendo em vista tal afirmação, Annateresa Fabris (2009, p. 57) comenta que com a fotografia o retrato passa a ser o seu principal tema pela capacidade dela captar com maior veracidade a fisionomia humana. Além disso, permite ainda a multiplicação da identidade, que se torna ubíqua e, deste modo, pode estar em vários lugares. Também se verifica na fotografia a “semelhança” e a “diferença”, ambas compostas em um retrato, pois poderá haver a unicidade da pessoa na multiplicidade dos sujeitos, isto é, personagens com traços de outros modelos, e também quanto à multiplicidade das pessoas na unicidade do sujeito, ou seja, as diferentes máscaras que um retratado pode assumir.

## **Autorretrato na fotografia como linguagem artística**

Dentro dessa perspectiva, surge a artista norte-americana Cindy Sherman, que a partir da primeira metade dos anos de 1970 problematiza a noção de autorretrato, quando trabalha artisticamente fotos em que ela encarna diferentes personagens utilizando artifícios para montar tais figuras dramáticas. E, ao mesmo tempo, se utiliza da veracidade da fotografia criando novos personagens.

Cindy Sherman nasceu em Glen Ridge, Nova Jersey, em 1954, e em 1976 se formou em arte na Faculdade Estadual de Buffalo, em Nova York. Desde o início de sua carreira, Sherman esteve focada na fotografia como seu principal meio de expressão. Ela é amplamente conhecida por suas fotografias e filmes reflexivos, nos quais se faz passar por uma variedade de personagens que questionam sobre a condição feminina e os estereótipos que limitam o papel da mulher na sociedade e na cultura (SKARSTEDT, 2014).

Uma das mais famosas séries de Sherman é a “Untitled Film Stills” (1979)<sup>2</sup>, que pode ser traduzida como “Fotografia de Cena, sem Título” ou “Stills Cinematográficos sem títulos”, em que ela trabalhou caracteres em preto e branco, tendo como inspiração as imagens de mulheres apresentadas pelo cinema ao longo dos anos de 1950 e 1960. Na série a artista problematiza a identidade feminina no processo de

---

<sup>2</sup> Em dezembro de 1995, o Museu de Arte Moderna de Nova York (2014) adquiriu todas as fotografias em preto e branco da série “Untitled Film Stills”, tornando toda coleção pública em um único espaço, já que a série havia sido exibida em sua totalidade somente uma vez antes de ser adquirida pelo Museu de Arte Moderna de Nova York.

identificação na sociedade, na definição de papéis sexuais e sociais predeterminados (WEB EXHIBITS, 2014).

“Untitled Film Stills” foi a sua primeira série realizada entre os anos de 1977 e 1980. É uma crítica feminista em relação ao cinema, especificamente de Hollywood, em que as imagens das mulheres eram estereotipadas. Nesse trabalho, a artista recorre a um imaginário cinematográfico, transforma-se em diferentes personagens como atriz, namorada, estudante, dona de casa, moça do interior na cidade grande, sedutora, esportista, desamparada, sofredora, vizinha, etc. Alguns personagens são mais trabalhados, construindo minisséries dentro de uma série maior (SKARSTEDT, 2014).

Mais tarde, Sherman começou a trabalhar com imagens coloridas e continuou criando séries sobre diferentes temas como a sexualidade, o perverso, as fantásticas e até retratos feitos no estilo dos antigos mestres, que convidam o espectador a interpretar narrativas estranhas que sempre giram em torno do sexo feminino e do papel que a mulher desempenha dentro da nossa cultura (WEB EXHIBITS, 2014).

A série é também muito interessante com relação à questão do conceito de autorretrato, por isso foi eleita para este estudo. Sherman não usou muita maquiagem e nem máscaras, deixando o rosto visível, conservando sua fisionomia. Seus artifícios foram praticamente de vestinômico, com a utilização de roupas de brechós.

Na série, Sherman é a modelo e ao mesmo tempo a fotógrafa de suas encenações; mas, segundo a artista, não são autorretratos em um sentido tradicional. “Usando chapéus, maquilagem e diferentes tipos de

penteados, Cindy Sherman problematiza a noção de auto-retrato na medida em que encarna diferentes personagens graças a tais artifícios” (FABRIS, 2004, p. 58).

Sobre a questão da intenção da artista em não se autorretratar, disse ela numa entrevista à Mark Stevens em sete de abril de 2008: “Eu realmente não acho que eles são sobre mim, talvez eu esteja querendo ser todos esses personagens. Ou pelo menos tentar” (MUSEU DE ARTE MODERNA, 2014, não paginado, tradução nossa).

Sherman começou a fazer as fotos em 1977 aos vinte e três anos. As seis primeiras fotos foram uma experiência em que ela se produziu no papel de uma atriz loura imaginária. As fotografias, todas em preto e branco, parecem com cenas de filmes num cartaz para publicidade.

É necessário descrever as seis fotografias para demonstrar a capacidade da artista em criar momentos de cenas intrigantes, em que a artista utiliza seu corpo como suporte para questionar o estereótipo da mulher imposto pelo cinema e pelo olhar masculino, tornando a mulher objeto de admiração. As fotografias estão no site do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque:

A primeira foto, **Untitled Film Still-1**, se refere a uma mulher jovem, loura e com cabelos curtos; a mesma está num corredor e se apresenta de costas adentrando em uma sala, onde a porta já se encontrava aberta; ela fica em frente à porta e olha para o lado como se estivesse vendo ou ouvindo algo a se aproximar, na mão esquerda possui óculos

que acabara de tirar. A sombra do corpo da moça, que reflete na parede, oferece um ar de mistério<sup>3</sup>.

**Untitled Film Still-2**, uma moça jovem, magra, sensual, loura e bela, admirando sua beleza e sensualidade ao sair do banho. Ela se representa duplamente, na fotografia e no espelho. Ela está numa posição de perfil em relação ao observador, com a cabeça virada para o espelho, no qual se reflete e cobre seu corpo com uma toalha, denunciando sua nudez. A solidão é quebrada pelos objetos pessoais deixados no lavabo.

**Untitled Film Still-3** exhibe uma jovem, loura com cabelo chanel. Ela está usando um avental e está diante de um balcão de cozinha, onde se vê vários utensílios domésticos, entre eles há somente uma caneca em primeiro plano. A posição de seu corpo é de lado e seu rosto está de frente para o observador, seu olhar pensativo e entediado, o braço esquerdo se apoia no balcão e o outro com a mão no estômago, confirmando uma situação questionadora.

**Untitled Film Still-4**, a moça de taier e casaco de inverno, demonstra desalento e sofrimento, ao estar encostada na porta fechada em um corredor sombrio, buscando ouvir uma resposta de alguém que possivelmente estivesse no apartamento.

**Untitled Film Still-5** mostra uma mulher jovem com uma carta na mão, que estava sendo lida e que está dialogando com o olhar com outro provável personagem presente na cena, porém não visualizado. Sua expressão sugere um desacordo com a notícia trazida pela carta.

---

<sup>3</sup> A publicação das seis fotos da série Untitled Films Stills da artista Cindy Sherman não foi possível em razão da Lei n.9.610 de 19 de fevereiro de 1998.

**Untitled Film Still-6** é uma das mais belas fotos desta primeira série; a moça, linda de cabelos curtos e louros, está deitada sensualíssima em uma cama desarrumada, a perna direita está inclinada revelando um corpo bonito. Com roupas íntimas e um espelho na mão, um objeto que representa o autorretrato, que reflete a imagem tão moldada dos desejos femininos na busca de uma aprovação do olhar masculino. Transmite sentimentos de paixão e volúpia.

Em 1995, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, por meio do curador-chefe do Departamento de Fotografia do Museu, Peter Galassi, organizou e selecionou a série “Untitled Film Stills”.

Segundo Galassi, foram muitos os artistas que deixaram sua marca na história da arte americana, mas Sherman visualizou uma estratégia inovadora. Gallassi acredita que para ela a imagem da cultura pop não foi apenas um tema como foi para Walker Evans ou matéria-prima para Andy Warhol, e sim um vocabulário artístico inteiro na utilização do *ready-made* (MUSEU DE ARTE MODERNA, 2014). Galassi ainda relata que as fotos de Sherman inspiradas em filmes funcionam como verdadeiras *glossies* de oito por dez polegadas que serviam para atrair o público para um drama muito atraente e irreal.

Nos “Untitled Film Stills” não existe uma grande personagem feminina, mas mulheres estereotipadas e também a inexistência da figura masculina. As sessenta e nove heroínas solitárias mapearam uma constelação particular de feminilidade fictícia que tomou conta do pós-guerra na América, período da juventude de Sherman, e esta fase foi o marco zero da mitologia contemporânea. Ao encontrar uma forma para

sua própria sensibilidade Sherman tocou sensivelmente o público em geral. Embora a maioria das personagens seja inventada, sentimos imediatamente algo familiar e isso é o que torna o trabalho de Sherman bastante atraente e mostra o quanto ela se empenha em se transformar nos seus personagens (GALASSI, 1995, *apud* MUSEU DE ARTE MODERNA, 2014).

Duas mulheres artistas em diferentes momentos da História da Arte, Sofonisba Anguissola na Renascença e Cindy Sherman na Contemporaneidade, questionam a situação da mulher na sociedade e até nos momentos atuais este tema é frequente, isto representa que a experiência feminina foi sempre negligenciada e desvalorizada, assinalando as desigualdades entre homens e mulheres e revela a opressão patriarcal e os artifícios de ocultamento da mulher na sociedade.

## **Conclusão**

As ideias e as obras comentadas das duas artistas têm como objetivo de verificar as semelhanças e as diferenças entre elas. Não há afinidade nas questões formais e nem na linguagem artística, pois viveram em épocas diferentes, no entanto, tiveram discursos parecidos e participaram ativamente de momentos importantes da arte.

Sofonisba Anguissola, quando pintou seus autorretratos – compostos em óleo sobre tela, com técnicas renascentistas como a primatura, o esfumato e a velatura –, principalmente as obras descritas neste estudo, representou algo mais que sua habilidade de pintar, concretizou o fisionômico e o vestinômico, trazendo a sua pessoa

produzida culturalmente e socialmente na busca de uma verossimilhança, na construção de uma identidade, valorizando sua personalidade. Empenhou-se na sua habilidade, criatividade, inteligência, intelectualidade, seu amor pela família e na utilização de objetos significativos para sua representação e exposição diante dos fatos e da realidade em que ela se encontrava.

Como a história nos revela, as mulheres tinham limitações para se expressar em seus trabalhos artísticos e Sofonisba soube aproveitar todos os recursos que tinha para edificar a natureza da representação e exposição de suas obras, aproximando o sujeito da pessoa, ou melhor, promovendo o encontro da visão sociológica da pessoa e da representação do sujeito, o ser biológico, seu corpo físico.

Cindy Sherman, por sua vez, se mostrou uma verdadeira atriz, pois tentou desconstruir sua personalidade, se empenhou na busca da dessemelhança no ato da pose, emprestando seu corpo como suporte, empregando artifícios na roupagem, maquiagem (vestinômico), para construir outra identidade, outra pessoa. Afastando de si o “sujeito” e aproximando de uma “pessoa” culturalmente, socialmente diferente do seu ser natural. Mesmo não pretendendo se autorretratar ela ainda se permite ser reconhecida nas suas fisionomias, nessa primeira série especificamente.

Ainda sobre a série em questão, verificamos que a artista mesmo na busca de tal dessemelhança ainda possui certa aproximação com as personagens, esta situação põe em questão o autorretrato, que ela tanto negou. Foi quando, na véspera da exposição de um novo trabalho no

Metrô de Nova York, alguns artistas foram convidados para uma entrevista e Calvin Tomkins, autor e crítico de arte da *The New Walker*, fez a seguinte pergunta a Sherman:

Calvin Tomkins: Qual dos “Untitled Film Still” mais se aproxima do real de Cindy Sherman? Cindy Sherman: O “choro” Untitled Film Still, n.º 27, de 1979. Não é porque eu sou uma pessoa triste, eu não sou, mas porque em todos os outros estou levantando uma autoconsciência (pensamento, por vezes, de forma reflexiva), e a menina chorando tem essa camada aparente, mostrando uma vulnerabilidade que eu me apresento (TOMKINS, [20--], não paginado, tradução nossa).

Nesse momento, Sherman se mostra bastante representada nas suas fotos. E, desta forma, podemos concluir que Sherman, nesta primeira série, ainda mostrava um pouco de sua personalidade na representação e na exposição, diferente do que acontecerá em seus futuros trabalhos.

Assim, despontam na pesquisa dois momentos da História da Arte em que o autorretrato é empregado com intenções diferentes, mesmo assim, em ambos, há sempre a preocupação em mostrar o papel da mulher.

Na construção de uma identidade, Sofonisba usa sua habilidade artística para mostrar seu fisionômico, isto é, fazer com que o observador, seu público, a veja como ela realmente queria ser vista. Esta intenção é completada pelo vestinômico, acessórios e objetos que eram utilizados no seu contexto histórico, também questionando a imagem estereotipada da mulher.

Quanto às diferenças com relação à construção da identidade, Sofonisba pretendia se mostrar enquanto Sherman se escondia em suas personagens. Sofonisba Anguissola, na Renascença, uma mulher diferenciada do seu tempo, tinha princípios que tendiam ao feminismo<sup>4</sup>. Na contemporaneidade, Cindy Sherman, mesmo sem se intitular feminista<sup>5</sup>, critica a imagem da mulher como produto do olhar masculino.

Posto isso, vale ressaltar que essas artistas foram escolhidas para este estudo por terem semelhanças com relação à questão de gênero e ambas se autorretrataram com o objetivo de representar o feminino, o comportamento da mulher na sociedade, a autoafirmação e a conquista do seu espaço no mundo e, desta forma, desempenhando o papel de artista.

## Referências

AMAR, P.-J. **História da Fotografia**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2011.

BAYER, A. Sofonisba Anguissola and her sisters. Cremona, Viena and Washington. **The Burlington Magazine**, v. 13, n. 1104, p. 201-202, Mar. 1995.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaios sobre literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLOG OF AN ART ADMIRER. **Italian Renaissance Painter Sofonisba Anguissola (1532-1625)**. Disponível em: <<http://www.artistsandart.org/2010/01/italian-renaissance-painter-sofonisba.html>>. Acesso em: 10/01/2014.

---

<sup>4</sup> Movimento que combate a desigualdade de direitos entre mulheres e homens.

<sup>5</sup> Pessoa simpatizante ou partidária do feminismo.

CHICAGO, J.; LUCIE-SMITH, E. **Womem and Art: Contested Territory**. New York: The Ivy Press Limited, 1999.

CLIFFORD, D. Samuel Butler (1835-1902). **The Victorian Web**. [20--]. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/science/butler.html>>. Acesso em: 20/01/2014.

DANTO, A. C. The Art world. **The Jornal of Philosophy**, v. 61, n. 19, p. 571-584, Out. 1964.

DORE, H. **A arte dos retratos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

FABRIS, A. A pose pausada. In: **Fotografia e arredores**. Florianópolis, SC: Letras Contemporâneas, 2009.

\_\_\_\_\_. **Identidades Virtuais: Uma Leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2004.

FERRO, I. F. **Cindy Sherman e a Crítica da Representação da Mulher pelo Cinema Hollywoodiano**. 46 f. Monografia (Curso de Educação Artística) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, 2010.

HARGRAVE, I. **Sofonisba Anguissola (1532/38-1625): Uma pintora no Renascimento Espanhol**. Campinas, SP: Unicamp, 2010.

JACOBS, F. Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola. **Renaissance Quarterly**, v. 47, n. 1, p. 74-101, Spring 1994.

KUSCHE, M. Sofonisba Anguissola retratista de la corte española. **Paragone – arte**, Anno XLIII, n. 34-35, 509-511, p. 3-34, 1992.

\_\_\_\_\_. Sofonisba Anguissola vuelta a Italia. Continuación com la corte española. **Paragone – arte**, Anno XLIII, n. 41, 513, p. 10-35, 1992.

MUSEU DE ARTE MODERNA de Nova York. 2014. Disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/>>. Acesso em: 24/01/2014.

PERLINGIERI, I. S. Sofonisba Anguissola: The First Great Woman Artist of the Artist of the Renaissance. In: HARRIS, A. S. Painting a flawed portrait. **The Women's Review of Books**, New York: Rizzoli, v.10, n. 2, 1992.

\_\_\_\_\_. Sofonisba Anguissola's Early Sketches. **Woman's Art Journal**, v. 9, n. 2, p. 20-21, Autumn 1988/Winter 1989.

PITTOLO, V. Cindy Sherman born 1954. Artist biography. **Tate**. Disponível em: <[www.tate.org.uk/art/artists/cindy-sherman-1938](http://www.tate.org.uk/art/artists/cindy-sherman-1938)>. Acesso em: 25/04/2014.

RAHE, N. Mulheres ainda são minoria na arte?. **Bravo**, São Paulo, v. 189, Maio 2013.

SKARSTEDT. **Cindy Sherman**. 2014. Disponível em: <<http://www.skarstedt.com/artists/cindy-sherman/>>. Acesso em: 20/01/2014.

STEVENS, M. How I Made It: Cindy Sherman on Her 'Untitled Film Stills'. **New York Magazine**, Apr. 2008. Disponível em: <<http://nymag.com/anniversary/40th/culture/45773/>>. Acesso em: 12/04/2014.

THE QUOTATIONS PAGE. **Oscar Wilde**. [20--]. Disponível em: <[http://www.quotationspage.com/quotes/Oscar\\_Wilde](http://www.quotationspage.com/quotes/Oscar_Wilde)>. Acesso em: 20/01/2014.

TOMKINS, C. Art Cindy Sherman. **Interview Magazine**. [20--]. Disponível em: <[http://www.interviewmagazine.com/art/cindy-sherman/#\\_](http://www.interviewmagazine.com/art/cindy-sherman/#_)>. Acesso em: 10/02/2014.

WEB EXHIBITS. **Cindy Sherman's Untitled Film Stills**. 2014. Disponível em: <<http://www.webexhibits.org/colorart/sherman.html>>. Acesso em: 24/01/2014.

# A charge de Alceu Chichorro

*João Felipe Ferreira<sup>1</sup>*

**Resumo:** O artigo realizado tem como objetivo o estudo de elementos simbólicos presentes em algumas charges do escritor e chargista Alceu Chichorro (1986-1977). A ideia foi adentrar brevemente no contexto histórico no qual se encontrava o autor e a sua produção para realizar uma análise sobre o seu trabalho explorando a arte sequencial (termo que agrega o conceito de charge) enquanto linguagem, e como fonte alternativa de informação, não necessariamente textual ou documental.

**Palavras- chave:** Paraná, início século XX; Charge; Alceu Chichorro;

**Resumen:** El artículo realizado tiene como objetivo el estudio de elementos simbólicos presentes en algunas ilustraciones cómicas del escritor e ilustrador Alceu Chichorro (1986-1977). La idea fue hablar a cerca del contexto histórico en el cual se encontraba el autor y su producción, y realizar un análisis sobre su trabajo explorando el arte secuencial (termino que agrega el concepto de caricatura) en cuanto lenguaje, y como fuente alternativa de informaciones, no necesariamente textual o documental.

**Palabras-Clave:** Paraná, principios del siglo XX, ilustraciones cómicas, Alceu Chichorro.

## Introdução

O trabalho de Alceu Chichorro, além de uma arte cômica, foi durante muito tempo instrumento de crítica política e social. Fazendo uso de um humor sadio revelou as suas opiniões, e as das pessoas de sua época, diante dos fatos do cotidiano e das questões políticas que permeavam sua realidade.

---

<sup>1</sup> Aluno formando do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Astutamente, e aproveitando-se de seus personagens icônicos, os calungas<sup>2</sup>, o chargista conseguia executar como poucos uma análise minuciosa dos fatos que ocorriam em uma sociedade em polvorosa como o Paraná das décadas de 30, 40 e 50. Pousou seu olhar crítico além das barreiras do estado das araucárias falando também do governo nacional, dos anos finais da década de 30 e de quase toda a década de 40, do governo Vargas, de Segunda Guerra Mundial e do início da ascensão feminina em uma sociedade machista. Alceu não contava histórias, contava fatos. Fatos estes que de maneira ou de outra entraram para a história. O posicionamento crítico do artista por vezes lhe causava problemas que lhe renderam uma série de processos, e até proibições de manter a publicação de suas charges.

Tais características aproximam-no da visão que temos do personagem do “chargista político” atual, melhor dizendo, os “chargistas políticos” atuais em muito se espelhariam nele. Crítico, polêmico, astuto, contudo extremamente consciente do impacto de sua obra.

Nesse estudo faço valer algo que se aproxima de uma abordagem próxima à micro- história de maneira que através de uma breve análise das charges do artista seja possível, talvez não dizer quem eram, mas delimitar ou criar apontamentos e questionamentos sobre a forma

---

<sup>2</sup> Sobre a palavra “calunga”, o Novo Dicionário Aurélio, 3º edição de 1999, publicado pela editora Nova Fronteira aponta pelo menos quatorze definições das quais podemos destacar “calunga” como um brasileirismo para “figuras humanas, nos desenhos infantis”, “boneco pequeno”, “pessoa com pouca estatura” ou “desenho sumário, representação da figura humana, que arquitetos usam para dar a ideia de escala ou dimensão da obra que projetam”.

como o público leitor de tais trabalhos encarava os acontecimentos sem sua época. Sobre micro-história, é possível compreendê-la como um campo relativamente recente da historiografia, surgido dos debates sobre os rumos a serem tomados pela Escola de Annales por volta do fim da década de 1970 por meio da publicação “*Microstorie*” sob a direção de Carlo Ginsburg e Giovanni Levi. Uma das propostas da Micro-história é a redução da escala de observação do historiador como uma forma de alcançar aspectos que de outro modo passariam despercebidos (BARROS, 2007).

### Sobre Chichorro



Figura 1. Alceu Chichorro- Recorte da obra “Autocaricatura” in. BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. ”**A sociedade sob o olhar de Chichorro**” in. Fatos da Atualidade: “Charges e Caricaturas em Curitiba de 1900- 1950”.Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, v.33, n. 142, maio. 2009)

Alceu Chichorro nasceu em 21 de Julho de 1896 e faleceu em 30 de Abril de 1977. A formação escolar de Alceu se iniciou em 1901, após uma breve estadia de sua família no estado do Ceará. Matriculou-se em escolas de renome e destacadas por sua rígida disciplina. Quanto a sua formação artística podemos apontar o início de seus estudos na Escola de Aprendizes e Artífices do Paraná e no Ginásio Curitibano, tendo como alguns professores nesse período, Alfredo Andersen, Augusto Cobbe e Augusto Huebel e Paschoal Rispoli.

Aos dezessete anos ingressou como repórter fotográfico no jornal “A Tribuna”. Após o fechamento da “Tribuna” Chichorro passou a trabalhar como repórter policial e escritor de sonetos no jornal “O Comércio do Paraná” até o ano de 1919. Deu continuidade as suas atividades no “Diário da Tarde” e na “Gazeta do Povo”, onde passou a usar o pseudônimo de ELOY DE MONTALVÃO (BAHLS, 2009, pg.167), que se especula ser uma homenagem, ou a sua avó Carolina Eloi Oliva de Medeiros - que teve relevante importância na formação intelectual de Chichorro em sua infância ou à sua mãe<sup>3</sup>.

Mesmo trabalhando nos locais já citados, Chichorro desenvolvera outras atividades ainda no âmbito jornalístico tais como secretariar o jornal político de Menezes Dória, fundar a revista

---

<sup>3</sup> No boletim edição especial da Casa Romário Martins, Fatos da Atualidade: charges e caricaturas em Curitiba, 1900-1950, a autora Aparecida Vaz da Silva Bahls afirma que em entrevista ao MIS (Museu da Imagem e do Som) em Fevereiro de 1971 Alceu Chichorro comenta que o nome Eloy fazia parte do sobrenome de sua mãe: Francisca Hosana Eloy Chichorro. Contudo em seu livro intitulado “Alceu Chichorro”, Wilson Boya refere-se à mãe de Chichorro apenas como Francisca Hosana Chichorro e cita o nome da avó de Alceu, Carolina Elói Oliva de Medeiros.

humorística “O Anzol”, o jornal humorístico “Jazz” com Correia Junior e com Carlos Bonhomme, a “Máscara”.

Por mais que tenha iniciado o uso do pseudônimo na “Gazeta do Povo”, foi no jornal “O Dia” que Chichorro ganhou visibilidade sob o nome de Eloy. Trabalhando no jornal durante trinta e cinco anos, desenhando títulos, caricaturas, charges e publicando sua sessão própria, a “Gravetos e Fagulhas”. E foi justamente durante esse trabalho no “Dia” que Alceu, sob seu pseudônimo, criou seus tão famosos calungas. Dentre os quais se destacaram com muita força Chico Fumaça, que na charge a seguir está levando um soco de Dona Marcolina, e Totó, o cachorro de estimação.

Sem falar de tantos outros criados. Estes três serão os mais citados nesse texto por encenarem praticamente todas as tiras ou charges apresentadas. Em um momento mais oportuno durante o artigo nos aprofundaremos mais sobre o seu calunga mais famoso: o “Chico Fumaça”. Voltando à importância do chargista para a imprensa paranaense e brasileira é importante ressaltar que Alceu fora o primeiro Presidente do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado do Paraná e o primeiro jornalista a se aposentar com todos os direitos previdenciários legais.

# DEMOCRATICAMENTE...

"A hora presente exige definições".  
(De um comentário)



— Mas Marcolina, eu não disse ainda em quem irei votar!  
— É por isto mesmo! Você está esperando as eleições para depois dizer que votou no vencedor!...

Figura 2. Alceu Chichorro- “Drasticamente” in. BOIA, Wilson. **Alceu Chichorro: charges**. Curitiba. Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

Na obra de Chichorro, há uma característica muito frequente em grande parte dos trabalhos desse gênero: a exploração do estereótipo. Definir o “todo” a partir de um único indivíduo e vice e versa é um elemento muito recorrente dentro das charges, tiras e afins, pois, de certa forma, temos um elemento gerador de humor, malícia, desprendimento e ironia que não está diretamente ligado a uma pessoa específica, mas a um tipo social. Contudo, a exploração do conceito de estereótipo é algo recorrente e aceitável nas charges quando partimos do princípio de que a pessoa que por ventura se reconheça dentro desse ou daquele estereótipo

tome consciência da sua existência e do seu espaço na realidade em que vive. Seja para bem ou para mal. Afinal, ninguém reclamaria de estar inserido dentro de um estereótipo positivo ao passo que, estando reconhecido dentro de qualquer um negativo, provavelmente se sentirá mal. De acordo com Rui Zink (2011), os estereótipos podem limitar nosso pensamento, mas podem ajudar-nos a descobrir que um sorriso irônico em relação ao outro pode também ser um sorriso irônico em relação a nós mesmos.

O calunga Chico Fumaça é praticamente a definição do estereótipo do curitibano da década de 30. E através dele Chichorro executa suas proposições e críticas sobre a sociedade em que ele mesmo vivia. E o mais importante sobre fumaça é a maneira como ele representa seu autor, a forma como Chichorro se colocou no lugar de seu calunga denota a maneira como ele próprio acreditava estar encaixado dentro da generalização representada por Chico Fumaça. Alguns autores indicam essa relação, chegando ao ponto em que o próprio Chichorro passou a ser conhecido pelo nome de seu personagem.

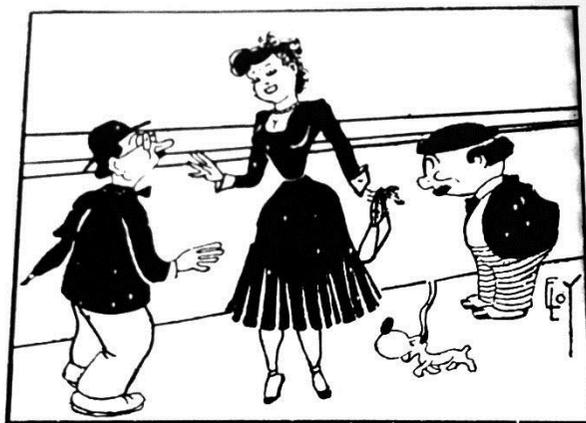
Um dos ingredientes de seu sucesso foi a idealização de personagens que interagiam com as cenas que retrata. A grande repercussão de Chico Fumaça, seu calunga de maior destaque, fez com que o artista fosse confundido com sua criação. (BAHLS, 2009)

Estudar o personagem Chico Fumaça, desde ele próprio à forma como foi concebido passando por sua realidade nos permite uma aproximação do mesmo com o moleiro Menocchio, estudado pelo

historiador Carlo Ginzburg em seu “Queijo e os Vermes” (1987). Antes de qualquer coisa ressaltamos o óbvio: Fumaça era um personagem fictício enquanto Menocchio existira de fato, visto que a concepção de “Queijo e os Vermes” em muito se deu pela pesquisa extensa de Ginzburg nos documentos inquisitoriais do moleiro acusado de heresia durante o período de Inquisição. Fumaça, mesmo sendo um personagem fictício, revelava ao público a visão de mundo do seu autor, mas também em muito revelava a visão do próprio público em suas histórias. Menocchio, que mesmo tendo sido uma pessoa atípica em seu tempo, e tendo se destacado em relação a seus semelhantes, revelou muito sobre o mundo em que vivia através de suas alegações nos autos de seus interrogatórios.

Interessante aqui é o destaque da participação e das trocas de identidades entre autor e obra, bem como apontar para a participação política de Alceu no cenário paranaense. Podemos imaginar que o personagem Fumaça representa o seu público, as pessoas que acompanhavam suas histórias.

## SEM PALAVRA...



— Eu não pretendia... mas à última hora, atendendo pedidos de amigos, apresentei-me candidato a vereador!

— Mas titio, você não disse que de agora em diante iria trabalhar?...

Figura 3. Alceu Chichorro- “Sem palavra...” in. BOIA, Wilson. **Alceu Chichorro: charges**. Curitiba. Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

Como candidato ao cargo de vereador no ano de 1927 Chichorro tomou a liberdade de usar charges e tiras como veículo de campanha. Ele se candidatara ao cargo de deputado estadual, mas não se elegera. Ao mesmo tempo, usa sua campanha como material para charges.

## GENTE FELIZ



— Mas então seu Fumaça, Você não faz nada?  
— Não... eu sou candidato a deputado estadual... é preciso não fazer nada para ser no mínimo deputado por Guaratuba...

Figura 4 Alceu Chichorro- “Gente feliz”. In. BOIA, Wilson. **Alceu Chichorro: charges**. Curitiba. Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

Nota-se em boa parte das obras de Chichorro a crítica ao sistema político vigente em sua época, pela maneira como ele funcionava e pela forma como os políticos da época exerciam seus cargos e responsabilidades. As duras críticas do autor se davam das mais variadas formas, mas principalmente através de um humor sutil, e direto.

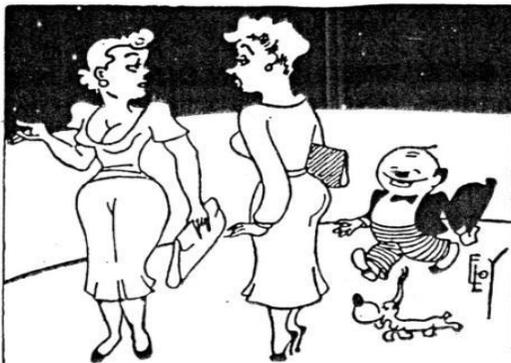
Na década de 1920, Chichorro iniciara suas atividades no jornal “O Dia”, sete anos antes da subida de Vargas ao poder, portanto podemos partir do pressuposto que já possuía certa estabilidade e autonomia para suas publicações no jornal, sentindo-se à vontade para, inclusive, realizar críticas ao governo.

A partir do fim da Primeira Guerra Mundial os movimentos e ideias totalitários e autoritários ganharam força na Europa. Os ideólogos autoritários ou totalitários consideravam a democracia liberal, com seus partidos e suas lutas políticas, aparentemente inúteis, um regime incapaz de encontrar soluções para a crise. No Brasil concorreram grupos situados no interior do governo, em especial no Exército, as vacilações dos liberais e a irresponsabilidade da esquerda, daí o Golpe de 1937. (FAUSTO, 2004).

## PARA AS FESTAS

“Rio — Para a posse do presidente da República eleito, estão sendo preparados programas de festejos, notando-se franco entusiasmo em determinados círculos femininos”.

(Dos jornais)



— Você não gostou daquela sêda estrangeira para fazer o vestido para as festas da posse?

— Não! Achei a DITA DURA demais!...

Figura 5. Alceu Chichorro- “Para festas”. In. BOIA, Wilson. **Alceu Chichorro: charges**. Curitiba. Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

Mesmo havendo sido a “descoberta” do Plano Cohen o motivo para a implantação do Estado Novo, já existiam anteriormente articulações políticas elaboradas pela base de Getúlio Vargas que indicavam sua intenção de permanecer no poder. Aqui, vale apontar o olhar de Chichorro sobre o momento, e a importância em notar que seu trabalho estava sugerindo algo que já se imaginava que poderia acontecer.

A charge, os cartuns e as tirinhas, principalmente as de teor político e social, são frutos de seu tempo, só existem em função dos fatos que ocorrem em sua época, mesmo havendo exceções, são leituras baseadas na realidade das informações a que fazem referência. Normalmente a charge e as tirinhas, principalmente as criadas por Chichorro, costumam satirizar determinada situação ou personalidade retratando-a de forma caricata. Um material amplamente utilizado pelo autor em seus trabalhos é a situação política e social do país e do mundo durante o período em que desenvolvia esses trabalhos. Estando o Paraná de certa forma mais distante, mas não alheio, do cenário tumultuado que se via no Brasil no final da década de 1920 e durante todo o período que permeia a década de 1930 e metade da década de 1940, temos um autor dotado de um olhar “menos impregnado” pelas tendências políticas do momento, por mais que já tenhamos citado sua tentativa de eleição, por justamente não estar inserido diretamente no circuito vigente (Rio- São Paulo- Minas Gerais). O que ao invés de simplesmente torná-lo alheio à situação, o colocou em posição privilegiada para poder realizar uma análise mais ampla da situação. Ao trabalho de Chichorro pode-se atribuir um caráter de meio “propagandístico e influenciador de opiniões”

(BAHLS, 2009). Analisando a charge pelo viés psicanalítico, o historiador Vinicius Liebel (2007), ao estudar a repercussão dessa produção artística na sociedade, destaca os estudos de Freud sobre a natureza do humor, suas ações e influências no inconsciente. Nas palavras de Liebel, para o psicanalista (Freud), “o riso seria um liberador de emoções reprimidas”. Neste momento onde praticamente toda opinião é considerada extremista é interessante observar como o trabalho dessas charges viria a ser uma válvula de escape num período de opiniões oprimidas e “castração social”.

Um ponto muito relevante dessa temática é justamente o seu foco na representação da realidade das pessoas de uma época. As necessidades e anseios do povo, representadas em seus trabalhos, bem como a maneira como ele cria as pequenas narrativas nas quais encaixava seus personagens – principalmente Chico Fumaça – o leva a um tipo de engajamento político que o coloca como um reivindicador dos direitos e explicações que as autoridades negam ao povo que lê seus trabalhos. Ante as diferentes posições ideológicas, os movimentos de troca de poder e reformas políticas quais poderiam ser as possíveis posições políticas dos leitores das charges de Chichorro? Que leituras poderiam fazer dessas charges – fossem elas sobre a situação nacional, como já vimos, ou sobre assuntos internacionais, como veremos – frente às posições deles mesmos como moradores de uma cidade do estado do Paraná? Tais dados e questionamentos são muito importantes e amplos, de tal forma, que o trabalho realizado permite apenas uma breve visão das possibilidades e deliberações acerca desses questionamentos.

## Tiras, charges e a guerra

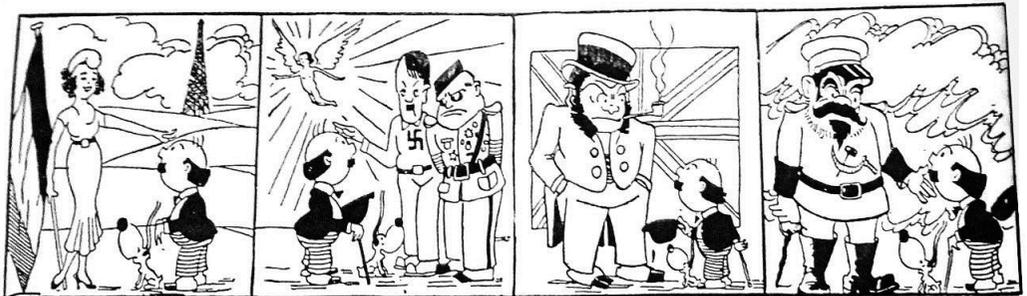
De todas as produções do artista daremos atenção a uma que trata do cenário político mundial, mais especificamente o que se construiu durante o período que antecedeu a Segunda Guerra Mundial e a Guerra propriamente dita. Novamente trago a relação para com o seu público como questão relevante nesse estudo e adiciono mais uma ação dele: a de trazer ao público a informação, sem reduzi-la ou omiti-la, de maneira jocosa, apresentando ao leitor uma forma de encarar o que ele mesmo provavelmente leu na notícia que antecedeu a tira. Cito aqui George Orwell em uma passagem de sua obra “1984” acerca da experiência de seu personagem principal Winston Smith, sobre um livro que estava lendo:

O livro o fascinava, ou, mais exatamente, tranquilizava-o. Em certo sentido não lhe dizia nada de novo, o que era parte do fascínio. Dizia o que ele teria dito se tivesse a capacidade de organizar seus pensamentos dispersos. Era produto de uma mente semelhante à dele, porém muito mais poderosa mais sistemática e menos amedrontada. Os melhores livros, compreendeu, são aqueles que dizem o que você já sabe. (ORWEL, 1949.)

É possível imaginar que frente às charges os leitores de Chichorro se deparavam com situação semelhante à do personagem fictício de Orwel, que durante suas leituras ficava admirado com o narrador por contar tão bem algo que já era de seu conhecimento, mas que de alguma forma não conseguia externar.

## “Paz no mundo”

### A PAZ NO MUNDO...



— Socega, Fumaça, eu garantirei a paz dentro das minhas fronteiras e ao som da “Marselheza”!

— Acabo de reconhecer o império da Etyhopia aqui para o meu amigo Mussolini. E a paz será mantida!

— Póde ficar descansado, meu amigo Fumaça.. A dominadora dos mares saberá fazer com que a paz, perdure!

— Os SOVIETS já elaboraram uma das Constituições mais liberaes do mundo! Somos pela paz, universal!

Figura 6. Alceu Chichorro- “Paz no Mundo”. In. BOIA, Wilson. **Alceu Chichorro: charges**. Curitiba. Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

Na tira é possível observar, além de Fumaça e Totó, a representação de lideranças mundiais que se destacavam no cenário político internacional na segunda metade da década de 1930.

No segundo quadro, Chichorro apresentou Hitler e Mussolini juntos, apontando para o apoio irrestrito da “Alemanha de Hitler” à “Itália de Mussolini”. Nesse caso específico, trata da invasão italiana a Etiópia, que passou a ser “reconhecida” como colônia italiana durante a virada do ano de 1936 para o ano de 1937.

Alceu representou a França por intermédio de uma figura feminina ao lado da bandeira do país, no primeiro quadro, bem como o lorde inglês à frente da bandeira do Reino Unido no terceiro quadro. No

primeiro quadro temos uma figura feminina representando a França que podemos reconhecer com o auxílio do texto que acompanha.

O texto diz:

“– Sossega Fumaça, eu garantirei a paz dentro das minhas fronteiras e ao som da “Marselhesa”!”.

Analisando ambas as partes – imagem e texto – vemos que elas se completam. A tira se apresenta em preto e branco, logicamente não são apresentadas cores que não sejam ou preto ou branco, contudo é possível saber que Chichorro fala da França e que ele representara abandeira francesa ao fundo da figura feminina e a Torre Eiffel ao fundo de ambas. Atentemos ao texto à palavra “Marselhesa”, o nome em português dado ao Hino Nacional francês, a “La Marseillaise” criado por Claude Joseph Rouget de Lisle em 1792 e difundido durante o período da Revolução Francesa.

“Avante, filhos da Pátria.  
O dia da Glória chegou!  
Contra nós da tirania,  
O estandarte ensanguentado se ergueu.  
Ouvistes nos campos  
Rugir esses ferozes soldados?  
Vêm eles até os vossos braços  
Degolar vossos filhos, vossas mulheres!  
Às armas, cidadãos,  
**Formai vossos batalhões,  
Marchemos, marchemos!  
Que um sangue impuro  
Banhe o nosso solo”**  
(Grifo do autor)

Todos os elementos representados têm grande carga de significados. No texto sob o quadro a figura feminina afirma que manterá a paz em suas fronteiras ao som da Marselhesa, e aí se apresenta o cinismo criticado pelo autor visto que se atentarmos ao significado do hino francês que sugere aos cidadãos que pegassem em armas contra “o inimigo”. Certamente o contexto no qual o hino fora criado era totalmente diferente do qual se encontrava a França na metade do século XX. Mas, como citado, Chichorro destaca o cinismo da situação: nações afirmando estarem fazendo todo o possível para manter a paz ou evitar a guerra enquanto organizam tropas e exercícios militares justamente para a guerra que afirmam estar evitando. E reforça a ideia com a francesa afirmando estar mantendo a paz ao som da Marseillaise.

Continuando a questão da crítica ao exercício militar como justificativa para a busca pela paz podemos observar no terceiro quadro apresentando a figura do “lorde inglês” representando a Grã-Bretanha. Atentemos ao termo “a dominadora dos mares”.

Uma crítica ao protecionismo britânico e um claro apontamento de Chichorro à movimentação militar de outra nação que estava presente na primeira guerra e que nada teria a ganhar com um novo conflito, mas que via ao mesmo tempo a movimentação das mesmas nações que participaram do conflito em escala mundial alguns anos antes.

Seguindo para o último quadro, como citado anteriormente, grosso modo o que aconteceu no período “pré-guerra” foi uma divisão de ideologias em polos, de um lado fascistas e de outros antifascistas. Lembremos que os regimes liberais tinham pouco em comum com o

regime soviético, seja ideológica, ou politicamente. Um regime ditatorial e impositivo pouco inspirava a ideia de paz.

Atentemos agora aos elementos visuais presentes nas tiras de Chichorro. Estudando tais casos é possível notar em todos os trabalhos que o tratamento visual que o chargista dá as obras não é leviano e tão pouco impensado. Explorando a simplicidade de seu traço Chichorro (e tantos outros chargistas anteriores e posteriores a ele) tratou suas charges de forma que a mensagem que elas deveriam passar não se confundisse com o meio utilizado para esse exercício (McLOUD, 2005), ou seja, o desenho simples, além de jocoso, era uma forma de prender o seu leitor mais a informação presente na tirinha ou na charge do que na arte do trabalho apresentado. Indo um pouco mais adiante com a questão dos desenhos simples, chegamos a mais um ponto relevante acerca do cartum, suas formas simples aliadas a nossa capacidade de “autoconsciência não visual”<sup>4</sup> nos permitem, de certa forma, nos colocar em certa medida dentro de cada personagem criado pelo autor em maior ou menor grau de intensidade de aproximação com o mesmo. Assim a relação que o leitor viria a ter com a obra já não é mais passiva, pois o leitor vê um pouco de cada personagem em si mesmo, identifica a relação que esse mesmo personagem tem com seu tempo (que é mesmo para ambos, pois a tira ainda retrata uma situação comum tanto ao personagem quanto ao leitor).

---

<sup>4</sup> Termo usado por Scott McCloud no seu livro, “Desvendando Quadrinhos”, de 2005, para designar características gerais presentes em nós mesmos da forma mais simples possível, um senso de forma, algo simples como um “*cartum*”.

Já vimos durante as colocações anteriores um “ensaio” sobre como Alceu criava suas tiras com grande carga de significados, seja no termo “Marselhesa” para representar a ideologia militar Francesa, ou na representação do lorde inglês para representar todo o Império Britânico. A própria exploração do estereótipo – citada brevemente no início do texto – pode ser tomada aqui como esse exercício de transformação de “significados em formas ou imagens”. Ainda é possível notar que nas tiras e charges apresentadas aqui Chico Fumaça sempre é representado em tamanho desproporcional ao das outras figuras com quem contracenava. Uma análise superficial acerca do nome que Alceu dava aos seus personagens já seria suficiente para responder o porquê de Chico Fumaça ser representado de tal forma, contudo nesse momento temos um forte elemento simbólico apresentado por Chichorro. Se notarmos a figura número quatro, intitulada “Gente Feliz”, temos um Fumaça que em sua possível posição como governante, ou aspirante a isso, é representado maior do que o personagem do operário com o qual contracenava ao passo que na tira sobre a movimentação dos países pós 1º Guerra (figura número oito) é possível notar que Chico Fumaça está menor em relação aos outros personagens, uma possível representação do povo pela figura de Fumaça (pequeno diante dos governantes que detém o poder sem levar em consideração o povo para o qual deveria estar governando) e dos governantes através de figuras simbólicas, com exceção de Hitler e Mussolini, representados ali como eles mesmos – outro ponto sutil, mas relevante e aberto a especulações. É interessante notar que em poucas tiras o nazismo é representado por Alceu senão pelo próprio Hitler. Esse

fato reforça a ideia que Hitler era a “face” do nazismo enquanto Mussolini era a “face” do fascismo em todas as suas ideologias e ações.

## **Conclusão**

Talvez a exploração de interpretações de sua realidade enquanto cidadão e de seu tempo, notada ou não pelo autor, seja o ponto focal da obra de Chichorro e um dos alicerces desse trabalho. Alia-se a possibilidade de manter ativa a memória de um autor tão importante não apenas para o jornalismo, mas para a história curitibana de maneira geral. Incluídas também a interessante possibilidade de realizar algo como um pequeno ensaio que sirva como uma tentativa de interpretação praticamente semiótica dos elementos visuais presentes no material que servira como fonte de análise para a elaboração do artigo.

Além de simplificar uma ideia ou reduzir um tema a um nível básico de entendimento e jocosidade, as tiras – não apenas as apresentadas aqui – tem grande aporte de imagens simbólicas. Ele faz uso extensivo dessas imagens associadas a uma análise profunda das situações que pretende retratar. Certamente o nível de compreensão de cada leitor diante dos trabalhos de Alceu poderia variar, seja pelo nível intelectual de cada um, pelo posicionamento ideológico dentro de um mesmo estrato intelectual, ou pela simples capacidade de interpretação. Dentro dessas possibilidades entra o potencial do material que fora explorado durante todo o artigo. Esse potencial fora citado durante o texto: o de levar a diversos públicos diferentes – não nos referimos a uma totalidade, mas a públicos possíveis – uma mesma ideia em essência e

complexidade. Há ainda o potencial observado de permitir a diversas pessoas diferentes a possibilidade de entender o que ele, como autor e crítico, estava dizendo acerca do tema que pretendia retratar através das situações que impunha ao personagem Chico Fumaça. Lembremos ainda da tamanha força e relevância que esse personagem teve na obra estudada. No fim das contas não apenas Fumaça estava sendo analisado e sim o próprio Chichorro, dada a forma como ambos acabaram se confundindo. E se fosse possível traçar um pequeno paralelo entre o Menocchio estudado por Carlo Ginzburg e algum elemento dessa pesquisa, tal elemento seria o personagem Chico Fumaça, ou melhor, o que ele representava.

Todos os que tiveram contato com o personagem entendiam a intenção do autor com sua crítica à movimentação bélica dos países pós 1ª Guerra Mundial, sem necessariamente serem profundos conhecedores dos acontecimentos da política externa no momento – evidentemente alguém que por ventura tivesse conhecimento de tais assuntos entenderia, e poderia absorver muito mais do material. A partir dessa breve interpretação da obra de Alceu Chichorro e das situações passadas pelo seu personagem, o que resta aqui é apontar que a importância de resgatar seu trabalho. Fizemos aqui um exercício para reforçar a ideia de que as camadas ditas inferiores da sociedade, ou mesmo os “personagens desconhecidos” desse período, não estavam completamente alheios aos acontecimentos que os cercavam. Além de serem informados sobre tais fatos – e isso é sabido – se permitiam ponderar sobre o assunto, refletir e discutir. A partir do posicionamento do chargista eles construíam o

próprio posicionamento, seja apenas rindo das tiras, ou discutindo-as com seus iguais.

## **Referências**

BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. ”**A sociedade sob o olhar de Chichorro**” in. Fatos da Atualidade: “Charges e Caricaturas em Curitiba de 1900- 1950”. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, v.33, n. 142, maio. 2009).

BARROS, José D’Assunção. “**Sobre a Feitura da Micro- História**”. OPSIS, Vol. 7, Nº9, Jul-Dez 2007.

BOIA, Wilson. “**Alceu Chichorro: charges**”. Curitiba. Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

DUMKE, Daniela Maria; FREITAS, Artur (Orient.). “**Alceu Chichorro - Caricaturista paranaense**”. Curitiba: EMBAP, 2006.

EISNER, Will. “**Quadrinhos e arte sequencial**”. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FAUSTO, Boris. “**História do Brasil**”. São Paulo: Edusp, 2004.

HOBSBAWM, Eric J. “**Era dos extremos: breve século XX**” : 1914 - 1991. Tradução de Marcos Santarrita; Revisão de Maria Célia Paoli. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

LUSTOSA, Isabel (org.). “**Imprensa, humor, e caricatura: a questão dos estereótipos culturais**”. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MCCLOUD, Scott. “**Desvendando os quadrinhos: história, criação, desenho, animação, roteiro**”. São Paulo: M. Books, 2005.

TOURINHO, Plínio. **Depoimento**. In. Cinquentenário da Revolução de Trinta no Paraná, 2º ed. Curitiba: Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense, 1980, p.78-83.

# Entre o lixo e as esmeraldas: a presença da obra de Efigênia Rolim dentro do Museu Oscar Niemeyer

*Larissa Busnardo<sup>1</sup>*

*André Americano Malinski<sup>2</sup>*

*Paula Rigo Tramuja<sup>3</sup>*

**Resumo:** O que diferencia as esmeraldas do lixo? Diante do brilho espelhado de um papel de bala, Efigênia Rolim (1931) percebeu a oportunidade de transformar algo desprezado em um objetivo de vida. Essa ressignificação do lixo em sua epifania propicia uma necessária mudança de olhar sobre os excessos do cotidiano, habitualmente desprezados por nossa sociedade de consumo. Sendo assim, Efigênia conquista o espaço museológico e o público da Bienal Internacional de Curitiba no Museu Oscar Niemeyer, com sua atuação performática e suas obras construídas do ínfimo, causando estranheza pela estética não convencional e recheando de vida e beleza o que comumente é considerado feio e sem valor.

**Palavras-chave:** Cultura popular, Ecologia, Efigênia Rolim, Museu de Arte, Performance.

**Abstract:** What makes the difference between the emeralds from the trash? Facing de shining mirrored of the candy wrapper, Efigênia Rolim (1931) found the opportunity of changing a dismissed thing into her life goal. This trash ressignificance in her epiphany allows a necessary change of view of the everyday excesses, usually despised by our consumer society. Thus, Efigênia conquer the museum space and the public of the Curitiba's International Bienial in the Museu Oscar Niemeyer with her pieces made by the lowermost, causing strangeness by the use of unconventional aesthetic, filling with life e beauty what commonly is considered ugly and unvalued.

**Keywords:** Ecology, Efigênia Rolim, Art Museum, Performance, Popular Culture.

---

<sup>1</sup> Pesquisadora graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela FAP/UNESPAR, acadêmica da especialização em História Cultural na UTP. Oficineira do MON em 2012 e 2013.

<sup>2</sup> Acadêmico graduando em Licenciatura em Artes Visuais pela EMBAP/UNESPAR, vinculado ao grupo de pesquisa NAVIS. Oficineiro do MON em 2013 e 2014.

<sup>3</sup> Professora colaboradora da EMBAP/UNESPAR, Mestre em Comunicação e Linguagens pela UTP.

*“Vitrine, joias de ouro, eu virei prum outro lado  
Descobri o meu tesouro foi no lixo reciclado.”  
Efigênia Rolim*

## **Introdução**

Este artigo foi desenvolvido a partir da experiência de atuação nas oficinas artísticas ministradas no Museu Oscar Niemeyer. Sendo que ali tivemos a oportunidade de realizar algumas propostas práticas relacionadas às obras de Efigênia Rolim que foram expostas no museu durante o evento da Bienal Internacional de Curitiba em 2013. Tal prática nos instigou intensas discussões sobre a artista, suas obras e o funcionamento interno do MON, assim como sobre as atividades desenvolvidas nas oficinas. Enquanto oficinairos da Ação Educativa, tivemos a oportunidade de observar o funcionamento do museu internamente, porém ao mesmo tempo em que obtínhamos a experiência de estar inseridos naquele local talvez conseguíssemos compreender também o contexto visto de fora, pelo fato de não existir um vínculo empregatício com a instituição. Em complemento a isto, estar simultaneamente no ambiente acadêmico e museológico promoveu uma reflexão mais intensa especialmente sobre a obra de Efigênia. Ou seja, o campo de trabalho onde nos encontrávamos logo se transformou em um campo de pesquisa.

Neste sentido, ao observarmos uma interessante relação dos funcionários do MON e do público participante das oficinas com as obras da artista, esta se tornou um mote para uma investigação. No caso, as

práticas educacionais propostas demonstraram uma mudança na forma de perceber o trabalho de Efigênia, principalmente para aqueles que entraram em contato com a artista pessoalmente. Ao narrarmos nossas percepções sobre as oficinas e sobre os relatos desses indivíduos, nós utilizamos fontes orais – que são pouco objetivas – não observando os fatos diretamente, mas permitindo “rastrear as trajetórias inconscientes das lembranças e associações de lembranças” e permitindo “compreender os diversos significados que indivíduos e grupos sociais conferem às experiências que têm.” (AMADO, 1995, p. 135). Porém, em nossa análise não temos a intenção de criar generalizações, e tampouco apresentamos as reações observadas como as únicas possíveis.

Desta forma, a partir de uma breve abordagem sobre a trajetória de Efigênia Rolim como artista, antes e depois de seu famoso encontro com o papel de bala na Rua XV, pretende-se analisar as principais características das obras de Efigênia, considerando que a artista, na maioria das vezes, se torna a própria obra. Desta forma, propomos uma reflexão sobre os temas observados na obra de Efigênia e nossa prática dentro da Ação Educativa, buscando por fim compreender se, de fato, as performances de Efigênia Rolim e seus objetos construídos de lixo (que são essenciais para os processos criativos e atuação da artista) realmente proporcionaram novas provocações e transformações no encontro com o público de um grande museu.

## Uma personagem da cultura popular?

A feirinha do Largo da Ordem, um ambiente de comércio de artesanato e de arte popular da cidade de Curitiba, foi o espaço onde Efigênia Rolim desenvolveu sua trajetória artística transformando lixo em histórias entre as barracas domingueiras dos artesãos. Batizada por si mesma como a “artista pé de chinelo”, entre outros títulos, Efigênia se estabeleceu como uma das principais personagens folclóricas da cidade, ao lado, por exemplo, do amigo, parceiro profissional e vizinho de barraca, Hélio Leites<sup>4</sup> (1951).

Para abordar a obra de Efigênia Rolim, é necessário compreender a estreita relação entre o processo de produção de sua obra e o que se classifica como “cultura popular”, um conceito que, de acordo com Nuno Saldanha (2008, p. 106), é ambíguo e “quase tão indefinível quanto a própria arte”. Isto significa que, a princípio, não existe uma resposta adequada sobre tal expressão. Procurando uma conceituação, Saldanha apresenta a “arte popular” como aquela desenvolvida fora dos padrões estabelecidos, em termos de conteúdo, tema, instrumento, técnica ou material. Assim, é importante advertir que o termo “cultura popular” se trata de um conceito atrelado a uma distinção de valores, pois sugere um ato cultural menor e alheio àqueles que seriam favorecidos socialmente como o ideal, ou seja, como a “cultura erudita”. Segundo

---

<sup>4</sup> O paranaense Hélio Leites é poeta, performer e criador do Museu do Botão. Trabalha com objetos como caixinhas de fósforo, botões, rolhas, latas, madeira e restos de material entalhado que, por suas mãos, transformam-se em personagens que contam histórias, prendendo a atenção de crianças e adultos. (Fonte: Dia a Dia Educação).

Pierre Bourdieu (2003), a erudição é historicamente construída, acatando a determinadas leis de construção e a um gosto estético arbitrariamente estabelecido e imposto. Ou seja, para Bourdieu a legitimação de determinadas manifestações culturais em oposição a outras se deve, essencialmente, a uma representação social dicotômica entre “bárbaros e civilizados”, entre “sagrados e profanos”.

Se tal é a função da cultura e se o amor pela arte é exatamente a marca da eleição que, à semelhança de uma barreira invisível e intransponível, estabelece a separação entre aqueles que são tocados pela graça e aqueles que não a receberam, compreende-se que, através dos mais insignificantes detalhes de sua morfologia e de sua organização, os museus denunciem sua verdadeira função, que consiste em fortalecer o sentimento, em uns, da filiação, e, nos outros, da exclusão. (BOURDIEU, 2003, p. 168)

Deste modo, no espaço museológico, se dá o reconhecimento de uma única representação cultural como erudita, enquanto outra é determinada como popular, não é uma distinção inofensiva, mas sim impregnada de julgamentos de valor, num sistema estanque que não leva em consideração a influência recíproca entre ambas.

No entanto, se tomarmos a devida precaução quanto a esta distinção cultural, é possível identificar algumas particularidades comuns entre as obras dos artistas considerados “populares”. Ou seja, observando-a como uma forma heterogênea de arte, que se realiza com considerável liberdade de escolha e de experimentação, completamente solta dos limites impostos sobre materiais e temáticas e que, via de regra,

é exposta fora das instituições formais. Talvez em decorrência de tal liberdade a poética “popular” tenha uma ligação intensa com a linguagem narrativa e suas particularidades: sua ludicidade, a ingenuidade e a aspiração pelo que é bizarro, a sabedoria da transmissão oral e o folclore (SALDANHA, 2008).

Portanto, é possível descrever a produção de Efigênia Rolim como uma forma de manifestação mais aproximada da “cultura popular”, através de algumas características marcantes, principalmente em suas performances, pois quando narra suas histórias ela se torna, por si mesma, a obra de arte. Sobre as fábulas de Efigênia, por exemplo, nota-se que elas contêm sempre algum tipo de sabedoria simbólica típica da figura do narrador, que, parafraseando Walter Benjamin, pode aparecer com “um ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (1994, p. 200). Conforme pode ser observado na “A história do peixe voador”, onde ela usa o personagem de ambiente aquático para dar um mergulho em si mesma e tratar sobre suas próprias crenças e questões morais:

O peixinho deu um salto e foi embora.  
Eu me acordei e chorei. Moral da história:  
Só ficou a memória. Onde está o peixinho?  
Onde o peixinho mora?  
Na emoção, no fundo do coração.  
(ROLIM *apud* PINHEIRO, 2012, p. 6)

Além da narrativa, outra principal característica popular em Efigênia Rolim é o uso de materiais não convencionais, como o lixo. Essa particularidade demonstra a afinidade de sua atividade artística com o

artesanato – o próprio Walter Benjamin (1994, p. 205) descreve o ato da narrativa como uma artesã – e é encontrada também, na obra de outros “artistas populares”.

Se o reaproveitamento, por parte dos artistas populares, de materiais descartados os mais diversos muitas vezes é interpretado como fruto da falta, da carência e da pobreza, na arte erudita desde os dadaístas é possível perceber que a assimilação de materiais preexistentes, não convencionais, materiais orgânicos, inorgânicos e industriais, foi considerada proposta consciente de ruptura com a visão institucional da arte (WALDECK, 2007, p. 7)

Nesse sentido, costuma-se comparar o trabalho de Efigênia Rolim com o de Arthur Bispo do Rosário<sup>5</sup> (1911-1989) inserir rodapé dizendo de quem se trata em uma ou duas linhas. Ranchinho<sup>6</sup> (1923-2003) e o próprio Hélio Leites (PINHEIRO, 2012, p. 67-69). Como eles, Efigênia extrapola os conceitos de artesanato e de arte popular, construindo trabalhos que estão além dessas classificações, e que se conservam bastante à margem do que se poderia considerar uma produção artística popular ou mesmo erudita. Ela se tornou as duas coisas e, ao mesmo tempo, nenhuma delas. Portanto, antes de realizarmos uma análise mais direta sobre suas obras, buscaremos compreender quem é

---

<sup>5</sup> Sergipano, Arthur Bispo era descendente de escravos africanos e foi marinheiro no Rio de Janeiro. Foi diagnosticado como esquizofrênico e internado na Colônia Juliano Moreira. Elaborava objetos profundamente requintados utilizando materiais retirados do lixo e da sucata além de retirar fios de outras roupas para bordar. (PINHEIRO, 2012, p. 67).

<sup>6</sup> Ranchinho (Sebastião Theodoro Paulino da Silva) viveu em Assis no interior de São Paulo, foi um pintor que retratou a cultura caipira. (PINHEIRO, 2012, p. 68).

Efigênia Rolim e como ela se tornou a tão simples e sofisticada “rainha do papel de bala”.

### **A cortadora de cana que virou rainha**

Nas terras mineiras do Abre Campo, finalzinho de 1931, nasceu uma menina magrinha, desnutrida mesmo, numa família que vivia da colheita do café. A menina só sobreviveu pelo empenho da avó e da mãe, que lhe alimentavam com leite por um conta-gotas. Deram-lhe o nome de Efigênia. Ela cresceu na roça, brincando com os retalhos de pano da avó. Como seu pai considerava brincadeiras com bonecas uma perda de tempo – ele achava melhor que seus filhos se ocupassem de outros assuntos – e Efigênia precisou se valer de sua imaginação. Quando entrevistada por Dinah Pinheiro, ela contou que seu pai era um homem rígido: “meu pai era muito brabo, não me deixava ir à escola, regulava os namoros” (PINHEIRO, 2012, p. 39). Assim foi que Efigênia virou moça e então, aos 19 anos, se casou com Francisco, com quem foi morar em Jatimboca, onde ambos trabalharam como cortadores de cana e tiveram sete dos nove filhos. Já na década de 60, o irmão de Francisco convidou-os para se instalar com ele em uma fazenda na região de Londrina, onde chegaram durante um inverno rigorosíssimo que destruiu toda a lavoura. Para resistir à falta de dinheiro, ao frio e à saúde fraca de Francisco, Efigênia trabalhou como doméstica e boia fria, e não teve acanhamento de pedir por ajuda. Finalmente, cansados daquela vida, eles decidiram mudar-se para Curitiba na década de 1970, procurando por oportunidades melhores.

Na capital, Efigênia e Francisco precisaram viver de caridade, e se alojaram de favor com uma religiosa. Rever o português: Mas a ajuda sempre lhes aparecia: uma vez, Efigênia teve uma conversa com uma elegante senhora cuja filha vivia na Europa e destinara um dinheiro para doação. Tocada pela história de Efigênia, a senhora lhe doou aquela quantia. No entanto, outras dificuldades ainda surgiriam na trajetória de Efigênia, pois o marido, Francisco, acabou falecendo em decorrência de sua doença:

O homem que eu mais amei  
Nove filhos ele me deu  
Quando menos esperei  
Nos meus braços ele morreu.  
(ROLIM *apud* PINHEIRO, 2012, p. 30)

Foi ainda obrigada a desocupar sua nova casa e sofreu com os danos de uma cirurgia malsucedida de catarata. No entanto, segundo Efigênia, apesar de ter precisado por toda vida “matar um leão por dia”, ela conseguiu não apenas manter sua dignidade, mas também ajudar a outras pessoas, voltando-se para a causa social, atendendo crianças abandonadas e doentes.

Num dia difícil como qualquer outro, quando Efigênia andava pelo calçadão da rua XV de Novembro, cheia de preocupações na cabeça, ela encontrou algo que transformaria sua vida. Não se tratava de nenhuma senhora caridosa, nem era nada muito misterioso. Foi um simples papel de bala brilhante jogado no chão. Um objeto banal, mas responsável por despertar em Efigênia a artista que permanecera até então adormecida.

## A natureza da “Rainha do Papel de Bala”



Figura 1: Efigênia na Feirinha do Largo da Ordem.  
Fonte: PINHEIRO, 2012, p.86.

Quando paramentada, a figura de Efigênia Rolim se destaca entre os passantes anônimos nas ruas de Curitiba, notadamente por sua indumentária inteiramente feita de lixo. Seus vestidos, calçados e acessórios têm um aspecto chamativo pelo colorido vibrante das embalagens plásticas e pelas particularidades evidenciadas de cada rótulo, suas logomarcas, seus formatos, e a sujeira urbana que foi incorporada ao objeto. Por vezes Efigênia também leva consigo bonecos construídos com os mais diversos materiais que encontra na rua, que são criteriosamente escolhidos e reaproveitados, sem camuflar o estado em que foram encontrados. Na fotografia anterior, por exemplo, é possível identificar estas características.

Pode-se dizer, portanto, que Efigênia carrega todos os dias em sua própria figura a história de como se descobriu uma artista. É continuamente lembrado o episódio de sua inspiração inicial, que surgiu de uma epifania após o encontro com um precioso papel de bala:

O mítico encontro de Efigênia com o papel de bala, em 1991, na Rua XV de Novembro, ao lado do Bondinho, foi o acontecimento mágico e emblemático que mudou os rumos da sua vida. ‘Eu ia andando despreocupada pela rua quando vi algo brilhando muito. Tinha a cor verde. Logo pensei que seria esmeralda, uma pedra preciosa, de muito valor. Quando toquei o objeto e percebi que se tratava de papel de bala, alguma coisa mudou dentro de mim’. (PINHEIRO, 2012, p. 59)

O que inicialmente pareceu um simples equívoco, logo foi substituído pela inventividade bem humorada de Efigênia, que tirou daquela experiência improvável uma nova incumbência, a de oferecer vida nova ao que foi impiedosamente descartado. Segundo a artista, foi o próprio papel de bala quem lhe pediu: “estamos jogados no chão. Ninguém nos dá valor. Somos lixo. Para valer mais do que pérola nós precisamos de vida e é você que vai tirar a gente do lixo e fazer da gente uma arte” (EFIGÊNIA *apud* WALDECK, 2007, p. 12). A história se resolveria da seguinte forma:

Mais à frente, encontrou um pé de chinelo e teve a ideia de unir os dois “achados”. Cuidadosamente, colocou o papel da bala no centro desse chinelo, junto com um palitinho, e amarrou tudo com um fio tirado de sua própria roupa. Neste dia, nasceu “Efigênia, uma artista da sucata, uma pé de chinelo”. (DANTAS

Foi, portanto, a partir de uma transformação particular da forma de compreender a potencialidade do lixo como material poético, carregado de significados, que Efigênia abraçou sua missão artística. Sobre a decisão insólita da artista ao resolver o caso do papel de bala, Michele Czaikoski comentou:

Efigênia não compreendia como era possível dar vida a um papel de bala, até que ele (o papel) explicou, numa belíssima metáfora, que nos deixa perceber o quanto a artista considera sua obra uma missão: dar vida ao papel de bala é tirar do chão aquilo que foi amado enquanto tinha recheio, mas foi posto de lado, esquecido, pisoteado quando o recheio, a essência se foi. ‘É levantar os caídos’, conta-nos Efigênia, ‘é cuidar do que é frágil’. (CZAIKOSKI *apud* PINHEIRO, 2012, p. 59)

Levando em consideração a trajetória de vida intrincada de Efigênia Rolim antes de sua epifania, parece que a tentativa de “levantar os caídos” através do lixo seria, na realidade, um reflexo da necessidade de transformação da sua própria vida, ou seja, poderia significar a possibilidade de que ela própria “se levantasse”. Ela provavelmente tenha se visto refletida naquele espelhado papel de bala, e assim, ao decidir resgatar este esquecido resíduo urbano, estabeleceu um resgate de sua própria vida – o que torna compreensível que este evento mereça ser relatado por ela incansavelmente. Nesse sentido, vale apontar que Efigênia relaciona sua vida e sua ficção nas suas obras. Fazendo uma comparação entre o recheio de um papel de bala e a sua própria essência,

ela comentou: “trabalhar com o papel de bala é trabalhar com a minha própria vida. Eu jamais posso perder o meu recheio. O dia que eu perder o recheio, eu... *puf!*” (O FILME DA RAINHA *apud* KASPER, 2014, p. 335).

Através do improviso ao vivo, Efigênia Rolim construiu sua poética, junto a seu amigo Hélio Leites. Assim como Hélio, Efigênia exercita em suas narrativas a empatia com o público: basta começar a conversar com a artista que ela logo encarna uma personagem e começa a contar histórias, a recitar e improvisar novas e antigas poesias. Quem a conhece sabe que ela quase nunca conta a mesma história, e quando o faz, inventa uma versão diferente. Ao mesmo tempo em que inventa e conta suas fábulas, ela canta, desenha, cria novos instrumentos musicais e, principalmente, utiliza seu próprio corpo, sua indumentária e seus bonecos como objetos performáticos. Além disso, cada boneco de que ela dispõe é um personagem com identidade própria e possui um nome, uma história e uma função dentro da performance da artista, de acordo com Kátia Kasper:

Aliada a eles, [Efigênia] apresenta uma performance especial, pois cada boneco tem uma história própria. Na construção do boneco vemos, muitas vezes, emaranhar-se fragmentos da história de vida da própria Efigênia. Como se o movimento de criação dos bonecos envolvesse, também, um reinventar-se de Efigênia na construção dessas narrativas. [...] os bonecos e Efigênia nos contam, falam-nos de várias coisas: desde como eles foram criados, suas histórias, e o que têm a trazer para nosso mundo. Ou como *desformá-lo*. (KASPER, 2014, p. 341)

Enquanto interage com alguém ou constrói seus objetos, portanto, Efigênia transforma toda sua ação em um ato poético. Quando Marshall McLuhan escreveu sobre “o poder da voz em moldar o ar e o espaço em formas verbais” (2000, p. 98) ao discorrer sobre a palavra falada, ele talvez estivesse se referindo à mesma sensação que temos ao nos encontrarmos com Efigênia Rolim: o sentimento da narrativa como uma obra plástica a ser moldada, trabalhada, transformada pela mão criativa – ou talvez pela voz criativa. Os limites entre as linguagens começam a perder-se, e essa atuação interdisciplinar de artistas como a Efigênia faz pensar, enfim, na natureza de sua obra (afinal, o que ela faz é literatura, música, artes visuais ou artes cênicas?). De acordo com Tania Alice (2014), a performance é caracterizada por uma mescla de diversas linguagens: se trata de um pouco de tudo, de uma “indisciplina” artística. Sobre o significado do termo “performance”, a autora comenta:

Em termos de etimologia, quando falamos de ‘performance’, podemos nos referir à definição que o linguista inglês Austin propõe: todo ato de fala contém um poder de transformação inerente a ele mesmo. Cada fala realiza uma ação ao mesmo tempo que é proferida: une, afeta, legitima, impede, afasta... Por modificar o contexto em que é proferida, a fala performativa se constitui como um poder de ação e de transformação. É nesse sentido que podemos entender a performance: como uma linguagem que não constitui apenas uma representação de determinada situação ou contexto, mas que, realizando e efetuando-se modifica o presente, influi ativamente nele, propondo transformações nos modelos vigentes, tornando visível o invisível, e palpável o despercebido

(ALICE, 2014, p. 36)

Deste modo, levando em consideração o caráter interdisciplinar e relacional da performance, nota-se que a obra de Efigênia Rolim pode ser sistematizada através de seu caráter performativo. Isto se dá principalmente pelo fato dela invadir os espaços mais diversificados, na maioria das vezes utilizando-se da rua, além de sua própria figura, como objeto de sua proposta artística. Por fim, levando em consideração o caráter da linguagem performática ao propor uma transformação da realidade, como observado por Alice, compreende-se que a própria motivação de Efigênia sobre sua prática artística relaciona-se ao princípio de engajamento da performance. O ideal proposto pela artista, no caso, é a busca dos ideais de defesa da ecologia, pois ao utilizar o lixo como matéria prima de sua obra ela também critica o desperdício e a acumulação da sociedade contemporânea, em sintonia com outros *performers* que se preocupam com esta causa, como abordado por Tania Alice:

A performance como prática espiritual, existencial, como fusão de arte e vida, intensificação de afetos e das relações. Como abraço planetário, ecologia social, ambiental, da subjetividade e como poder de transformação potente e potencializador. Como imaginação liberada, desterritorialização de afetos, invenção do cotidiano, longe de imaginários padronizados. A performance como reterritorialização na terra fértil dos possíveis, como resposta a urgência de cuidar de si, do outro e do planeta, como estética emergente e urgente de um mundo globalizado. (ALICE, 2014, p. 45)

Sobre a relação entre a performance e a ecologia, portanto, aponta-se que existem muitos performers preocupados com o tema da subjetividade dessa sociedade que evoca o desperdício, a acumulação e o consumo, utilizando-se principalmente do reaproveitamento de despojos. Sobre esta questão, Guacira Waldeck (2007, p. 18) interpreta que o papel da arte seria o de modificar o significado desses objetos descartáveis que são consumidos e rejeitados, reinvestindo-os de novos significados e transformando-os de “despojos” em “matéria prima”. Nesse sentido, o tema da ecologia se apresenta na obra de Efigênia Rolim, o que torna, portanto, evidente a relação de sua obra com o contexto contemporâneo da arte.

No entanto, é importante pontuar que apesar da obra de Efigênia parecer se enquadrar, em determinados aspectos, a estilos e conceitos da arte, sua produção não é limitada a este ou aquele formato de arte. De acordo com Waldeck (2007, p. 15), é questionável convocar terminologias eruditas generalizantes para tratar de uma artista para quem esses movimentos “não fazem o menor sentido”.

O que a artista tenta transmitir jamais é apreendido em sua totalidade pelo expectador (ou o indivíduo que possui uma expectativa). O entendimento da obra passa por um processo de ressignificação<sup>7</sup> que

---

<sup>7</sup> Qualquer objeto possui uma função primordial. Quando este significado funcional é subvertido, existe um processo de *ressignificação*. Como exemplo clássico pode-se citar Marcel Duchamp que, ao recontextualizar a latrina, pondo-a em uma exposição de arte e chamando-a de “A fonte” desconstruiu o conceito de arte e de latrina ao mesmo tempo. No caso da Efigênia, o significado recriado pode surgir sob três aspectos: um deles é formado pelas partes de que a vestimenta é composta (o “lixo” agregado de modo a

pode ser embasado nas teorias de análise semiótica discutidas por Charles Peirce, que de acordo com Santaella (2002) analisa o teor imagético do discurso apresentando categorias formais e universais em todos os fenômenos que se apresentam à percepção e à mente: a primeiridade, secundidade e terceiridade. Em relação às obras de Efigênia, a primeiridade se daria pela identificação dos elementos que compõem sua indumentária, ou seja, o “lixo” coletado pela artista (papeis de bala, garrafas pet, copos plásticos, etc). A secundidade se colocaria pelo conjunto do traje propriamente dito, formando uma espécie de vestido. A terceiridade ficaria a encargo do próprio expectador; que observa e espera, dentro de um contexto pré-estabelecido, definir e julgar a obra de arte. Ou seja, o processo de terceiridade é peculiar de cada indivíduo, a partir de suas referências e de seu repertório para interpretar a obra a seu modo. Tanto o criador quanto o espectador pode se apropriar do objeto enquanto ressignificação, pois cada um vê o mundo à sua maneira. A arte pode servir como este canal de atribuição de significados, num processo contínuo de ir e vir entre o emissor e o receptor (criador e expectador). Quem sabe, portanto, Efigênia Rolim, enquanto uma artista “pé-de-chinelo”, não precise se enquadrar, nem ser explicada, mas sim experimentada individualmente, pois, como sugere Walter Benjamin (1994, p. 203), “metade da arte narrativa está em evitar explicações”.

---

formar uma peça de vestuário), outro aspecto é o do conjunto criado (a vestimenta em si), finalizando com a ressignificação por parte do expectador.

## Da feirinha ao espaço museológico: A Efigênia e o MON

Entre outros espaços escolhidos para compor a programação da Bienal Internacional de Curitiba<sup>8</sup> do ano de 2013, foram utilizadas algumas salas do Museu Oscar Niemeyer (MON), onde ficaram expostas obras de 36 artistas contemporâneos brasileiros escalados especialmente para o evento. Dentre estes artistas estava Efigênia Rolim, com uma sala separada especialmente para ela. Em meio a seus objetos encontravam-se alguns de seus trajes, bonecas e bichos com alças, todos feitos de lixo coletado pela artista. Por essa particularidade, ainda no período de preparação e montagem das exposições os trabalhos da Efigênia Rolim se tornaram assunto recorrente e controverso nos bastidores do museu. O estranhamento não aconteceu apenas pelo uso do lixo como matéria prima ou por sua estética incomum, mas principalmente pelo equívoco da distinção entre os lugares da arte erudita e popular. Pois, à primeira vista, encontrar obras como as de Efigênia Rolim dentro de um museu – uma instituição que Pierre Bourdieu (2003) descreveu como um espaço de erudição – causou um estranhamento geral. Aos observadores desavisados, parecia não caber a uma artista vinda da feira um espaço tão especial dentro de um evento do porte da Bienal Internacional de Curitiba. Historicamente, de acordo com Rento Almeida (*apud* Waldeck, 2007, p. 16), a feira é percebida, como o espaço da cultura popular e distinto do espaço solene das galerias. Não obstante, Efigênia Rolim, a mesma artista

---

<sup>8</sup> A Bienal Internacional de Curitiba era anteriormente nomeada como Bienal Ventosul, e completava 20 anos em 2013.

que participou da “Feira do Poeta” em Curitiba – onde publicou livros com seus desenhos simples e suas poesias gramaticalmente despreocupadas (PINHEIRO, 2012, p. 45) – começou a adentrar a galeria. Na realidade, antes da Bienal, ela já havia de fato participado de outras exposições em museus, como por exemplo, no próprio MON na mostra “Bispo do Rosário +3”, uma proposta do curador Ricardo Aquino, com obras de José Rufino e do Bispo do Rosário.

Independente dos debates controversos sobre as obras de Efigênia Rolim dentro do museu, a artista foi ganhando mais e mais importância dentro da Bienal, chegando a ser escolhida pela equipe de organizadores e pelo Instituto Arte na Escola para compor o material educativo do evento. Efigênia foi, portanto, uma entre os dez artistas abordados nesse material de apoio didático, que é voltado aos professores, e apresenta algumas abordagens de mediação em arte relacionando a obra de Efigênia a temas recorrentes da arte contemporânea. Isso, de certa forma, demonstra que os organizadores do evento perceberam no trabalho da artista um potencial educativo pelo seu caráter multifacetado.

Além de figurar no material educativo, Efigênia Rolim também foi escolhida para participar da abertura oficial da Bienal com uma performance no MON. É provável que os organizadores do evento tenham percebido a recepção positiva do público curitibano ao interagir com a artista. Pois, durante o evento de abertura, a figura performática da “Rainha do Papel de Bala” foi uma atração bem recebida. O fenômeno descrito por Kátia Kasper, que descreveu a potência das narrativas de

Efigênia ao envolver, igualmente, os adultos e as crianças, que as escutavam atentamente (2014, p. 333) foi percebido logo que a artista apareceu. O público não apenas acompanhava sua atuação, mas também a fotografava e solicitava sua participação posando ao lado deles em seus registros fotográficos. A partir desta experiência performática, não seria mais possível para essas pessoas separar a obra de Efigênia de suas histórias, nem de sua figura eloquente. Ou seja, não era apenas o fato da artista estar vestida com roupas feitas de lixo, de maneira similar aos objetos expostos, que motivava as pessoas a fotografá-la ou tê-la posando ao lado para suas fotos. Acreditamos que isso aconteceu especialmente pelo fato de que, naquele momento, o encontro com a artista se transformava na própria obra. E desta forma o assédio do público com a artista se repetiu sempre que ela apareceu paramentada pelo museu, com sua “arte para vestir”.



Figura 2: Objetos de Efigênia Rolim na sala separada para a artista durante a Bienal Internacional de Curitiba. Foto de Claiton Biaggi.

Fonte: Bienal Internacional de Curitiba, 2013.

Na fotografia acima vemos, em primeiro plano, um grande cavalo construído de embalagens diversas, enquanto em segundo plano estão penduradas as *girafas* que Efigênia costuma carregar consigo em suas performances. A girafa mais conhecida é a “Tibúrcia” que de acordo com Pinheiro (2012) serve de amuleto para a artista. Dentro dos conceitos de primeiridade, secundidade e terceiridade a relação sígnica é similar à da indumentária de Efigênia. A recontextualização ocorre em relação ao local onde estas *girafas* estavam situadas, o Museu Oscar Niemeyer, pois estas obras ficaram expostas como objetos de arte, não como peças de vestir. Suas similitudes podem ser a utilização de materiais descartados que se transformam em outra coisa: uma roupa ou um objeto de arte.

Somando a receptividade do público e os vários destaques que seus trabalhos ganharam gradativamente dentro do museu, Efigênia Rolim acabou se tornando a protagonista entre os artistas da Bienal Internacional de Curitiba que estavam expostos no MON naquele período. Isso talvez aconteceu devido às obras dela criarem uma aproximação entre arte e vida enquanto os artistas contemporâneos, via de regra, parecem criar afastamentos. Dessa forma, logo depois da abertura da Bienal, Efigênia conquistou também os funcionários do museu, e a equipe do setor educativo, recebendo um convite para ser homenageada como “Artista do mês”, durante a programação do “Domingo+Arte<sup>9</sup>”. Ou seja, além de ganhar um espaço destacado dentro da própria Bienal, Efigênia também teve seus trabalhos exibidos no espaço expositivo localizado em frente à oficina de arte do museu. O que vem a colaborar com as atividades referentes à artista abordadas dentro das oficinas de arte.

### **Sobre transformar lixo em esmeralda**

A experiência através das observações de relatos do público sobre a poética de Efigênia e através da prática educativa se deu dentro das oficinas do MON. Em nosso campo de atuação, percebemos que as questões sociais da obra da artista chamavam muita atenção e eram cada

---

<sup>9</sup> Anteriormente denominado “Domingo social”, o “Domingo +Arte” se trata de um evento mensal que ocorre durante os primeiros domingos de todos os meses do ano, onde além de oferecer entrada gratuita e atrações de outras manifestações artísticas, o MON oferece também oficinas de arte ministradas por um artista do acervo, homenageado pelo setor educativo.

vez mais relevantes e essenciais para a vida cotidiana dos participantes. Nesse sentido, a própria Efigênia demonstra que sua obra oferece esta faceta didática ao dedicar-se, ela mesma, à educação<sup>10</sup>. Efigênia Rolim costuma frequentar escolas, às vezes acompanhada de seu amigo Hélio Leites, realizando um trabalho que é claramente mais social do que estético, ao levar às crianças o processo de ressignificação dos materiais descartados de que ela tanto se utiliza em suas obras.

O setor da Ação Educativa dentro do Museu Oscar Niemeyer desempenha a função de atender a grupos de visitantes previamente agendados, oferecendo-lhes mediações e oficinas sobre as exposições vigentes. Os grupos agendados são em sua grande maioria compostos por alunos da educação infantil, ensino fundamental e médio de escolas públicas e privadas, sendo estes de Curitiba e da região metropolitana. Não obstante, são atendidas também organizações não governamentais, universidades e outras instituições, vindas não apenas de Curitiba, mas de outras cidades do Paraná e outras regiões do Brasil. A oficina do setor educativo está localizada no subsolo do museu e é composta de uma área expositiva, para o artista homenageado durante o evento “Domingo +Arte”. Ela também possui um espaço para a aplicação de práticas artísticas. Três oficinairos têm a função de aplicar as propostas e desenvolvê-las junto à Ação Educativa.

As propostas artísticas aplicadas na oficina do MON são voltadas especialmente para as exposições vigentes, ou seja, cada

---

<sup>10</sup> O vídeo “Conheça Efigênia, a rainha do papel”, do Canal Futura, mostra esta relação de Efigênia Rolim com a educação e com as questões sociais.

exposição é trabalhada pelos oficinairos com uma proposta diversa. Frente à necessidade de se escolher um tema para desenvolver uma atividade prática sobre a Bienal de Curitiba, foi imediatamente cogitado o nome de Efigênia Rolim. Entre as obras expostas que foram cogitadas como tema para uma proposta artística, encontravam-se alguns de seus trajes, compreendendo vestidos, sapatos, chapéus, entre outros objetos utilizados pela artista em suas performances. Observando estes elementos, foi sugerido o desenvolvimento de chapéus feitos com material reciclado como atividade prática para grupos agendados compostos de crianças com aproximadamente 4 a 8 anos de idade. Por apresentar uma temática voltada para a ecologia e a narrativa, a obra de Efigênia se mostrou adequada para se trabalhar com esta faixa etária, por sua faceta lúdica e mesmo pedagógica, mostrando-se mais acessível. Pode-se dizer que o objetivo principal desta proposta fosse deixar semeadas algumas ideias para que, durante a vida, essas crianças pudessem repensar criticamente seu próprio cotidiano ou mesmo a prática artística.

Desta forma, a atividade relativa à Bienal que foi proposta e este público consistia na elaboração de um chapéu, inspirado no acessório utilizado por Efigênia, sobre o qual seriam agregados, através de assemblagem, os materiais diversos coletados pelos oficinairos. Foi adotado um modelo bastante simples e popular de chapéu, construído por meio de dobraduras, sendo este feito a partir da reutilização de materiais impressos sobressalentes, decorrentes de antigas exposições do museu. Este, então, serviu de base para os visitantes acrescentarem os fragmentos

de “lixo” disponibilizados sobre as mesas, que consistiam em recortes de embalagens e papéis de bala coletados por funcionários do MON.

Durante a aplicação da proposta, buscava-se interagir ludicamente com as crianças, enfatizando o sentido ecológico da obra de Efigênia, através de perguntas como “Quem aqui joga papel de bala no chão?”, seguida da resposta “Eu não!”, ou do gesto de um ou outro distraído, que levantava e abaixava rapidamente a mão. Em seguida, se perguntava: “Quem aqui recolhe papel de bala do chão?”, momento em que normalmente as crianças ficavam em silêncio, estranhando a pergunta que lhes parece insólita, pois esta atitude não é hábito comum entre as pessoas. Estas questões nos ofereciam a oportunidade de lembrar que Efigênia de fato recolhe lixo das ruas para construir suas obras de arte. A partir deste dado, lembrava-se o mítico encontro da artista com o papel de bala na Rua XV, gesto que promoveu o seu desabrochar artístico. Por fim, enfatizava-se a questão performática e narrativa da obra de Efigênia, apontando que ela utilizava os objetos que construía “para se tornar outra pessoa e contar histórias”. Na fotografia, observamos o momento em que André Malinski coloca seu próprio chapéu referente à oficina e começa a inventar um personagem com a ajuda das crianças.



Figura 3: Abordagem inicial da proposta inspirada nos chapéus de Efigênia, no MON.  
Fonte: Acervo de André Malinski.

As crianças acolheram bem a atividade prática proposta. Embora ela fosse inicialmente pensada para atender às crianças menores, chegou a ser aplicada, de maneira surpreendentemente satisfatória, para adolescentes e também algumas turmas de adultos de diversas idades.

A aplicação desta prática foi gradualmente aprimorada. Percebeu-se, por exemplo, que a proposta corria o risco de se resumir a uma reprodução mecânica. Então, foram enfatizados aspectos como: as intenções da artista com suas proposições e o valor agregado ao lixo quando reutilizado, recheado de histórias e transformado em arte.

A intenção era instigar novas experiências narrativas, ampliar o repertório dos participantes para além do que estavam habituados. Nesse sentido, é interessante lembrar da referência militar reproduzida pelas

crianças com relação ao modelo de chapéu de dobraduras, pois alguns grupos, na faixa dos cinco anos de idade, costumavam cantar o refrão popular “*marcha soldado cabeça de papel*” ao formar fila para se locomover dentro do museu. Este comportamento revela a cultura da disciplina que foi “herdada” pelas escolas muito antes da ditadura, uma memória que é “vívada por tabela<sup>11</sup>” (POLLAK, 1992, p. 201) pelas crianças de hoje.

A ênfase era principalmente na ação performática da artista que englobava a indumentária, as narrativas, o gestual. Efigênia faz objetos artísticos para vestir, com os quais se torna também uma personagem, misturando-se com suas criações. Assim, ao fim da oficina, todos os participantes eram convidados a colocar a indumentária que produziram e continuar a visita noutros espaços expositivos do MON, passando, com este gesto, de simples observadores a personagens que também poderiam ser observados dentro do espaço expositivo.

Posteriormente, durante o “Domingo + Arte”, a própria Efigênia Rolim se fez presente nas oficinas, propondo a construção de apitos com mangueiras<sup>12</sup> (Fig. 4), e depois propondo ainda a montagem de anjos com

---

<sup>11</sup> “São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada.” (POLLAK, 1992, p. 201)

<sup>12</sup> Proposta realizada no dia 06/10/2013.

sacolas plásticas<sup>13</sup>. A artista chegou inclusive a posar para uma foto portando o chapéu confeccionado pelos oficinairos, o que reforça o quanto ela aprovou a proposta educativa que vinha sendo aplicada com os visitantes agendados (Fig. 5).



Figura 4: Apito construído durante a oficina do “Domingo + Arte”.  
Fonte: Acervo de André Malinski

---

<sup>13</sup> Proposta realizada no dia 03/11/2013.



Figura 5: Efigênia Rolim posando com o chapéu da atividade prática inspirada em seus trabalhos. Fonte: Acervo de André Malinski.

Sobre a participação da Efigênia no Museu Oscar Niemeyer, Karine Serafim, coordenadora da Oficina da Ação Educativa, afirma:

Cada “Domingo + Arte” é muito característico e especial, cada artista tem sua particularidade e no caso de Efigênia Rolim não poderia ser diferente. Esta querida senhora encantou a todos com seu jeito simples e alegre de ser. A todo o momento estava disposta, contando histórias, dançando, cantando e até fazendo cambalhotas! Sua participação foi extremamente importante para o êxito das oficinas, apesar de não deixar bem claro o que deveria ser feito pelos participantes, sua felicidade e empolgação contagiou a todos que estavam ali, estimulando-os para irem além. As duas temáticas e técnicas utilizadas obtiveram um grande sucesso nos dois domingos, com sessões lotadas. Mas percebi que o apito foi sensacional, as pessoas saíam muito

realizadas e as crianças então, nem se fala. Era o som do apito por todo o museu. A oficina dos anjinhos de sacola nos impressionou bastante, não estávamos muito confiantes em aplicá-la, pois parecia que o resultado não ficaria tão bom, que as pessoas sairiam frustradas. Para nossa surpresa aconteceu exatamente o contrário, elas adoraram. “Quem diria, fazer anjos de sacola de mercado”, frases como esta eram ouvidas constantemente [...]. As oficinas deram tão certo que implementamos o apito em nossas atividades diárias com os agendamentos da Ação Educativa. (SERAFIM, 2014<sup>14</sup>)

O relato de Karine confirma não apenas a eficiência do trabalho artístico de Efigênia Rolim como tema para arte educação, mas principalmente a boa receptividade da artista junto ao público. No período em que suas obras estiveram expostas, Efigênia ganhou espaço e notoriedade dentro do museu, especialmente entre os funcionários de outros departamentos, que inclusive colaboravam ativamente com a coleta de materiais para as oficinas. Durante a Bienal, Efigênia foi o tipo de artista que não ficava restrita ao seu espaço expositivo, mas que comovia cada pessoa que passava pelo museu – mesmo quando ausente – e talvez ressignificando não apenas o lixo, mas os próprios visitantes.

### **Considerações finais**

Em nossa abordagem sobre a relação dos participantes da oficina do setor educativo do MON com o lixo, buscamos a reflexão dos visitantes do museu com relação ao mundo em que vivem, mas também

---

<sup>14</sup> SERAFIM, Karine. Depoimento concedido aos autores, em Curitiba, 05/09/2014.

sobre como se comportam diante deste *viver* na coletividade urbana. Lembrar o humilde e nobre gesto de Efigênia ao se curvar para apanhar o brilhante papel de bala – que não era uma esmeralda – faz pensar em como é essencial para a nossa sociedade vazia se curvar e reverenciar o ínfimo; “é preciso *transver* o mundo”, concluiu o poeta Manoel de Barros. Se o olhar do artista é transformador e faz dos objetos desprezados o seu maior tesouro, com isso fica a pergunta: quem terá coragem de seguir o gesto de Efigênia?

O potencial educativo a partir do trabalho de Efigênia é suficientemente forte para transformar profundamente os que se propõem mergulhar nas possíveis reflexões que estão além da superfície das simples questões ecológicas a que o uso do lixo remete. E talvez a melhor forma de se fazer essa abordagem seja através da experimentação, e não de teorias complexas e terminologias duvidosas. Assim, suas obras inspiram ações educativas, já que esse caráter aberto e múltiplo de sua obra possibilita uma melhor apreensão dos temas que elas discutem. Isso foi percebido através do resultado bem sucedido durante as propostas aplicadas na Ação Educativa do MON em 2013.

Dizer que Efigênia Rolim dá vida ao lixo está longe de ser suficiente para definir seu trabalho artístico. Sua obra tampouco se limita a ser ecológica ou performática. Muito mais do que isto, ela recheia com sentimentos e histórias o papel de bala vazio que encontra jogado no chão. De fato, Efigênia consegue oferecer dignidade e nobreza ao que ninguém quer: o lixo. Ela questiona os valores da sociedade de consumo, superficial e descartável e os preenche com novas sensações, reflexões e

valores. Ela transcende os rótulos e as linguagens artísticas, conquista o *status* de Arte dentro do espaço legitimador do museu, e ainda permanece popular. A linguagem popular de que se utiliza Efigênia não a limita à dualidade entre cultura popular e erudita: ela une as duas faces, e isso possibilita atingir às pessoas, emocioná-las e transformá-las. Ela ressignifica o lixo com seu olhar ingênuo de uma menina de 84 anos que não deixa que a imaginação se apague e que vê delicada beleza poética em tudo o que encontra disponível à sua frente: continua conseguindo ver um pássaro em uma garrafa de amaciante, uma esmeralda em um papel de bala, um tesouro em um cesto de lixo. Através de sua leveza e da simplicidade do toque de dar vida ao lixo, Efigênia Rolim nos convida para um olhar sensível e sutil sobre nossa relação com o mundo, com as palavras e com as coisas. Sua obra é capaz de nos fazer enxergar o invisível e mágico brilho de objetos que, antes dela, não julgaríamos ter valor algum. As esmeraldas, jogadas aos nossos pés, continuariam parecendo papéis de bala.

## Referências

ALICE, Tania. **Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos**. In: Palco Giratório: Circuito Nacional 2014. Rio de Janeiro: Sesc, 2014.

AMADO, Janaína. **O grande mentiroso: Tradição, veracidade e imaginação em História Oral**. História. São Paulo, 14, 1995, p.125-136.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: LeYa, 2013.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIENAL Internacional de Curitiba. **Últimos dias para visitas as exposições da Bienal**. 25 nov. 2013. Disponível em: <<http://www.bienaldecuitiba.com.br/blog/ultimos-dias-para-visitar-as-exposicoes-da-bienal/>> Acesso em: 01 set. 2014 às 20h.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Zouk, 2003.

CANAL Futura. **Conheça Efigênia, a rainha do papel**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vnhhWKEFDXU&app=desktop>>. Acesso em: 16/11/2014.

DANTAS, Marta; BELMAIA, Nathany Wagenheimer. **Efigênia Rolim**: A Narradora Trapeira. In: Boitató – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, 2011.

KASPER, Katia Maria. **Eco-lógica**: Efigênia entre arte e vida. *Ciênc. Educ.*, v.20 n.2, 2014, p. 331-344.

MCLUHAN, Marshall. A palavra falada. in: **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2000.

PINHEIRO, Dinah Ribas. **A viagem de Efigênia Rolim nas asas do peixe voador**. Curitiba: Ed. do Autor, 2012.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

SALDANHA, Nuno. **Arte Popular, Arte Erudita e Multiculturalidade**: Influências, confluências e transculturalidade na arte portuguesa. Lisboa: CEPCEP/ACIDI, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Thomson Pioneira, 2002.

SECRETARIA da Educação do Paraná. **Dia a Dia Educação**. Hélio Leites. Disponível em: <<http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?contudo=265>>. Acesso em: 16/11/2014.

SHON, Donald. **Formar professores como profissionais reflexivos**. In: NÓVOA, Antonio. (Org.). Os professores e a sua formação. 2º ed. Lisboa: Dom Quixote, 1997. P.77-114.

WALDECK, Guacira. Armadilhas para Efigênia Rolim e Hélio Leites. In: **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2007. P. 7-20

# Êxodo: A influência da cultura estrangeira na criação pictórica

*José Tazza<sup>1</sup>*

**Resumo:** E se Pablo Picasso (1881-1973) não tivesse viajado a Paris? O artigo inicia com esta pergunta com a intenção de descrever a experiência de conhecer outros lugares (culturas, países, realidades) e verificar como isso influenciou alguns artistas e suas criações, falando exclusivamente da pintura e usando como referente o artista plástico peruano Sérvulo Gutierrez (1914-61). Com uma narrativa em primeira pessoa desenvolve um tema que está presente no mundo da arte: a migração por motivos além dos econômicos ou políticos. Contando as experiências próprias do autor como estrangeiro na Academia curitibana, são apresentados argumentos para descrever esta experiência frequente no mundo da pintura tanto Moderna como Contemporânea.

**Palavras-chave:** Arte latino-americana; Artista estrangeiro; Pintura Moderna; Pintura Contemporânea.

**Resumen:** ¿Y si Pablo Picasso (1881-1973) no hubiese viajado a Paris? El artículo inicia con esta pregunta con la intención de describir la experiencia de conocer otros lugares (culturas, países, realidades) y verificar como eso influenció a algunos artistas en su creación, hablando exclusivamente de la pintura y usando como referencia al artista plástico Sérvulo Gutierrez (1914-61). Con la narrativa en primera persona se desenvuelve un tema que está presente en el mundo del arte: la migración por motivos más que políticos o económicos. Contando las experiencias propias como un extranjero en la Academia curitibana, se presentan argumentos para describir esta experiencia recurrente en el mundo de la pintura tanto Moderna como Contemporânea.

**Palabras-clave:** Arte Sudamericano; Artista extranjero; Pintura Moderna; Pintura Contemporânea.

---

<sup>1</sup> Graduando do Curso Superior de Pintura da Universidade Estadual do Paraná – Unespar, Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP, Campus I, Curitiba, Paraná, Brasil.

Revisão geral e coelaboração do texto: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Katiucya Perigo, Universidade Estadual do Paraná – Unespar, Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP, Campus I, Curitiba, Paraná, Brasil.

## Introdução

E se Pablo Picasso (1881-1973) não tivesse viajado a Paris, ou se Anita Malfatti (1889-1964) não tivesse ido a Nova York fariam as mesmas pinturas? A resposta é óbvia: Nunca saberemos. Nosso intuito é entender a influência dessas viagens na História da Arte latino-americana.

O conhecido Picasso foi um pintor, escultor e desenhista espanhol e reconhecidamente um dos maiores artistas do século XX. É considerado um dos artistas mais famosos e versáteis de todo o mundo, tendo criado milhares de trabalhos, não somente pinturas, mas também esculturas e cerâmicas, usando, enfim, todos os tipos de materiais. Depois de estudar arte em Madrid, Picasso fez sua primeira viagem a Paris em 1900, a então capital artística da Europa. Lá ele adquire experiências importantes e consegue alcançar notoriedade (ARGAN, 1992, p. 680-1).

A pintora brasileira Anita Malfatti, conhecida por sua polêmica exposição em 1917, foi uma figura importante para a renovação das artes plásticas no Brasil. Em 1915 a pintora partiu para Nova York, onde estudou pintura e teve a liberdade de pintar livremente, sem limitações estéticas. Foi a fase em que pintou seus quadros mais brilhantes. Anita Malfatti volta para São Paulo em 1917, e no dia 20 de dezembro realiza sua polêmica exposição, com 53 obras. O escritor Monteiro Lobato, crítico de arte do jornal *O Estado de São Paulo*, publicou um artigo intitulado “Paranoia ou mistificação?”, que era uma crítica à mostra expressionista de Anita Malfatti. Isto serviu de estopim para o movimento modernista no Brasil (ALMEIDA, 1976, p. 26).

Conhecer outra realidade afetaria diretamente a expressão pictórica? Considerando que formamos nosso próprio conceito de mundo a partir do que vemos, sentimos e percebemos como realidade, é provável que sim.

Aqui cabe sublinhar que os artistas mencionados tiveram dois pontos em comum: Ambos saíram de seus países; Seus trabalhos foram reconhecidos na História da Arte.

Parto da afirmação de que no mundo da arte as migrações, que existem desde que o mundo é mundo, indiferente do motivo, ajudaram a desenvolver a arte e a representação pictórica com uma característica especial aqui no Sul da América em relação à Europa ou América do Norte. Tento então explicar os caminhos oblíquos por onde passam as influências, bem como busco compreender essa experiência especial dos artistas.

As influências que o artista tem no decorrer de sua vida são diversas, mas aqui escrevo sobre um denominador comum: o conhecimento de outra realidade cultural para o desenvolvimento da arte, partindo da suposição que essa percepção da realidade alheia está diretamente inserida na obra pictórica do artista. Até que ponto as influências estão refletidas na obra de pintores que mudam de endereço e como compreendê-las?

É importante também mencionar mais um pintor que teria sofrido influências em suas pinturas depois de conhecer outras culturas, Paul Gauguin (1848-1903). Gauguin nasceu em Paris em 1848. Entre 1851 e 1855, ele viveu no Peru. De volta à França, ingressou aos 17 anos

na marinha mercante, serviu na frota de guerra durante os conflitos entre a França e a Alemanha (1870) e, finalmente, tornou-se um bem-sucedido corretor de valores. Casou-se em 1873 e teve cinco filhos. Gauguin pintava quadros no seu tempo livre, como um *hobby*. Entre 1876 e 1882, expôs obras no Salão de Paris e nas Exposições Impressionistas. Finalmente, em 1883, buscando inspiração na cultura “primitiva”, Gauguin passa a residir no Taiti (CHIPP, 1999, p. 54-82).

Além dos já mencionados Pablo Picasso e Anita Malfatti, poderia ser feita uma grande pesquisa e o material seria abundante, mas acredito que o apropriado aqui é destacar essas “influências” neste lado do mundo: a América Latina.

Com uma narrativa em primeira pessoa desenvolvo a primeira parte deste artigo a partir da perspectiva de um peruano estudante em Curitiba, Paraná. Voltando no tempo – década de 1930-40 –, na segunda parte do texto falo do artista plástico peruano Sérvulo Gutierrez com o mesmo intuito, relatar e compreender como a influência de novos conhecimentos aparece presente na expressão artística.

## **Um estrangeiro na Academia curitibana**

O momento tinha chegado, era hora de estudar artes numa escola oficial e deixar o empirismo e a prática da pintura compreendida até então. Foi numa noite de sábado, em que depois de passar o dia pintando e vendendo quadros nas ruas, compartilhei a decisão com um colega. Eu tinha 30 anos e há algum tempo viajava e financiava as viagens a outras cidades como “pintor de rua”. Tinha viajado por quase oito anos e, em

março de 2007, cruzei a fronteira chegando à cidade de Curitiba. Três anos depois resolvi ficar e estudar para fazer da arte uma profissão, foi um imperativo.

Tomei a decisão no ano de 2010 e festejava essa mudança em um boteco no centro da cidade, quando um colega começou a falar o que ele entendia sobre a prova que faziam na Escola de Belas Artes de Curitiba (EMBAP)<sup>2</sup>. Mencionou satirizando que no momento da apresentação do portfólio faziam sempre a pergunta: “O que você entende de arte?” e afirmou com rebeldia, que nós artistas, que trabalhávamos na rua “fazíamos arte que já não é arte”. Eu não acreditei e nem dei importância ao comentário, porque não quis ter preconceitos sobre algo que tinha me proposto a conhecer. Decidi preparar-me e dediquei meu tempo a isso.

Na entrevista não fizeram aquela pergunta, as provas transcorreram bem e fui aceito na Escola de Belas Artes de Curitiba, depois de fazer os testes de seleção e apresentar os documentos obrigatórios, dentre eles o portfólio, que era composto por trabalhos bastante acadêmicos – retratos, figura humana e paisagens diversas –, bem como o visto de permanência.

---

<sup>2</sup> Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP é um estabelecimento estadual de ensino superior fundado em 1948 e reconhecido pelo Conselho Federal de Educação desde 1954. O movimento em prol da criação da EMBAP surgiu em 1947 na Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, tendo logo recebido apoio da Academia Paranaense de Letras, do Círculo de Estudos Bandeirantes, do Centro de Letras do Paraná, do Centro Feminino de Cultura, da Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen, do Instituto de Educação e do Colégio Estadual do Paraná (EMBAP, [20--], não paginado).

Lembro-me do dia que tomei essa decisão. Apesar de não dar importância ao comentário, meu colega deixou um rastro de interrogação na minha testa. Eu gostava de arte, pintava e desfrutava do prazer de praticar a pintura, mas qual era meu pensamento sobre a arte? Qual seria a perspectiva neste lado do continente a respeito da arte?

Eu tinha escutado muito sobre o assunto, mas não tinha feito essa pergunta frente ao espelho. Uma vez dentro da Escola percebi que os sinais de interrogação não eram de exclusividade do estrangeiro, vários dos meus companheiros procuravam entender entre outras coisas o que era a arte? Qual é o conceito de artista atualmente? O que é a pintura nos dias de hoje? E assim por diante.

Eu era um autodidata que pintava seguindo a Academia, conhecendo perspectivas e claro-escuros, misturando conceitos entre surrealismo e realismo, tinha pintado muros com aerografia e *sprays*, tinha aprendido tudo isso de maneira autodidata. Os novos conceitos da arte não tinham passado despercebidos, mas eram conceitos aleatórios e ordenados no caminho, conhecimento que abrangia abordagens sobre a pintura, e alguns dos seus momentos e representantes principalmente na América do Sul.

No entanto, foi necessário dentro da Academia ampliar o pensamento, reorganizar os conceitos que eu tinha adquirido até o momento. O que é arte nos dias de hoje? O que é ser um artista plástico? Algumas tentativas de respostas a essas perguntas são debatidas na Academia em Curitiba: A arte é um conceito, um sentimento, é multidisciplinar, arte é pintura que morre e volta à vida, a arte é bela para

alguns e para outros espetacularmente feia, arte é ativismo, ou “ativismo”, arte é mentira disfarçada de verdade ou verdade que chega numa mentira, arte é tudo e nada disso, arte é filosofia, história e exercício, arte era tudo e nada ao mesmo tempo.

Na Academia apareceram muitos conceitos “novos”, e outros foram descobertos. Para ajudar a entender todas essas respostas que chegavam a partir dos professores, era imprescindível organizar a aparente confusão criada:

Sobretudo nas chamadas “artes plásticas”, nos últimos anos tornou-se evidente um fosso entre o público e as obras apresentadas como artísticas. A rigor, a crise é ainda mais grave, pois muitos artistas que se consideram igualmente modernos, e o são, não reconhecem nas obras de muitos de seus contemporâneos qualquer validade estética. A isto se soma o fato de que não apenas entre os artistas que ocupam espaço na mesma contemporaneidade existe essa negação, mas muitos intelectuais também importantes dentro da chamada modernidade não reconhecem em muitas das obras hoje apresentadas em galerias e museus o caráter de inovação ou de criatividade artística. Por tanto, estamos diante de um fenômeno insólito e perturbador dentro das relações sócio-artísticas. [...] A sensação que se tem hoje é que muitos autores desses produtos não apenas estão repetindo essencialmente experiência que vão do Impressionismo ao Dadaísmo, mas sobretudo são despreparados técnica e intelectualmente para a tarefa a que se propõem [...] (SANT’ANNA, 2003, p. 16).

Quando falo de confusão falo, de alguma forma, dessa incerteza que em muitas ocasiões está presente dentro de lugares onde a informação é constante. Na medida em que se pratica a pintura e se desenvolve a

pesquisa sobre a profissão, depois de um tempo dentro da Academia, a vontade de querer saber algo absoluto vai se modificando, e surge a vontade de conhecer a expansão do conceito da arte.

Em todo caso na Academia (se percebe com o tempo) que confusão não é mais que falta de informação, de alguma maneira esses novos pensamentos (inter-multidisciplinares) estão requerendo do artista, além de uma boa técnica, aprofundamento em pesquisa e conhecimento sobre a história, pensamento, e abordagens desta profissão. Compreendi, então, o que meu amigo estava querendo dizer na ocasião que afirmou que os artistas de rua fazem um tipo de arte que já não é arte. Às vezes, parece que simplesmente pintar já não é mais válido para que alguém seja um artista, poderia resumir desta maneira, mas para compreender melhor esses novos pontos de vista é necessário rever primeiro os pontos de partida.

## **O primeiro professor de arte, a migração de Andrés Vargas**

Um dos primeiros contatos diretos com a pintura contemporânea aconteceu aproximadamente no ano de 2002, nessa época, eu estava no último ano do curso de Publicidade. Éramos um grupo de alunos do curso e estávamos prestigiando o artista plástico Andrés Vargas (Lima, 1963) na sua exposição individual chamada “Espace invader”, algo assim como espaço invadido.

Andrés era professor da disciplina de Desenho. Na sala de aula só falava sobre o que precisaríamos como publicitários, nada de mais,

nada que praticando não se alcance (*storyboards*, desenhos rápidos usando técnicas diversas e conhecimento elementar).

Ele convidou os alunos para a sua exposição, e estivemos presentes. Para a maioria foi como conhecer uma pessoa diferente daquele professor com o qual estávamos acostumados. Diante de nossos olhos não só se apresentavam pinturas resolvidas (óleo sobre tela, figura humana, sombras, etc.), mas também paisagens que se confundiam pela crueza e pela contrariedade, forma e figura trabalhadas com tinta a óleo falavam de enxergar de outro jeito a própria realidade.



Figura 1 – VARGAS, André. **Migración**, 1999. 1 Óleo sobre tela, color., 1,20m x 1,70m

O quadro chamado “Migración” foi uma daquelas obras que chamaram minha atenção, estávamos ali aproximadamente em 15 alunos de Publicidade numa galeria num bairro central da cidade de Lima

confusos diante de uma pintura que apresentava os personagens em meio a mapas e jogos de azar.

Naquele dia começava a entender que a pintura não ficava adormecida no deleite do espectador para escutar simplesmente dele “Que bonito” ou um elogio das técnicas, mas também poderia falar (e às vezes atingir, incomodar) diretamente ao observador sem esperar nenhuma palavra.

Lembrando aquele episódio e o analisando à luz dos conceitos adquiridos percebo que a arte havia começado a falar já faz muito tempo com outras disciplinas como a filosofia, a antropologia, e até a psicanálise. Era fabuloso saber dessa diversidade de linguagem, mas conforme os conceitos eram ampliados, se exigia também ampliar meu olhar binocular. Era preciso um novo olhar: *trinocular*, um terceiro olho.

Um dos pressupostos fundamentais da arte contemporânea diz que o público tem que aprender a ver de uma forma nova o novo. De fato cada momento artístico novo e cada autor relevante ensinam a ver e a reler o mundo. O artista autêntico cria seu público e ensina seu público a lê-lo [...]. É urgente desenvolver uma pedagogia do olhar. Desautomatizar a falsa modernidade. Uma pedagogia do olhar deve ensinar não apenas a ver e a rever, mas exercitar astuciosamente o que chamo de terceiro olhar (SANT’ANNA, 2003, p. 38).

Essa pedagogia do olhar foi entendida literalmente, como diria meu professor Andrés: “*Se ve con los ojos y se observa con el cérebro*” (“Se vê com os olhos e se observa com o cérebro” (tradução minha). Concordando com Affonso Romano de Sant’Anna, acredito que hoje em

dia é necessário criar esse terceiro olhar e poder iniciar a carreira pintando se você é um pintor, mas seguir com um senso crítico mais comprometido.

Em seguida apresento duas imagens de dois trabalhos meus realizados em momentos diferentes. O primeiro é um quadro do ano de 2010 e o segundo um trabalho realizado em agosto de 2014, onde apresento o desprendimento da forma como exercício.



Figura 2 – TAZZA, José. **Inti**, 2010. 1 Acrílico sobre tela, color., 120 cm x 60 cm



Figura 3 – TAZZA, José. **Inti**, 2014. 1 Acrílico sobre tela, color., 120 cm x 60 cm

Esses quadros pretendem apresentar a mudança do tratamento da pintura na minha obra, eles corporificam os novos conceitos (culturais/acadêmicos), que fizeram com que eu iniciasse um novo entendimento da pintura ao executá-la.

Vejo, então, a importância de conhecer a História da Arte quando se decide viver da pintura, para começar a entender os discursos, é importante apoiar-se em uma base cronológica dos acontecimentos artísticos. É como fazer um mapa que se pode utilizar para o entendimento dos temas que se abordam dentro e fora das salas de aula, a prática por outro lado é a Íris desse terceiro olho (que menciona Affonso Romano de Sant'Anna), que deveríamos exercitar ou nos acostumar.

A Escola vai desenvolvendo um novo conceito sobre o significado do que hoje se considera ser artista, ou ao que parece o que poderia fazer alguém se considerar um artista: não copiar simplesmente as imagens, mas observá-las.

Contudo, não acredito na Academia – ou no estudo acadêmico – como fundamentalmente necessária para desenvolver a pintura nos dias de hoje. Acredito que ela é uma influência, mas não necessariamente a única. Existem por outro lado pintores que “mudaram de endereço” por outros motivos e sem a Academia contribuíram para a arte de seus países.

### **Um estrangeiro fora da Academia, Sérvulo Gutierrez Alarcón**

Pensando na minha experiência em terra estrangeira lembrei-me de um artista igualmente peruano cuja obra teria sido influenciada por experiências em outros países: Sérvulo Gutierrez. Antes de falar sobre este artista peruano que não visitou academias, é importante pensar que quando alguém menciona o período “Moderno” da História da Arte, geralmente o relaciona diretamente a Manet e aos ismos que apareceram a partir do final do século XI na Europa. Na maioria das explicações breves sobre o tema figura os seguintes três períodos: Renascimento, Moderno e Contemporâneo. Estas seriam as três fases que resumiriam os três últimos “momentos” da História da Arte.

Quanto ao Moderno se vê que existem controvérsias sobre os limites temporais e alguns de seus traços distintivos: como separar Clássico/Moderno, Moderno/Contemporâneo, Moderno/Pós-Moderno. Divergências à parte, se observa uma tendência em localizar na França do século XIX o início da Arte Moderna. A experiência urbana – ligada à multidão, ao anonimato, ao contingente e ao transitório – é enfatizada pelo poeta e crítico francês Charles Baudelaire (1821-67) como o núcleo da vida e da Arte Moderna. O Moderno não se define pelo tempo presente

– nem toda a arte do período Moderno é moderna –, mas por uma nova atitude e consciência da modernidade, declara Baudelaire, em 1863, ao comentar a pintura de Constantin Guys (1802-92). A modernização de Paris – traduzida nas reformas urbanas implementadas por Haussmann, entre 1853 e 1870 – relaciona-se diretamente à sociedade burguesa que se define ao longo das revoluções de 1830 e 1848. A ascensão da burguesia traz consigo a indústria moderna, o mercado mundial e o livre comércio, impulsionados pela Revolução Industrial. A industrialização em curso e as novas tecnologias colocam em crise o artesanato, fazendo do artista um intelectual apartado da produção. “Com a industrialização, esse sistema entra em crise”, afirma o historiador italiano Giulio Carlo Argan, “[...] e a arte moderna é a própria história dessa crise” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, *Arte...*, 2014, não paginado).

O termo Renascimento, ou Renascença, faz referência a um movimento intelectual e artístico surgido na Itália, entre os séculos XIV e XVI, e daí difundido por toda a Europa. À concepção medieval do mundo se contrapõe uma nova visão, empírica e científica, do homem e da natureza. A ideia de um ‘Renascimento’ nas artes e na cultura relaciona-se à revalorização do pensamento e da arte da Antiguidade Clássica e à formação de uma cultura humanista. A obra do pintor, arquiteto e teórico Giorgio Vasari (1511-74) constitui a principal fonte de informação acerca da Arte Renascentista italiana. A Arte Italiana como progresso, com seu ápice no século XV, fornece as balizas para os juízos críticos posteriores. A noção de Renascimento tal como entendida hoje é estabelecida pelo historiador suíço Jacob Burckhardt (1818-97) em seu

livro *A cultura do Renascimento na Itália* (1867), que define o período como de grande florescimento do espírito humano, espécie de “descoberta do mundo e do homem” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, *Renascimento...*, 2014, não paginado).

Já a Arte Contemporânea é um conceito que tem duas acepções: ou se reporta à arte do período Moderno, ou seja, à arte desde o século XVIII, ou como é comumente aceito, se reporta à arte do Pós-Guerra, também denominada como segunda vanguarda do século XX. Numa definição mais atual, a arte do Pós-Guerra veio a encaminhar-se para um entendimento da prática artística que vai para lá da tradição das disciplinas históricas, definindo-se como uma disciplina ampla e com especificidades. Assim, a Arte Contemporânea tanto é tomada, em termos gerais, como a arte dos nossos dias, como é localizada no período que se segue à Segunda Guerra com uma afirmação nas décadas de 1960 e 1970. Neste sentido, a Arte Contemporânea daria lugar a uma arte Pós-Histórica, ou seja, a uma formulação artística que se radicaria no abandono das categorias, das narrativas e dos paradigmas que tinham formado a arte até o modernismo, para se assumir como uma prática social de contornos mais fluidos e mais próxima da Ciência e das disciplinas das Ciências Sociais e Humanas. Em qualquer um dos casos, a Arte Contemporânea está intimamente ligada ao surgimento das perspectivas conceptuais, bem como ao abandono das distinções tipológicas da História da Arte (SARDO, [20--], não paginado).

É certo que esses momentos se representam ou se expressam de diversas maneiras na Europa e aqui na América Latina. Acredito que se

pode concordar quando se afirma que não existiu Renascimento latino-americano ou se existiu não se expressou como o Renascimento italiano. Tanto no Brasil como no Peru a cronologia da arte tem apresentado histórias distintas de como entender ou assumir esses momentos que influenciaram o meio artístico.

No Brasil, por exemplo, foi com artistas como Cândido Portinari (1903-62), Tarsila do Amaral (1886-1973) e Anita Malfatti (1889-1964), bem como com a Semana de 22<sup>3</sup> que a Arte Moderna foi consagrada.

Não quero expandir o tema, por isso falarei pontualmente do pintor peruano Sérvulo Gutierrez (1914-61) e suas influências na Argentina e em Paris.

No ano de 1922 enquanto aqui no Brasil se abria a famosa Semana, no Peru o artista completava ainda sete anos de vida, o país nesse ano estava sob o comando do ex-presidente Augusto B. Leguia<sup>4</sup> e num panorama mundial se firmava um tratado delimitando fronteiras com a Colômbia.

---

<sup>3</sup> Nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 em São Paulo aconteceu o maior evento das artes no Brasil, a primeira Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal. Dias onde a pintura, escultura, poesia, literatura e música foram apreciadas e discutidas. Estavam presentes os artistas Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Zina Aita, Vicente do Rego Monteiro, Ferrignac (Inácio da Costa Ferreira), Yan de Almeida Prado, John Graz, Alberto Martins Ribeiro e Oswaldo Goeldi entre outros (NETO, 2011, não paginado).

<sup>4</sup> Augusto B. Leguia nasceu em Lambayeque, Peru em 19 de fevereiro de 1863. Descendente da aristocracia espanhola, exitoso homem de negócios, funcionário de empresas estrangeiras, foi chamado a ser Ministro da Fazenda durante o governo de Manuel Candamo e José Pado, em momentos muito difíceis para o país. Como Ministro teve êxito levantando a economia nacional. Se tornou posteriormente Presidente entre 1908 a 1912 e entre 1919 a 1929: o chamado *Oncenio de Leguia* (MATOS, 2013, não paginado, tradução minha).

Sérvulo Gutierrez foi um artista plástico autodidata que não visitou academias. Nasceu em 20 de fevereiro de 1914, ano que começa a Primeira Guerra Mundial. Ele nasceu em Ica, uma cidade que fica a 345 km da capital do Peru, Lima, e desde pequeno dedicou-se à restauração de obras de arte junto com sua família.

Aos nove anos perde a mãe e se muda para a capital do Peru, no centro da cidade de Lima, onde se instala na casa do seu irmão Alberto, no bairro do Rimac<sup>5</sup> e trabalha com ele no seu *atelier* de restauração. Seu irmão mais velho o inicia na profissão de restauração, sua primeira escola.

No ano de 1929, instalado na cidade, ingressa no mundo do boxe amador, chegando a representar o país na categoria Galo na Argentina, na cidade de Córdoba no ano de 1935. Nessa viagem aproveita para visitar o amigo da família, o restaurador Pedro Velasco. O negócio de restauração continua em Lima com seus irmãos, depois ele viaja para Paris e inicia seu caminho como artista, como explica sua irmã Cely Gutierrez numa entrevista publicada em um jornal peruano:

No Peru foi campeão nacional de boxe na sua categoria e representou o país num campeonato sul-americano em Córdoba – Argentina. Depois do campeonato encontrou-se com dois amigos íntimos, mais velhos que ele. Um deles era o restaurador Pedro

---

<sup>5</sup> O Rimac é um dos bairros mais antigos e populares de Lima, também é conhecido como o bairro de “Abajo del puente”. No início de 1900 construiu-se a famosa “Ponte de pedra” sobre o rio Rimac. Este distrito cria-se politicamente em 2 de fevereiro de 1920, mediante Decreto Supremo promulgado durante o governo do Presidente Augusto B. Leguia. Antigamente foi uma zona habitada pelos indígenas que se dedicaram à pesca do camarão. Chegando os espanhóis, chamaram o lugar de “Bairro dos Índios San Lazaro”, onde mais tarde foram chegando brancos pobres, negros, mulatos.

Velasco que levava antiguidades de Lima para Buenos Aires. Sérvulo morou com eles e trabalhou como restaurador de quadros e porcelana. Ali conheceu a cunhada do Pedro Velasco, Zulema Palomieri, com quem se casou, foi ali também que nasceu Lucy (sua única filha), mas o casamento durou pouco. Ele foi autorizado pela família da esposa a viajar aos Estados Unidos, mas por razões alheias ele ficou em Paris, sendo este o motivo de sua separação. Em Paris aprofundou sua carreira de artista. Não estudou em uma escola, foi autodidata, ali visitou museus, galerias de arte e conheceu pintores (GONZALES; PAREDES, 2014, não paginado, tradução minha).

O pintor peruano sofreu influência da arte desenvolvida na Europa e na Argentina, países que visita pela paixão pelo esporte e pintura. Em Paris, Sérvulo ao que parece conheceu o poeta Cesar Vallejo <sup>6</sup>. Essas viagens tiveram uma grande influência para o desenvolvimento de sua obra. Segue uma introdução da curadora Elida Román<sup>7</sup> do artista que é exibida no documentário “Sérvulo”<sup>8</sup>:

Chegando a Europa conhece Juan Rios e Alejandro Sanchez Trujillo, Apurimac conhece Cesar Vallejo também, existe um desenho que é um retrato do poeta,

---

<sup>6</sup> César Vallejo nasceu em 1892, em Santiago de Chuco, região andina localizada ao norte do Peru, no seio de uma família com origens espanholas e indígenas. Desde pequeno conheceu a miséria, mas conheceu o afeto familiar. Longe de sua família, nunca escondeu que sofria de um incurável sentimento de orfandade. Estudou na Universidade de Trujillo, cidade onde descobriu a boemia, influenciado por jornalistas, escritores e políticos rebeldes. Em Trujillo, Vallejo publicou seus primeiros poemas antes de chegar a Lima no final de 1917. Nesta cidade lança seu primeiro livro: *Los Heraldos Negros* (impresso em 1918, lançado em 1919), um dos mais representativos exemplos de pós-modernismo (BANCO DA POESIA, 2010, não paginado).

<sup>7</sup> Curadora e Crítica de Arte, Lima, Peru.

<sup>8</sup> Documentário “Sérvulo” (48 min 30). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9PBPEzRmOeI>>.

Vallejo morre pouco depois. Se conheceram mas não tiveram uma grande relação por uma questão de tempo. Sérvulo viaja a Paris nos primeiros dias de 1938 e Vallejo morre pouco tempo depois, sua estadia em Paris se interrompe porque inicia a Segunda Guerra Mundial, e volta para a América Latina, mas não a Lima e sim a Buenos Aires.

Essas viagens teriam influenciado o seu trabalho. Para afirmar esta ideia apresento como exemplo três trabalhos do artista (Figuras 4, 5, 6). Nos dois primeiros pode-se observar o tema do retrato abordado de maneira diferente, como se fossem dois períodos diferentes (Figuras 4 e 5). O trabalho que leva o nome “Retrato de Mulher” (Figura 6) aborda também o tema do retrato, mas com mais ousadia. As figuras humanas, retratadas posteriormente à sua experiência no exterior, são mais despreocupadas, mais estilizadas, menos comprometidas com a figuração realista, com a fisionomia real do personagem. Certamente ele fora influenciado pelas vanguardas europeias. Serão então com estas últimas obras que ele trará a renovação para a arte peruana

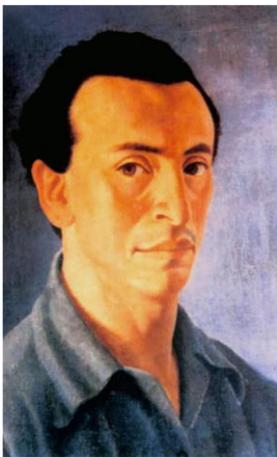


Figura 4 – GUTIERREZ, Sérvulo.  
**Autorretrato**, 1 óleo sobre tela, color.



Figura 5 – GUTIERREZ, Sérvulo.  
Autorretrato, 1 óleo sobre tela, color.

Na sua carreira como artista, ele vive pouco tempo fora do Peru (1935-40). Sempre trabalhando com cerâmica, escultura e pintura, se manteve trabalhando no meio artístico e cultural de Lima. Alguns dos seus trabalhos mais conhecidos são a pintura “Os Andes” e a escultura “As Amazonas” (Figura 7), que hoje se encontram no Museu Nacional de História Natural da Universidade de San Marcos, na cidade de Lima. Com esta obra ganhou o primeiro lugar no ano de 1942 na exposição que celebrava o quarto centenário do descobrimento do rio Amazonas.



Figura 6 – GUTIERREZ, Sérvulo.  
“Retrato de Mulher”, 1 óleo sobre tela,  
color.



Figura 7 – GUTIERREZ, Sérvulo. As Amazonas, Museu Nacional de História Natural – Universidade de São Marcos, Lima, 1942.

Falece, em 1961, aos 47 anos por problemas de saúde. É considerado um dos mais importantes ou até mesmo o mais importante artista peruano. Este grande latino-americano se dedicou a ser artista e fez da arte o seu sustento, hoje tem trabalhos que figuram em lugares destacados.

## Conclusões

As influências que ditaram o caminho da História da Arte muitas vezes podem ser fruto da vida acadêmica, mas também podem ser encontradas fora deste circuito. Em ambos os casos, que se referem aos dois pintores peruanos apresentados, sobressai a dedicação ao trabalho artístico. Tais colocações pretenderam demonstrar que conhecer outras culturas contribui para que o artista experimente a arte a partir de outras perspectivas culturais, sociais, históricas, etc.

Esta primeira conclusão se vê reforçada nos relatos de Sérvulo Gutierrez e a na experiência própria do autor, que quando comparadas mostram um aprofundamento na pesquisa ou entendimento da arte da época tanto de maneira empírica como acadêmica, conceitual.

No entanto, é preciso tomar os cuidados necessários para comparar tanto o trabalho dos pintores viajantes como Pablo Picasso, Paul Gauguin, Sérvulo Gutierrez ou Anita Malfatti, já que os conceitos da arte moderna, nesse sentido, estavam ainda sendo elaborados.

Acredita-se que tanto no Brasil, como no Peru ou na América do Sul, a cronologia da arte tem apresentado histórias distintas de como entender ou assumir esses momentos marcantes no meio artístico. A Semana de 22 teria sido um grande evento que promoveu a entrada da Arte Moderna no Brasil. Sérvulo Gutierrez, no Peru, teria também introduzido o Moderno a partir das pesquisas que faz e do contato informal, autodidata que teve com a arte europeia.

Conclui-se finalmente que no período Moderno, e poderíamos ampliar também para a atualidade, os conceitos de arte são compreendidos de maneira diferente na Europa e na América do Sul e que os que procuraram a imigração, ao final, contribuíram com a disseminação do conhecimento adquirido nos distintos lugares, culturas ou países. As imigrações, com o tempo, ajudam a compor uma possível genesis da Arte latino-americana, como hoje é entendida.

## Referências

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BANCO DA POESIA. **Vida, Paixão e Morte de César Vallejo**. Tradução de: Cleto de Assis. 2010. Disponível em: <<http://cdeassis.wordpress.com/2010/03/19/vida-paixao-e-morte-de-cesar-vallejo/>>. Acesso em: 14/09/2014.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da Arte Moderna**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DOCUMENTÁRIO. **Sérvulo** (48 min 30). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9PBPEzRmOeI>>. Acesso em: 14/09/2014.

EMBAP. **Histórico**. [20--]. Disponível em: <<http://www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=125>>. Acesso em: 02/11/2014.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Verbete Arte Moderna**. 2014. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo355/Arte-Moderna->>. Acesso em: 02/11/2014.

\_\_\_\_\_. **Verbete Renascimento**. 2014. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3637/renascimento>>. Acesso em: 02/11/2014.

GONZALES, Diana; PAREDES, Jorge. Sérvulo Gutiérrez: Una vida en el arte. **El Comercio**, El Dominical, Lima, Perú, 16 Febrero 2014. Disponível em: <<http://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/servulo-gutierrez-vida-arte-noticia-1709952>>. Acesso em: 14/09/2014.

HIPERTEXTOS DEL ÁREA DE LA BIOLOGÍA. **ADN mitocondrial y migraciones.** [20--]. Disponível em: <<http://www.biologia.edu.ar/evolucion/migra.htm>>. Acesso em: 02/11/2014.

MATOS, Jorge Moreno. Augusto B. Leguía (1863-1932). **El Reportero de la Historia**, 19 Febrero 2013. Disponível em: <<http://www.reporterodelahistoria.com/2013/02/augusto-b-leguia-1863-1932.html#.VEPmLCLF9Jc4>>. Acesso em: 14/09/2014.

NETO, João Timotio. Semana de Arte Moderna de 22. **Portal Arquitetônico**, 4 Fevereiro 2011. Disponível em: <<http://portalarquitetonico.com.br/semanade22/>>. Acesso em: 02/11/2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano De. **Desconstruir Duchamp** – Arte na hora da revisão. Rio de Janeiro: Viera&Lent, 2003.

SARDO, Delfim. **Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura.** Verbete Arte Contemporânea. Fundação Côa Parque, [20--]. Disponível em: <<http://www.artecoa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=OrigensDaArte&Filtro=94&Slide=94>>. Acesso em: 02/11/2014.

# A Tatuagem como linguagem artística na contemporaneidade

*Francisco Benvenuto Gusso<sup>1</sup>*

**Resumo:** Com base na bibliografia analisada sobre interferências corporais e arte, estudou-se a relação da tatuagem com o campo da arte na contemporaneidade, partindo desde as primeiras manifestações da arte corporal pré-histórica até sua ocidentalização e modernização. São abordados introdutoriamente os motivos que levam as pessoas a adotarem a tatuagem como modificador corporal. Além de estudar artistas que se utilizam da linguagem da arte corporal como motivo para seus trabalhos, propomos uma reflexão sobre a tatuagem e suas possibilidades em diferentes suportes que vão além da pele. São eles: o ex tatuador Don Ed Hardy, a jovem artista escocesa Jessica Harrison e o paulistano Rafael Assef.

**Palavras-chave:** Arte Corporal; Tatuagem; Espaços expositivos; Corpo; Arte contemporânea.

## Introdução

Há muito tempo a tatuagem esteve presente na sociedade, sendo reinventada várias vezes em diferentes momentos e partes da Terra, ela existiu em todos os continentes, com maior ou menor variação de propósitos, técnicas e resultados.

Os primeiros sinais encontrados das tatuagens são da era Paleolítica Superior, certa de 40.000 a 10.000 anos a.C. Foram encontradas evidências nas grutas de Lascaux, na França e também na Síria. Além de ferramentas utilizadas para a escarificação, descobriu-se

---

<sup>1</sup> Graduado em Desenho Industrial pela PUC-PR, estudante de gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, bolsista no programa de iniciação científica pela UNESPAR

que as pessoas daquela época adornavam os corpos com pó de ocre e corante mineral. Acredita-se que sua função era a princípio a comunicação com o sobrenatural e a comprovação da virilidade. Seriam originalmente manifestações de rituais religiosos, uma busca da magia através do sacrifício (rituais que envolviam sangue), busca de proteção, iniciação da puberdade ou preparo psicológico para guerra. (MARQUES, 1997 p. 23)

Com o tempo seu significado foi se modificando, acompanhando as evoluções da sociedade. Já na Idade Média, a tatuagem era considerada um misto de bandeira, atestado de nascimento, carteira de identidade, certificado de alistamento militar, medalha de honra ao mérito, vestimenta, aliança de casamento, joia, amuleto, superstição, remédio, sinal de luto ou biografia. (MARQUES, 1997 p. 40)

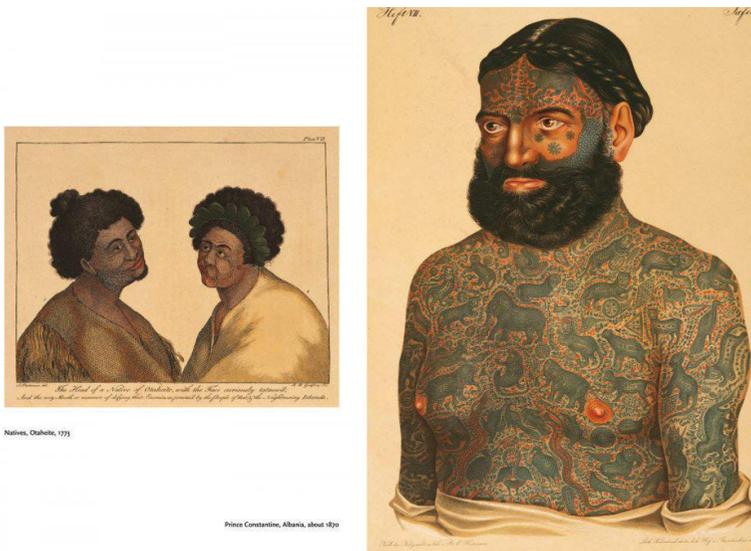


Figura 1: esq. Nativos, Otaheite, 1773. dir. Príncipe Constantine, Albania, cerca de 1870. (SCHIFFMACHER, 2000 p. 30)

Pode-se dizer que a tatuagem moderna teve seu início através da exploração europeia, com a conversão dos europeus ao costume de se tatuar e a entrada dos temas “brancos” nos desenhos, o que quase extinguiu a tradicional tatuagem tribal ao redor do mundo. A Europa e os Estados Unidos desmantelaram culturas tatuadas e no final do século XX passaram a lhes vender a tatuagem ocidental. (MARQUES, 1997 p. 45)

Tanto na Europa como nos Estados Unidos a tatuagem entrou pelo mar, se popularizou entre as classes mais baixas no século XIX e virou um fenômeno de massa durante a Guerra Civil. Na primeira década, era comum encontrar um tatuador a bordo de um navio da Marinha Americana. A moda entre os marinheiros era tão grande que em 1909 uma lei procurou regulamentar a prática da tatuagem. O documento proibia qualquer pessoa que possuísse tatuagens obscenas e indecentes de se alistar, sendo motivo para rejeição à candidatura ao regimento. Na década de 20, em quase toda a América do Norte se tornou proibido que menores de idade fossem tatuados, mais tarde, os maiores de idade também. A proibição se deu por razões de saúde pública, com o intuito de conter a proliferação da hepatite e da sífilis. Assim, a tatuagem se tornou algo fora da lei, sendo com frequência associada a pessoas apartadas do resto do mundo. Na França no início do século XX as tatuagens compunham o visual de delinquentes juvenis e membros de *gangs*. Era o símbolo de seus espíritos desordeiros. Tatuavam o nome das amantes, além de sinais de reconhecimento e frases antissociais como

“viva a anarquia! Morte aos tiras” ou “A prisão será o meu túmulo”.  
(MARQUES, 1997 p. 64)



Figura 2: Marinheiro americano tatuado pelo artista Doc Forbes, Vancouver, Canadá, 1957. (SCHIFFMACHER, 2000 p. 208)

Atualmente a tatuagem possui uma função principalmente estética e vive momentos de glória. Passou por uma notável ascensão social e o mercado primeiro-mundista se sofisticou tanto que determinados tatuadores se livraram da obrigação de atender a todo tipo de pedidos, tendo total liberdade para desenvolver seu próprio estilo, garantindo um público fiel à sua arte. Um dos maiores exemplos é Sailor Jerry Collins (1911-1973), ex-marinheiro, cujas tatuagens fundiram os estilos da tatuagem oriental com as tradicionais tatuagens clássicas americanas. Tornou-se até hoje um dos maiores representantes da tatuagem moderna.

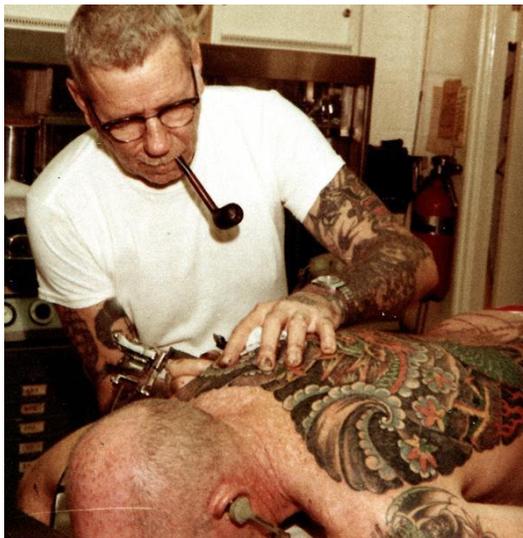


Figura 3: Sailor Jerry Collins tatuando no Japão, década de 70.



Figura 4: Pintura de Sailor Jerry, mistura de temas orientais com estilo americano.

Tendo em vista o estágio atual pelo qual passa a tatuagem, que pode ser visto de forma bem resumida até este momento do texto, focaremos agora na importante relação entre as artes visuais eruditas e a tatuagem.

## A era moderna

Observa-se que a história da tatuagem moderna é muito recente. Segundo explica Toni Marques, em seu livro “O Brasil tatuado e outros mundos”, a primeira convenção internacional de tatuagem aconteceu em 1976, no Texas. Com o sucesso da primeira edição, mais uma aconteceu no ano seguinte no Estado de Nevada. Lá, novas técnicas, diferentes das tradicionais norte-americanas, começaram a ser divulgadas, como a técnica do pontilhismo, a primeira grande influência pós-Japão na tatuagem americana e mundial. A partir dali as referências não pararam de crescer e a criação não teve mais barreira. Buscou-se inspiração desde Michelangelo, Da Vinci, Van Gogh, Mondrian, Miró e Picasso até no cinema, nos quadrinhos, desenhos animados e cultura Pop em geral. (MARQUES, 1997 p. 73)

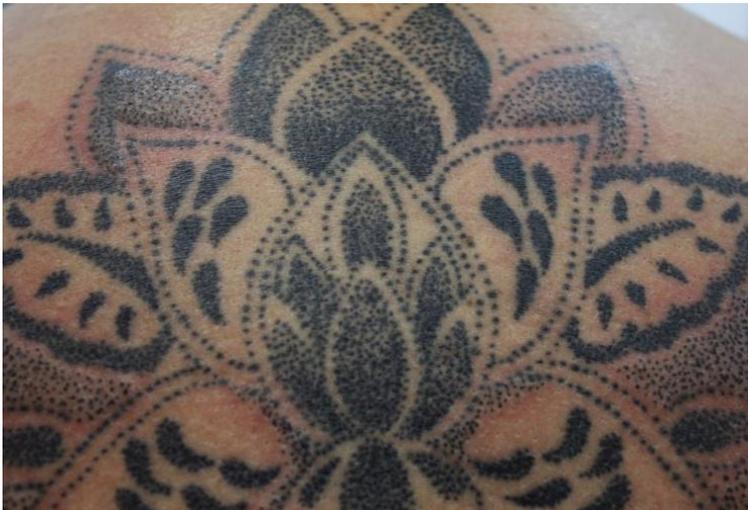


Figura 5: Exemplo de tatuagem pontilhistista.



Figura 6: exemplo de diferentes estilos, tatuagem inspirada na arte pop de Roy Lichtenstein.

Com a sofisticação e popularidade em alta, as *tattoos* se espalharam pelos museus em San Francisco e Amsterdam. Exposições importantes como a do Museum of Folk Art de Nova York em 1972, foram criadas com o objetivo de libertar a tatuagem de seu estigma *underground*. Outra exposição importante foi a “Tatouages” de 1977, que aconteceu no Centro Georges Pompidou em Paris. Esta repercutiu na imprensa internacional, o que comprovava o crédito conquistado pela alta cultura. Com a evolução das técnicas e tecnologia abriu-se caminho para uma nova revolução, libertando a tatuagem cada vez mais dos costumes antigos e expandindo sua cultura por todos os cantos. Atualmente a estética da tatuagem marca não só a pele, mas também outros suportes como telas, paredes, roupas, carros e salas dos museus. (MARQUES, 1997 p. 65).



Figura 7: desenhos tradicionais de tatuagens aplicados em diferentes suportes além da pele.

### Porque as pessoas se tatuam?

À primeira vista, pode-se dizer que todas as pessoas se tatuam por vaidade. Porém, muita coisa existe por traz do ato de pigmentar permanentemente a pele. Para a pesquisadora Beatriz Ferreira Pirez, a tatuagem além de marca estética possui o caráter de amuleto protetor.

A tatuagem hoje, representa um prolongamento da mente. O indivíduo que a adquire transfere para ela a memória de um fato ou de uma situação. A lembrança que antes habitava na memória ou em determinados objetos externos ao corpo, agora é incrustada na pele. (FERREIRA, 2005 p. 106)

Segundo o *body artist* e pesquisador Fakir Musafar “Tudo se resume a este princípio: o corpo é seu, joga com ele! Vejo que as pessoas têm uma necessidade desesperada destes ritos, eis porque renascem o *piercing* e a tatuagem. De um modo ou de outro, as pessoas precisam de

uma cultura tribal” (MUSAFAR, apud V. Vale & A. Juno, Tatuaggi, corpo, espírito).

Partindo de um ponto de vista mais filosófico, toda alteração corporal parece ser resultante de um desejo proveniente de uma memória ancestral. De um modo ou de outro, as pessoas em geral têm uma necessidade natural de uma cultura tribal. As marcas feitas sobre o corpo resgatam conhecimentos primordiais, estabelecendo uma relação tátil e visível entre o indivíduo e o cosmos. As marcas corporais adquiridas podem ser vistas como uma forma que a pessoa marcada encontra para conectar-se ao universo. O ato de depositar pigmento por baixo da pele permite a pessoa que se tatua incorporar a abstração à sua pele e dá a essa região uma marca que possui a característica definitiva de não se transformar, de algo que não vai sumir nunca mais. Assim, a ferida aplicada à pele proporciona ao seu portador a sensação de imortalidade. (FERREIRA, 2005 p. 101)

Podemos também, entender a pele como uma intermediadora de espaços interno e externo ao corpo, comparando-a aos sonhos, que são mediadores entre o estado inconsciente e o consciente da mente. Algo que fascina em relação aos corpos tatuados é a postura e a coragem que as pessoas adeptas a este costume tem de jogar, experimentar e vivenciar o inconsciente.

As imagens das tatuagens são histórias contadas. Elas são um tipo de iconografia, como um símbolo que representa, de algum modo, uma pequena história. Como se os desenhos clássicos tivessem uma lenda por traz. Desde o início da tatuagem tradicional americana até os dias de

hoje, os desenhos clássicos foram reproduzidos tantas vezes, em tão diversos contextos, que foram aos poucos perdendo seu sentido original, mudando para algo adaptável aos gostos de quem simpatizava com determinado desenho, ganhando assim uma nova significação.



Figura 8: Exemplo de *modern primitive*, fonte desconhecida. (*Modern primitive* é a pessoa que se dedica à rituais e práticas de modificação corporal ao fazer referência ou homenagem aos ritos de passagem praticadas em "culturas primitivas". A motivação para se envolver nestas práticas variadas pode ser o crescimento pessoal, ritual de passagem, ou curiosidade espiritual ou sexual.)

### **A tatuagem como linguagem artística na contemporaneidade.**

É comum associarmos tatuagem e arte, porém esta associação é algo complicado, dependendo do conceito e da definição atribuída à arte. Sem dúvidas, o tatuador é um artesão. Mas seu trabalho pode ser comparado ao de um pintor ou de um escultor? Seus desenhos reproduzidos sobre a pele são resultados de uma visão de mundo e reflexão sobre a vida?

A tatuagem é como uma biografia encomendada, o biógrafo cria uma forma escrita para a vida do biografado, comunicando a perícia do tatuador e o imaginário do tatuado. O grande problema da tatuagem é que ela não resiste ao tempo, não resiste à morte. A obra original já nasce condenada a desaparecer junto com quem a possui. Ela precisa do desenho, da fotografia, do cinema, do computador, das letras e obviamente da arte para continuar a existir – ou seja, do registro. (MARQUES, 1997 p. 238)

Ao dar-se conta da complexidade existente por trás da tatuagem e sua relação com seus portadores, buscamos nos aprofundar sobre o artista que reproduz o ato de tatuar e assume a grande responsabilidade de eternizar determinado símbolo na vida de alguém. Nas civilizações antigas, a função de marcar as pessoas era reservada a figuras religiosas. Hoje o posto é formado na grande maioria por pessoas provenientes da classe média, roqueiros, rappers, ilustradores, grafiteiros, designers e artistas plásticos. De uma forma ou de outra, todos têm uma ligação com as artes visuais. É notável o crescimento de tatuadores que ingressaram nas academias de belas artes nos últimos cinco anos. Praticamente todas as turmas dos cursos de Artes Visuais nas universidades públicas do Paraná; por exemplo, possuem ao menos um aluno que pratica a tatuagem. Da mesma forma, é crescente o número de artistas plásticos já consolidados que buscam na tatuagem uma nova possibilidade de linguagem.

Antes era a pele que servia de suporte para a arte corporal, hoje ela se expande para qualquer outro corpo que se possa acrescentar vida e

um caráter artístico. Alguns tatuadores direcionam a arte de tatuar para além do seu suporte natural propondo um diálogo entre sua arte e as galerias de arte. A exposição “A pele é a parede”, que ocorreu em Londrina em 2011 contou com o trabalho de 15 tatuadores e é um caso exemplar. A ideia da exposição era transformar o espaço expositivo em um corpo, onde os artistas pudessem tatuar. Segundo os próprios tatuadores que participaram da exposição, o resultado foi a construção de um novo pensamento a respeito do corpo metafórico e a arte de se deixar marcar.



Figura 9: *Exposição “A Parede é a Pele”, Londrina, 2011.*

A seguir, apresentaremos alguns artistas contemporâneos que se inspiram na tatuagem para sua produção artística. O primeiro a mencionarmos é Don Ed Hardy. Ele é considerado um dos maiores promotores culturais da tatuagem contemporânea. Nasceu na Califórnia

em 1945, e passou a infância determinado a se tornar tatuador. Começou a trabalhar como aprendiz enquanto cursava a Universidade de Gravura no *San Francisco Art Institute* em 1967. Logo passou a trabalhar profissionalmente com tatuagem. Viveu no Japão durante os anos 70, onde aprendeu as técnicas da tatuagem oriental com verdadeiros mestres locais, misturando o estilo japonês com a tradicional tatuagem norte-americana. A partir dos anos 80, começou a se dedicar principalmente a sua produção artística, incluindo desenhos, pinturas, gravuras e porcelanas. Continua participando de inúmeras exposições até os dias de hoje. Seu trabalho se popularizou tanto que saiu das galerias e virou marca para roupas e grife de estilistas famosos. O artista comenta sobre o seu próprio trabalho:

Vai além de nós mesmos e nossas intenções conscientes e muda-se para uma região do que poderíamos chamar de arte. É uma sorte ser capaz de manobrar nessa esfera, e eu tenho mantido o objetivo nessa área, tentando ativar as coisas. Tatuagem é o meio que me permitiu fazer isso.”  
(<http://www.hardymarks.com>)<sup>1</sup>

Para ele, é absurda a ideia de que a arte da tatuagem se limite apenas a fins estéticos. O mundo da *tattoo* se expandiu para uma forma

---

<sup>1</sup> (Tradução nossa) It takes us beyond ourselves and our conscious intentions and moves into the realm of what you could call art. It's fortunate to be able to maneuver in that realm, and I've kept aiming at that, trying to activate things. Tattooing is the medium that allowed me to do that.

visual inimaginável espalhando-se por todos os lugares. Hoje Ed Hardy parou de tatuar e se dedica exclusivamente às Artes Plásticas.



Figura 10: pintura de Don Ed Hardy, 1980.

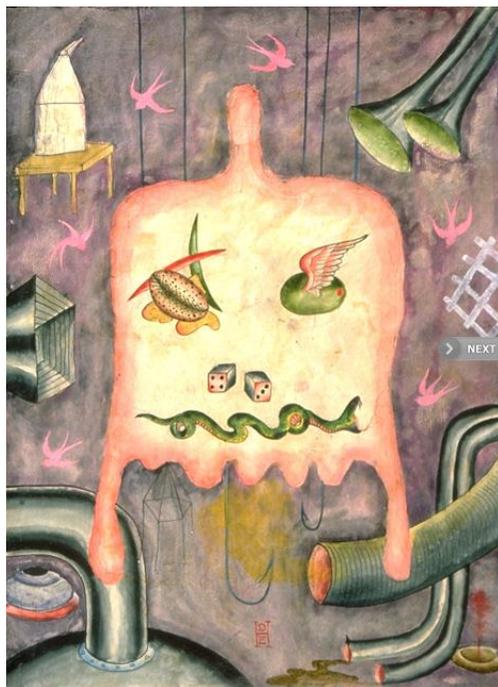


Figura 11: pintura de Don Ed Hardy, 1980.

Outra artista que se destaca é a escocesa Jessica Harrison, que tem uma produção bem recente. Nasceu em St Bees em 1982 e se mudou para a Escócia em 2000 para estudar escultura na Escola de Artes de Edinburgh, seguido por um Mestrado em Artes (MFA) antes de completar um PHD prático (practice-led PHD) em Escultura em 2013, patrocinada pelo Concil de Pesquisa em Artes e Humanas (Arts and Humanities Research Council).

Sua pesquisa considera a relação entre os espaços interior e exterior do corpo, mas não foca no núcleo escondido no subconsciente. Ao contrário, foca perpendicularmente da pele para o movimento do

próprio corpo. Ela constrói esculturas de porcelana que representam a figura humana e as tatua.

Harrison propõe um modelo multidirecional e penetrante da pele como um espaço onde o corpo e o mundo se misturam. Trabalhando com este espaço em movimento entre o artista/criador e espectador, ela desenha sobre o corpo ativo de ambos.



Figura 12: obras da série Painted Lady de Jessica Harrison, 2013, cerâmica, esmalte cerâmico.

Outro artista a trabalhar com o corpo, mais especificamente, a tatuagem como linguagem na arte contemporânea é o fotógrafo paulistano Rafael Assef. Em seus trabalhos a pele funciona como uma tela na qual são feitas incisões. A sensação de dor que transparece ao ver seu trabalho é imediata. Ao ativar experiências dolorosas, Assef provoca no espectador o incômodo diante de ações contra o próprio corpo. Em sua série “*Traço*”, de 1999, os desenhos tornam-se vestígios produzidos sem pigmentação e, sim, com sangue. A radicalidade presente nas incisões de Rafael Assef pode ser encontrada também em performances de artistas internacionais da década de 1970, como Otto Muehl, Hermann Nitsch,

Gina Pane, Günter Brus, Michel Journiac, entre outros, em que o corpo se torna suporte para ações extremas. Mas, ao contrário dessa geração, os trabalhos fotográficos de Assef não são apenas registros de performances, simples testemunhos imagéticos. Suas tatuagens e escarificações são fotografadas, e são essas fotografias que são exibidas. O importante em seu trabalho é o resultado visual que vai além da performance. (Enciclopédia ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS, Rafael Assef)



Figura 13: Cartografia aos 27 anos, da série Atlas, Rafael Assef



Figura 14: Matemática Áurea, Rafael Assef, 2000.

## Conclusão

Após analisar a bibliografia selecionada e se aprofundar no universo da tatuagem e da arte de gravar, pode-se verificar com mais clareza a importância da tatuagem como linguagem artística e sua intensa ligação com o universo humano. Foram comentadas algumas das razões pelas quais as pessoas tatuam seus corpos e como, às vezes, usam a tatuagem como tema para sua criação artística. Também se apresentou brevemente alguns artistas visuais contemporâneos cujo trabalho artístico em galerias e demais espaços expositivos dialogam ou incorporam a tatuagem. São eles: Don Ed Hardy, Jessica Harrison e o paulistano Rafael Assef. Destes três, apenas um era tatuador.

A principal função da tatuagem é gravar. Ela carrega em si o desejo de conservar algo na memória. Ao expandir para outras superfícies, a arte de tatuar revela o que marca, o que fere, o que é inapagável. É importante não limitarmos a tatuagem apenas a fins

estéticos. No mundo todo, a tatuagem se expandiu para uma forma visual inimaginável espalhando-se por todos os cantos. Cada vez mais artistas se encontram dentro deste universo, buscando na tatuagem maior motivação para sua criação, exibindo seus trabalhos dentro e fora dos museus. Hoje, com a quantidade de referências visuais que encontramos na internet e a evolução das técnicas, as possibilidades artísticas de criação se tornaram infinitas, estimulando a ideia de que a *tattoo* é sem dúvida uma manifestação artística sem limites, indo além da pele para qualquer suporte existente, portanto, legítima.

## Referências

### Livros

COSTA, Alex. **Tatuagens de A a Z**. Ad Santos, 2011.

MARQUES, Toni. **O Brasil tatuado e outros mundos**. Rocco, 1997.

NETO, Meton de Alencar; NAVA, José. **Tatuagens e desenhos cicatriciais**. MP, 1966.

SHELLEY, Mery. **Frankenstein**. Martin Claret, 2012.

SCHIFFMACHER, Ed Henk. **1000 Tattoos**. Taschen, 2012.

### Artigos

CRUZ, Joana Losada. **A tatuagem e suas representações**: uma reflexão sobre a arte corporal e o uso de outros suportes. Artigo.

RIO, João do. **Os tatuadores**. Revista Kosmos, 1904.

KIST, Cristine. **1º. Censo de tatuagem do Brasil**. Revista Super Interessante, ed. 330, 2014.

PIANOWSKI, Fabiane. **O corpo como arte; Gunter Brus e o acionismo vienense.** Teoria y critica del arte, Universidad de Barcelona.

VIANNA, Alexander Martins. **O novo moderno prometeu:** o espelho de Victor Frankenstein. IN: Revista Espaço Acadêmico – Ano III – n.º26 julho de 2003. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/026/26cvianna.htm>

### **Artigos de internet**

Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Rafael Assef. IN: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=3087&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=1](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3087&cd_idioma=28555&cd_item=1). Acesso em 17 jul. 2014.

Jessica Harrison IN: <http://www.jessicaharrison.co.uk/>. Acesso em 17 jul. 2014.

Hardy marks publications , Don Ed hardy IN: <http://www.hardymarks.com/>. Acesso em 17 jul. 2014.

# Artigos

# Os marginalizados e a ética de Leonilson<sup>1</sup>

*Karoline Stoltz Schleder<sup>2</sup>*

*Katiucya Perigo<sup>3</sup>*

**Resumo:** Objetiva-se explorar, na obra do artista Leonilson(1957-1993), a questão da homossexualidade, investigando a forma como esse tema é desenvolvido e sua possível relação com o modo com que a homossexualidade é abordada pela sociedade atual. A evidência de homofobia e a crescente discussão em torno da temática da diversidade possibilitam ampliar significados sobre a obra desse artista. Nesta pesquisa qualitativa, realizou-se levantamento bibliográfico nos periódicos CAPES, arquivos de instituições locais e análise documental de sua obra. A presença recorrente da ambiguidade e o questionamento das verdades na obra de Leonilson apontam para a reflexão sobre a diversidade de gênero, para uma 'não questão da homossexualidade', como uma das formas de existência do humano. É nesse sentido também que Leonilson trata de outros grupos marginalizados. A reflexão sobre gênero a partir da obra de Leonilson merece ser mais explorada, tendo em vista a escassez de pesquisas sobre esse artista brasileiro.

**Palavras-chave:** Leonilson, homossexualidade, arte contemporânea.

**Abstract:** This paper intends to explore, through the works of the artist Leonilson (1957-1993), the question of homosexuality, investigating the way in which this theme is developed and its possible relationship with the manner in which homosexuality is approached by contemporary society. Evidence of homophobia and the growing discussion about the theme of diversity have enabled the work of this artist to take on greater significations. In this qualitative study a bibliographical search was performed in CAPES periodicals and the archives of local institutions, as well as document analysis of his works. The recurring presence of ambiguity and the questioning of truths in Leonilson's work point to a reflection on gender diversity, to a 'non-issue of homosexuality', as one of the forms of human existence. It is also in this sense that Leonilson deals with other marginalized groups. Reflection on gender based on the works of Leonilson deserves to be explored more, in view of the scarcity of research on this Brazilian artist.

**Keywords:** Leonilson, homosexuality, contemporary art.

---

<sup>1</sup>Pesquisa desenvolvida em programa de iniciação científica, CNPq.

<sup>2</sup>Graduada em Psicologia, pela Universidade Federal do Paraná, e graduanda em Pintura, pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná - UNESPAR.

<sup>3</sup>Doutora em História, pela Universidade Federal do Paraná. Professora adjunta de História da Arte na Escola de Música e Belas Artes do Paraná - UNESPAR.

## **Introdução**

José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993) é artista referência da arte contemporânea brasileira. Ele se destaca por sua originalidade. Leonilson tem um discurso intenso do sujeito e o caráter autobiográfico de sua obra indica a presença de uma narrativa de si (HERKENHOFF apud OLIVA, 1999; LAGNADO, 2000; RICCIOPPO, 2008). Além disso, o modo como Leonilson opera com as palavras o singulariza (DE ARAÚJO, 2011).

Arte e vida em Leonilson são intrínsecas (CINTRAO, 1997; CHAIMOVICH, 1998; PEDROSA in LAGNADO, 2000; GOIS, 2014). E assim, sua produção artística se configura de modo extremamente intimista, na qual sua vida privada é a estrutura para sua obra.

Leonilson viveu a maior parte de sua vida em São Paulo. Ele teve uma educação marcadamente religiosa e sua formação artística foi composta pelo curso inconcluso de Licenciatura em Educação Artística, viagens ao exterior e participação nas aulas da Escola de Artes Aster. Em 1984, fez parte da exposição "Como vai você, geração 80?" e, no ano seguinte, expos na XVIII Bienal Internacional de São Paulo. Em 1991, o artista descobriu ser soropositivo ao HIV e, em 1993, faleceu.

A produção de Leonilson refere-se principalmente a pinturas, desenhos e bordados. No início de sua carreira, ele pintava grandes lonas sem o tradicional chassi. Com o passar dos anos, especialmente em seus últimos anos de vida, adoecido, seus trabalhos se tornaram cada vez mais sintéticos, sendo o uso da palavra bordada sobre tecido uma das características marcantes de sua obra. Embora seja prudente não

compartimentalizar a obra, destacam-se três núcleos formativos que acompanham a obra do artista: "prazer da pintura" (1983-1988), "abandono" (1989-1991) e "alegoria da doença" (1992-1993) (LAGNADO, 2000). A autora também delinea questões abordadas na obra de Leonilson: "a necessidade de fixação de uma memória, o discurso amoroso entre *eros* e *logos*, as figuras do romantismo, a ambiguidade dos valores morais e religiosos, a amizade e a paixão, a alegoria da doença, os limites da pintura e o uso do corpo como suporte" (LAGNADO, 2000, p.15).

O presente estudo tem como objetivo explorar uma das questões presentes na obra de Leonilson, a homossexualidade, visando os seguintes aspectos: investigar a forma como esse tema é desenvolvido e analisar a possível relação com o modo com que a homossexualidade é abordada pela sociedade atual.

### **Cristãos menos iluminados**

Este trabalho justifica-se não somente pela importância deste artista para a história da arte brasileira, mas também pela atualidade dos temas que aborda, o que possibilita compreender melhor sua obra e ampliar a compreensão sobre o debate atual. Leonilson era homossexual, viveu na década de 80 e apresenta obra de caráter autobiográfico. O modo como a temática da homossexualidade é explorada nas obras de Leonilson, se torna relevante para se pensar a atualidade, tendo em vista a evidência de homofobia e crescente discussão em torno da temática da diversidade.

Da época de Leonilson para os dias atuais, observam-se avanços nos direitos da comunidade LGBT. Em 2011, a união estável entre pessoas do mesmo sexo foi reconhecida e, em 2013, os cartórios de todo o Brasil tornaram-se obrigados a realizar casamentos de pessoas do mesmo sexo (REVISTA VEJA, 2003). Entretanto, o preconceito em relação ao grupo LGBT não cessou.

Mott (2006) nos lembra que os direitos afetivos e sexuais são direitos humanos e que estes, por sua vez, são universais e alienáveis. Em contraste a esse ideal, tem-se o panorama da homofobia no Brasil:

Em Brasília, 88% dos jovens entrevistados pela Unesco consideram normal humilhar gays e travestis, 27% não querem ter homossexuais como colegas de classe e 35% dos pais e mães de alunos não gostariam que seus filhos tivessem homossexuais como colegas de classe. Mais grave ainda: no Brasil, um gay, travesti ou lésbica é barbaramente assassinado a cada dois dias, vítima da homofobia (MOTT, 2006, p. 511).

Em pesquisa sobre a regulação da sexualidade em perspectivas pastorais evangélicas, Natividade (2006) identifica três modelos de afirmação sobre a homossexualidade que são recorrentes nesse âmbito: a homossexualidade seria um comportamento aprendido, um problema espiritual ou uma antinatureza. Nesse sentido, o homossexual é compreendido como o "nem homem, nem mulher", em que o sexo e identidade de gênero são um conceito só. Segundo Natividade (2006), as terapias de cunho religioso identificadas em sua pesquisa, também apresentam teorias psicologizantes, nas quais a homossexualidade é compreendida como anormal, patológica. Faz-se bem lembrar que a

bancada evangélica de políticos brasileiros mais uma vez cresce em número, o que, segundo Bacelar e Carvalho (2014), deve afetar a luta do movimento LGBT por seus direitos.

Cenas em que a bancada evangélica de deputados protesta contra a parada gay em plena votação na câmara (HAUBERT, 2015), ou em que a câmara de deputados realiza audiência para ouvir ex-homossexuais, de modo a contribuir no seu debate sobre a 'cura gay' (DIÓGENES, 2015), configuram uma realidade talvez não tão diferente quanto aquela em que Leonilson viveu. Nesse sentido, o presente estudo pode ampliar o espectro de compreensão sobre esse artista.

## **Método**

Trata-se de uma pesquisa qualitativa, na qual foi realizado levantamento bibliográfico com o indexador *Leonilson*, sem refinamento, nos periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- CAPES e arquivos de instituições locais: bibliotecas do Museu de Arte Contemporânea do Paraná- MAC PR, Universidade Federal do Paraná- UFPR, UNESPAR (Faculdade de Artes do Paraná- Escola de Música e Belas Artes do Paraná) e Museu da Gravura- PR. Optou-se por tal base de dados, por contemplar vasta quantidade de periódicos científicos. Essas instituições locais foram selecionadas por conterem parte significativa da documentação na área de artes visuais da região de Curitiba- PR. Além disso, foi realizada busca sobre as obras do artista, que foi facilitada pela consulta ao site Projeto Leonilson, um local que fornece e organiza expressivo arquivo digital.

Em segundo momento, realizou-se análise documental das obras do artista. Obras de Leonilson foram selecionadas de modo a pautar a análise sobre a temática da sexualidade em seu trabalho e sua possível contribuição para a reflexão sobre questões da atualidade.

A base metodológica desse estudo fundamenta-se em Jacques Revel (2010), historiador da micro-história. Esta abordagem possibilita refletir sobre a realidade a partir de trajetórias individuais, como é o caso do presente estudo. Pensa-se que a história da arte também pode se utilizar de acontecimentos isolados, da trajetória de um único indivíduo, de modo a ampliar a compreensão sobre a história de outros, dos que o rodeiam.

## **Resultados**

O levantamento bibliográfico realizado nas instituições de arte de Curitiba e nos periódicos CAPES detectou vasta quantidade de material jornalístico sobre Leonilson, porém escassa produção acadêmica sobre o mesmo.

A produção jornalística encontrada é composta por artigos de jornal e revista, publicados ao longo da vida e após o falecimento de Leonilson. Essas publicações estão pulverizadas em jornais e revistas especializados em arte e de interesse geral, porém nota-se maior concentração desses artigos no jornal *Folha de São Paulo*, para o qual Leonilson trabalhou como ilustrador na coluna de Barbara Gancia entre os anos de 1991 e 1993 (GANCIA e MESQUITA, 2006).

Percebe-se que parte das publicações jornalísticas acessadas destaca a última fase da obra de Leonilson, quando ele descobriu ser soropositivo até falecer, trazendo para a discussão na época a relação obra-vida e a epidemia de AIDS (VIRIATO, 1993; GAMA, 1995; REIS, 1998b; DE ARAÚJO, 2011).

Dentre os artigos jornalísticos acessados, nota-se também certo contraste na caracterização feita sobre a obra de Leonilson. Sua obra é descrita como intimista, tendo caráter confessional (COELHO, 1996), ao passo que é também caracterizada como uma obra transgressora (PEDROSA, 1993). Segundo De Araújo (2011), só se pode afirmar que Leonilson aborda temas incômodos em sua obra, porém é de se negar que o artista, em seu isolamento, faça uma "arte do incômodo". Nesse sentido, a presente pesquisa foca-se na narrativa de Leonilson em relação à homossexualidade. Há evidências acerca do caráter narrativo da obra de Leonilson, sendo este autobiográfico (PERIGO, 2014). Assim, face à atual conjuntura, que põe o debate sobre a homossexualidade em pauta, viu-se uma oportunidade e mesmo uma urgência em refletir sobre tal aspecto da obra do artista.

Chaimovich (1998) comenta sobre o recolhimento do artista como se ele trabalhasse em um diário, em caráter confidencial.

O mundo, do qual Leonilson se esquia em seu trabalho, permanece como solo público das vivências do artista. Assim, a busca da autenticidade através da negação da experiência comum não é senão um modo comum de se estar no mundo. O isolamento pode criar uma ilusão de discurso para iniciados à primeira vista.

Sob um outro aspecto, contudo, une o artista a preocupações fundamentalmente públicas (1998, sem página).

Observa-se que Leonilson, em seu trabalho altamente autobiográfico e intimista, como se fosse um diário aberto, trata de questões sociais, que dizem respeito a ordem social vigente da época. Por observarmos que a questão da homossexualidade é uma delas, escolhemos analisar a abordagem que ele faz dela em sua obra.

Leonilson, ao falar de si, fala sobre o mundo. Nesse sentido, pode-se compreender Cintrão (1997), quando ela afirma: "Leonilson é um artista do nosso tempo. Não apenas porque viveu nesta época, mas porque a viveu inserido em seus paradigmas" (1997, sem página). Segundo Cassundé (2011), Leonilson, a partir de suas experiências pessoais, por meio de sua poética, eleva questões particulares e as desdobra em temas universais para o encontro com o espectador, tornando-o cúmplice de suas questões.

Ainda sobre o levantamento de material acerca do artista nas instituições de arte de Curitiba, foram evidenciados dois aspectos. No Museu de Arte Contemporânea de Curitiba aconteceu a única exposição em Curitiba na qual o artista Leonilson participou. Trata-se da exposição coletiva *AIDS - Consciência e Arte*, sob a curadoria de Edilson Viriato, de 1993, após o falecimento do artista. Também foram identificadas três obras litográficas de Leonilson, pertencentes ao acervo do Museu da Gravura de Curitiba: *Estigmas, curiositas, exvargos*, 1989; *Liberté, égalité, fraternité*, 1989; *Mesma saliva, mesmo veneno*, 1991.

Com base no levantamento bibliográfico realizado nos periódicos CAPES, observa-se que há pouca produção científica sobre o artista. Duas revistas, ARS e GAMA, contemplam toda a produção de artigos coletada nos periódicos CAPES. Entretanto, percebe-se que parte significativa das produções acadêmicas é recente e que Leonilson desperta interesse da comunidade científica internacional (HARRISON, 2003; AVELAR, 2014; GOIS, 2014).

Freitas (2008) analisa a obra de Leonilson dos últimos anos da década de 80. Segundo o autor (2008, 2010), nesse período as superfícies das obras se tornam mais monocromáticas, os materiais utilizados simplificam-se, há a redução de elementos no espaço pictórico e o que é pintado perde o horizonte de orientação.

A obra de Leonilson externa uma forte conexão entre a arte e a vida. No percurso dela observa-se uma desmaterialização do corpo e um encaminhamento para a transcendência. Nos últimos anos o bordado se sobressai, é um momento de intensa autorreflexão, evidenciada pela presença dos auto retratos. Aparece mais a questão da espiritualidade, do profano, da sexualidade, da morte (REIS, 1998a; LAGNADO, 2000; HARRISON, 2003; SALVETTI JR, 2010; CASSUNDÉ, 2011).

É tentador refletir sobre o uso da palavra na obra deste artista, como de fato fazem Beck (2004), Penharbel (2013), Avelar (2014) e Gois (2014). Penharbel (2013) e Gois (2014), baseados em Deleuze e Guattari, pensam o uso da palavra na obra de Leonilson como uma linguagem artística em devir, que se abre para outros modos de pensamento e criação. Leonilson é artista-escritor, no modo como lida com a linguagem

verbal, tratando-a como elemento poético (BECK, 2004; AVELAR, 2014). Na obra de Leonilson há complementariedade nas linguagens verbal e visual, mas não no sentido lógico racional, como se houvesse uma legenda, uma narrativa para a imagem que se apresenta (BECK, 2004; CASSUNDÉ, 2009; PENHARBEL, 2013).

Leonilson se coloca contra a dicionarização da obra (PEDROSA in LAGNADO, 2000; BECK, 2004). "Um trabalho com palavras abre o leque para centenas de interpretações" (LEONILSON in LAGNADO, 2000, p.100). Beck (2004) comenta que Leonilson constrói léxico próprio, com uma semântica rica e uma sintaxe econômica. Leonilson não encerra significados de suas obras. Há verdades, no plural.

Em Leonilson, “verdade” antes de ser uma palavra que indica um caminho para a leitura, é significada ao longo da própria obra. “Verdade” indica um universo de possibilidades, cada uma delas apontada por um ou mais trabalhos. Assim, o que a obra de Leonilson em alguns momentos irá solicitar – principalmente naquelas obras em que o elemento plástico se reduz à palavra – é que o espectador desperte os significados adormecidos de suas próprias palavras. Que acione as suas imagens (BECK, 2004, p.114).

Em sua obra tão autobiográfica, Leonilson parece falar de nós, de uma ética da diversidade. A questão da homossexualidade passa a estar mais presente na obra de Leonilson entre as décadas de 80 e 90 (SALVETTI JUNIOR, 2010; FREITAS, 2010; DIAS in CASSUNDÉ, 2011; PERIGO, 2014). Sobre o contato que Leonilson teve com a estética gay, foi essencialmente com a literatura, lendo Cavafy e Oscar Wilde

(LAGNADO, 2000). Além disso, o modelo de "homossexual" de Leonilson é aquele que mostra a hipocrisia dos bons costumes.

Mesmo assim, não se pode afirmar que Leonilson apresente uma grande questão sexual, esta, segundo Lagnado (in CYPRIANO, 2000a), foi sempre sublimada em seus trabalhos. Nesse sentido, o homoerotismo é um aspecto da obra de Leonilson, mas que não está hiante.

Seus trabalhos, que são marcados pelo impulso autobiográfico, uma tentativa de estabelecer um sentido em sua biografia, uma vivência particular de seu tempo, um configurar de mapas e anotações de viagens e em cujas obras há uma marca profunda da afirmação do sujeito e do desejo homossexual, adquirem uma radicalidade a partir da descoberta de sua soropositividade (REIS, 1998b).

As figuras desenhadas por Leonilson, como um signo, seja a cabeça, tronco ou corpo inteiro, em grande parte não são identificadas quanto ao gênero. Trata-se de figuras amorfas, há uma indefinição acerca do sexo. Quando há definição, configuram-se figuras masculinas. Segundo Lagnado (2000), a obra de Leonilson também contém uma potência homoerótica, na utilização de elementos fálicos.

Há parte significativa de obras de Leonilson dedicadas aos seus amores, paixões impossíveis, como: "Jogos perigosos, 1990"; "Sou seu homem, 1992" e "Longo caminho de um rapaz apaixonado, sem data".



Figura 1: **Jogos perigosos**, 1990. Desenho sobre papel.

Fonte: Espaço humus. Disponível em: <<http://espacohumus.com/leonilson/>>.

Já nas palavras bordadas e desenhadas, observam-se dois processos. Por um lado, Leonilson faz referência em algumas obras à figuras masculinas, como é o caso de "Rapaz dividido, 1991". Em outro sentido, algumas obras de Leonilson, como "O ilha, 1990", "Los delicias, 1993" e "O Penélope, 1993", há a silepse de gênero, fusão do masculino e feminino em um mesmo objeto. Leonilson utiliza pronomes femininos para substantivos masculinos.

Segundo Lagnado (2000), trata-se da dimensão poética de Leonilson. Para a autora (2000) e Cassundé (2009), Leonilson não segue regras de sintaxe e gênero. Beck (2004) vislumbra outra questão. Para a autora (2004), nesse processo, Leonilson transforma um substantivo comum feminino em nome próprio, ao colocá-lo um artigo masculino.

É possível pensar sobre a questão da verdade nessas obras. A indefinição das figuras e em algumas o jogo da ambiguidade fornecem

indícios de uma compreensão sobre gênero na obra de Leonilson que gira em torno de verdades, da diversidade. Pode-se entender que Leonilson rompe com a binaridade entre masculino e feminino, o que vai contra a heteronormatividade e dialoga com as discussões de gênero.

Segundo Harrison (2003), Salvetti Jr (2010) e Cassundé (2011), na década de 80, a AIDS estava atrelada a um discurso sobre a promiscuidade e ao estigma de uma 'praga gay', com implicações morais e sociais. O próprio Leonilson observa esta situação:

Ser gay hoje em dia é a mesma coisa que ser judeu na Segunda Guerra Mundial. O próximo pode ser você, a praga tá aí pronta pra te pegar. Essa é a única razão pela qual eu não me joga nas coisas. Mas isso também faz a consciência da gente aumentar, faz a gente ficar mais forte, faz eu querer ser um homem forte (Trecho do livro *Frescoe Ulisses*, organizado por Ricardo F. Henrique in CYPRIANO, 2000a, sem página e documentário *Com o oceano inteiro para nadar*, 1997).

Pois é nesse contexto, que o artista Leonilson, em sua postura de constante curiosidade sobre o mundo e ao mesmo tempo reflexão de si, vivia e produzia sua obra. Esse quadro situacional não está tão modificado assim: "Ainda hoje, cristãos menos iluminados atribuem o flagelo da Aids ao castigo divino contra a revolução sexual e o movimento gay"(MOTT, 2006, p.509).

A obra de Leonilson estaria no rumo de uma estética gay? Segundo Leonilson (in LAGNADO, 2000), não.

Uma das características dos meus trabalhos é a

ambiguidade. A gente falou de sexualidade na semana passada. Eu dizia que meus trabalhos eram meio gays assim, mas não é isso. Acho que eles são ambíguos mesmo (...) Os bordados revelam minha ambiguidade na minha relação como homem (LEONILSON in LAGNADO, 2000, p.116).

E mais: "Os trabalhos são todos ambíguos. Eles não entregam uma verdade diretamente, mas mostram uma visão aberta" (LEONILSON in LAGNADO, 2000, p.20) Como Freitas (2010) e Perigo (2014) observam, Leonilson explora o tema da verdade, mostrando interesse na reflexão sobre o radicalismo, intolerância e preconceito. Isso, segundo Perigo (2014) e Lagnado (sem ano) o caracteriza como um ativista cultural. Mas de que ativismo se trata?

"Eu não extravaso com violência, nem com o uso do poder, mas acho que as coisinhas calminhas cutucam tanto quanto um tiro na testa". (LEONILSON in LAGNADO, 2000, p.88).

Inconformado e ao mesmo tempo solitário em sua obra (FREITAS, 2010), Leonilson sutilmente aborda a questão da homossexualidade. Não se trata de um ativismo político, panfletário (LAGNADO, 2000). "Nem a mais remota sombra de ativismo gay, ou qualquer outro ativismo. Nenhuma reivindicação ou grito- ainda que alguma revolta e protesto" (DE ARAÚJO, 2011, sem página).

O ativismo em Leonilson parece estar justamente no questionamento das verdades, na possibilidade de pluralidade de pensamento e não num enaltecimento de uma orientação sexual. Nesse sentido, Aguilar afirma: "A valorização da ideologia gay pertence mais

ao sem-sentido da hora que a uma instância essencial da obra"(1996, sem página). Leonilson, em entrevista à Lagnado (2000), faz a afirmação que não deixa mais dúvidas: "Acho que mostrar que gay também ama (...) Mas não que eu seja um defensor que sai com uma bandeira (...) "(p.103).

A obra a seguir é composta por um tecido *voile* bordado com linha preta. Nela, vê-se escrito: "Para quem comprou a verdade, os louros, o cetro, o tombo". O bordado ocupa a área de cima e de baixo do *voile*, deixando ao meio um grande espaço em branco. Esta obra sugere a existência de alguém que comprou a verdade. Fala-se na necessidade de discutir as possibilidades de verdades. Nesse sentido, a obra, se utilizando da temporalidade, alerta: verdades enrijecidas têm como fim, o tombo.



Figura 2: Leonilson. **Para quem comprou a verdade**. 1991. Bordado sobre *voile*. 39x35cm. Coleção Luciana Brito e Fábio Cimino. Fonte: PERIGO, Katiucya. Leonilson e a narrativa de si. *Ciclos*, 2 (3), p.87-102, 2014.

As palavras de Leonilson compactuam com a postura que ele adota como artista. Leonilson se entende como um curioso, observador do mundo. Em sua última entrevista à Lagnado (2000), afirma:

Se você quiser uma descrição de mim, eu acho que eu sou um curioso. E sou ambíguo, completamente. Os trabalhos são todos ambíguos. Eles não entregam uma verdade diretamente, mas mostram uma visão aberta. Eu nunca me conformei com um lado único das coisas (...) Sou mais um curioso do que um artista (p.128). Leonilson fala sobre a aceitação da homossexualidade pela sociedade:

Sinceridade. Não existe sinceridade nenhuma. O problema é que as pessoas são mascaradas mesmo. Esse negócio de gay, de lésbica é temido como as pessoas temem o diabo (...) Os pais têm mais medo que o filho seja gay do que de que ele seja bandido. Gay, para a sociedade na qual a gente vive, é o último degrau (LEONILSON in LAGNADO, 2000, p.104).

Em trecho publicado pelo jornal Folha de São Paulo, do livro *Frescoe Ulisses*, produzido a partir das gravações de voz deixadas por Leonilson, o artista aborda de modo mais aberto sobre a sexualidade. O livro não foi publicado, por veto de seus familiares (CYPRIANO, 2000b).

Eu nasci em Fortaleza e eu moro em São Paulo mas eu não sou paulistano, às vezes acho que não pertencço a lugar nenhum. Eu ando aqui nas ruas e eu não sou um hispano, por exemplo. Eu não sou preto, eu não sou armênio, eu sou brasileiro... Eu não sou uma rainha, uma *queen*, eu sou um homem... eu tenho certeza da minha masculinidade... eu gosto de rapazes (Trecho do livro *Frescoe Ulisses*, organizado por Ricardo F. Henrique in CYPRIANO, 2000a).

Deve-se lembrar que esta frase de Leonilson é a voz do artista em sua obra. Em relação a questões de vida-obra que Leonilson possa suscitar, Lagnado (2000) e Gois (2014) advertem que é problemático identificar a obra pela orientação sexual do artista e vice-versa. Isso seria reducionista, modelo de explicação da obra que fecha os sentidos da mesma numa explicação biográfica.

Nesse trecho, Leonilson é poético e, em relação a sua substância, parece tratar da questão da sexualidade, na possibilidade de diferentes modos de ser, da dificuldade de se enquadrar em categorias, supostas verdades. Aqui novamente a ambiguidade se faz presente e parece chamar para a necessidade de compreensão da diversidade, o que coaduna com os interesses do movimento LGBT na atualidade.

Segundo Nucci e Russo (2008) há uma concepção de homossexualidade, criada no século XIX, na qual o homossexual é visto como possuidor de uma alma feminina em um corpo masculino, chama-se teoria do terceiro sexo. Ao analisar o modo como Leonilson se refere à homossexualidade, evidencia-se o oposto. Leonilson é a *queen*, os hispanos, os armênios. Leonilson novamente apresenta possibilidades e não uma verdade a se impor. Nesta fala, Leonilson, obra e artista, se confundem. Leonilson afirma sua identidade de gênero: é homossexual, não é *dragqueen*, não é transexual, é homem que gosta de homem. Essa é a sua verdade.

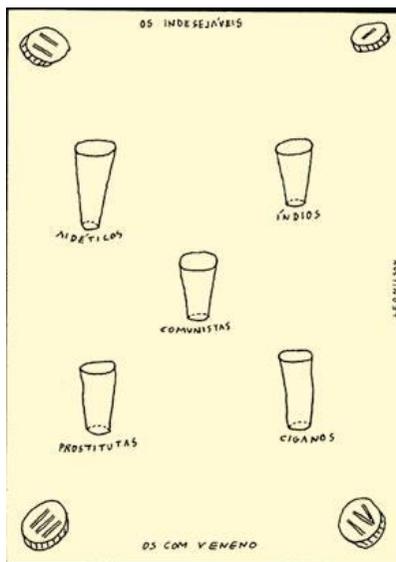


Figura 3: Leonilson. **Sem título.** 1991. Desenho sobre papel, publicado em Folha de São Paulo, Caderno São Paulo, p.2, 4 set. 1991. Fonte: GANCIA, Barbara; MESQUITA, Ivo. **Leonilson: Use, é lindo, eu garanto.** 2.ed São Paulo: Cosacnaify, 2006.

Na obra "Os indesejáveis" (sem nome, 1991, para o artigo "Os chatos unidos foram enfim vencidos" in GANCIA e MESQUITA, 2006, p.66), Leonilson também fala dos *outsiders* e é um deles. Trata-se de uma ilustração para artigo de Barbara Gancia. Deve-se lembrar que as ilustrações foram realizadas em função do artigo que acompanhavam. Mesmo assim, é possível pensar na ampliação de significados da obra, tendo em vista também sua qualidade estética.

É um desenho sobre papel, no qual três elementos diferentes ocupam todo o espaço do papel de forma ordenada. Em cima, na parte central, escreve-se "Os indesejáveis" e no canto inferior "Os com veneno". Como em outros desenhos de Leonilson, há o signo da moeda

nos quatro cantos do papel (I, II, III, IV). No centro do papel, há cinco copos (um centralizado e os outros quatro divididos em cima e embaixo) Abaixo de cada um dos copos inscreve-se um tipo indesejável: Aidéticos, Índios, Comunistas, Prostitutas, Ciganos.

Nesta obra, a palavra e o desenho se transformam em uma linguagem só, enquanto imagem e semântica. Os copos separam os "tipos" marginalizados, como em guetos. O homossexual não está incluso na lista, mas mesmo assim, a obra ecoa até ele. Esta ilustração, de modo conciso, mas com o traço pessoal de Leonilson, não levanta bandeira de grupo político, mas de forma austera, expõe o que todos fingem não ver, os grupos minoritários.

Percebe-se que a questão da ambiguidade, presente na obra de Leonilson, quando este discute sobre a sexualidade em suas obras, aponta para uma ética da sexualidade. Ética, entendida como "estudo dos juízos de apreciação referentes à conduta humana suscetível de qualificação do ponto de vista do bem e do mal" (FERREIRA, 1999, p.848).

"Tentando desconstruir discursos conservadores, alguns pensadores contemporâneos, pretendem esvaziar sentidos moralistas da doença (...). Mais contemporaneamente, as artes plásticas são uma arena importante para a discussão da Aids" (REIS, 1998b, sem página). O pesquisador tece este comentário de modo a introduzir a obra de Leonilson em sua última fase. Torna-se possível pensar em ampliar esse significado para a questão da homossexualidade. Leonilson, em seu trabalho, que se apresenta com elementos ambíguos, questiona os sentidos moralistas da sexualidade.

## Considerações Finais

No ponto que chegamos, é necessário questionar: 'Pode-se dizer que há um corpo temático envolvendo a homossexualidade na obra de Leonilson?' A homossexualidade, nas obras dedicadas aos rapazes, nos amores impossíveis se faz presente, sem dúvida. Mas isso acontece também porque é a partir de uma narrativa de si que Leonilson constrói sua obra.

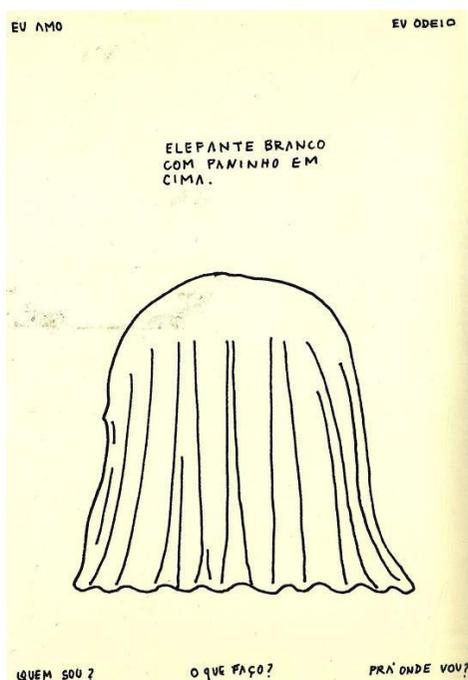


Figura 4: Leonilson. **Sem título**. 1991, desenho sobre papel. Publicado em Folha de São Paulo, Caderno São Paulo, p.2, 9 out. 1991. Fonte: GANCIA, Barbara; MESQUITA, Ivo. **Leonilson: Use, é lindo, eu garanto**. 2.ed São Paulo: Cosacnaify, 2006.

De forma mais ampla, tendo em vista o jogo de ambiguidade em suas obras, Leonilson nos possibilita pensar a diversidade de gênero. A ilustração "Elefante com paninho em cima", feita para a Folha de São Paulo (in GANCIA e MESQUITA, 2006, p.76), é um desenho com uma figura central não identificada, pois está coberta com um pano, em cima dela diz: "Elefante branco com paninho em cima". Ao topo da ilustração estão polarizados os escritos "Eu amo" e "Eu odeio". Na outra extremidade do papel, as perguntas existenciais: "Quem sou?", "O que faço?", "Pra onde vou?".

Nessa obra, em que a ambiguidade também se apresenta em relação aos sentimentos e aos significados desse elefante branco, há um tom de ironia. Ela não aborda a temática da sexualidade. Mesmo assim, tratando de verdades de Leonilson, ela permite a ampliação de seus significados para outras searas. O que não se quer ver, não se vê, não se discute. Elefante branco com um paninho em cima. E é a partir disso que se formam os discursos de amor e ódio. Pensar gênero demanda que a sociedade pense em verdades, possibilidades de existência. A obra de Leonilson tem uma atualidade inegável.

Leonilson foi um artista em consonância com seu tempo. Com a habilidade em se trabalhar a ambiguidade, ele traz à tona a discussão da pluralidade de gênero, que se faz tão necessário debater na atualidade. Nesse sentido, observa-se então que Leonilson nos fala de uma 'não questão da homossexualidade', esta como uma das formas de ser do humano.

Este foi um breve estudo, que vislumbra a possibilidade de se refletir gênero a partir de Leonilson. Contudo, não se quer aqui esgotar o assunto, pois se constata que tal aspecto da obra desse artista merece ser mais explorada, tendo em vista também a escassez de pesquisas que serviriam de referência para a arte brasileira contemporânea.

## **Referências**

AGUILAR, Nelson. As verdades de Leonilson. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 mar. 1996.

AVELAR, Daniela Cavalin. Leonilson e as palavras. **GAMA**, 4, p.52 - 57, 2014.

BACELAR, Carina; CARVALHO, Cleide. Bancada evangélica cresce 14% e deve prejudicar causas LGBT. **Jornal O Globo**. 08, out. 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/brasil/bancada-evangelica-cresce-14-deve-prejudicar-causas-lgbt-14178049>.

BECK, Ana Lúcia. **Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais**. 180 p. Dissertação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

Casamento gay: a pauta é diferente nos EUA e no Brasil. **Revista Veja**, 27 mar. 2013. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/mundo/casamento-gay-a-pauta-e-diferente-nos-eua-e-no-brasil>.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. Leonilson e a catalogação da vida. **Jornal Diário do Nordeste**, 08 fev. 2009.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. Leonilson: a natureza do sentir. 165 p. Dissertação- Universidade de Minas Gerais. Escola de Belas artes. Mestrado em Artes, 2011.

CINTRAO, Rejane. Leonilson: O solitário inconformado. **Museu de Arte Contemporânea**, São Paulo, 1997. (Folheto).

COELHO, Marcelo. Obra de Leonilson busca comunicação ideal. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 05 jan. 1996.

Com o oceano inteiro para nadar. Documentário. Direção de Karen Harley, 1997.

CYPRIANO, Fabio. Memória silenciada. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 out. 2000a.

CYPRIANO, Fabio. Família suspende biografia de Leonilson. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 nov. 2000b.

DE ARAÚJO, Olívio Tavares. Amor, doença, morte: a vida na obra de Leonilson. **Jornal O Estado de São Paulo**, São Paulo, 28 abr. 2011.

DIÓGENES, Juliana. Evangélicos retomam debate da 'cura gay'. **Jornal O Estado de São Paulo**. São Paulo, 16 mai. 2015. Disponível em: <http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,evangelicos-retomam-debate-da-cura-gay,1688867>

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FREITAS, Carlos Eduardo Riccioppo. Leonilson - uma questão de escala. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 129-140, dez. 2008.

FREITAS, Carlos Eduardo Riccioppo. Leonilson, 1980-1990. Dissertação- Universidade de São Paulo, 2010.

GANCIA, Barbara; MESQUITA, Ivo. Leonilson: Use, é lindo, eu garanto. 2.ed São Paulo: Cosacnaify, 2006.

GOIS, Wilma Farias. O pescador de palavras: Leonilson e o sensível na linguagem. **GAMA**, 4, p.58-65, 2014.

HAUBERT, Mariana. Deputados evangélicos protestam contra parada gay e rezam no plenário. **Jornal Folha UOL**, Brasília, 10 jun. 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2015/06/1640504-bancada-evangelica-faz-manifestacao-contra-parada-gay-e-reza-pai-nosso-no-plenario-da-camara.shtml>.

HARRISON, Marguerite Itamar. Leonilson's loss: a journey of transformation. **Revista de crítica literaria y de cultura**, 10, 2003. <http://espacohumus.com/leonilson/> Acessado em: 5 jun. 2015.

LAGNADO, Lisette. **Para quem não comprou a verdade**. Sem ano.

LAGNADO, Lisette. **São tantas as verdades: Leonilson**. 2ed. São Paulo: DBS, 2000.

MOTT, Luis. Homo-afetividade e direitos humanos. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 14, n. 2, p. 509-521, 2006.

NATIVIDADE, Marcelo. Homossexualidade, gênero e cura em perspectivas pastorais evangélicas. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 21, n. 61, p. 115-132, 2006.

NUCCI, Marina Fisher; RUSSO, Jane Araújo. O terceiro sexo revisitado: a homossexualidade no Archives of Sexual Behavior. **Physis**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 127-147, 2009.

OLIVA, Fernando. Leonilson ganha o MoMA. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 jun. 1999.

PEDROSA, Joao. Ave, Leonilson. **Revista Casa Vogue**. Ano 17, n.2, 1993.

PENHARBEL, Silvia Flores. Inscrições performativas no campo visual das obras de Leonilson e Basquiat. 110p. Dissertação- Universidade Estadual de Londrina, 2013.

PERIGO, Katiucya. Leonilson e a narrativa de si. **Ciclos**, 2 (3), p.87-102, 2014.

Projeto Leonilson. Disponível em: <http://www.projetoleonilson.com.br>>  
Acessado em: 10/02/2015

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. A construção do desenho: sujeito, temporalidade e cartografias em Leonilson. Dissertação- Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1998a.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. Imagens Soropositivas. **Jornal Gazeta do Povo**, Curitiba, 01 dez. 1998b.

REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 45, p. 434-444, 2010.

Rio recebe objetos e Angelo de Aquino e mostra de Leonilson. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 out. 1996.

SALVETTI JUNIOR, Paulo Roberto. 221p. Dissertação- Percursos para a construção do corpo em trânsito. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

VIRIATO, Edilson. AIDS: Consciência e arte. **Museu de Arte Contemporânea**, Curitiba, 1993. (Folheto).

# Sociedade em Rede e os movimentos sociais: o caso do Movimento Passe Livre<sup>1</sup>

*Valéria Dal Cim Fernandes<sup>2</sup>*

**Resumo:** O presente estudo teve como objetivo produzir e traduzir alguns sentidos do mundo contemporâneo. Mirando a cultura que emergiu nos últimos trinta anos, fortemente marcada pelo desenvolvimento da internet, investigamos as práticas políticas que despontaram na cena pública deste momento histórico. Nessa perspectiva, atentamos para os personagens que diagnosticaram e elaboraram propostas para a realidade social de seu tempo. Em especial, nos interessou a vivência dos militantes de um movimento brasileiro nascido neste meio, o Movimento Passe Livre (MPL). O texto reconstruiu a forma e conteúdo deste movimento social em sua relação com determinantes históricos, evidenciando a quebra de paradigmas no que tange as usuais formas de “fazer política”. De modo geral, o nosso esforço foi apresentar subsídios para o debate sobre o papel das novas tecnologias de informação e comunicação em relação à dinâmica interna dos movimentos sociais.

**Palavras-Chaves:** Sociedade em rede; Movimento Passe Livre; Horizontalidade.

A título de apresentação, tal estudo localiza-se sob o domínio da História do Tempo Presente. O desafio principal é o de historicizar o político contemporâneo, inscrevendo a realidade examinada na perspectiva da duração. O exercício será o de tratar o presente como

---

<sup>1</sup>Este artigo é uma versão adaptada e resumida da monografia apresentada ao Curso de História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito à obtenção do grau de Bacharel em História (2014). Outra vez, agradeço ao orientador da pesquisa, Prof. Dr. Mateus Henrique de Faria Pereira, pelo aporte ideológico conferido ao trabalho. Além disso, aproveito para agradecer aos leitores críticos que muito contribuíram para a (re) definição de perspectivas e caminhos: Prof. Dr. André de Lemos Freixo, Prof. Dr. Francisco Gouvea de Souza e Prof. Dra. Marta Regina Maia.

<sup>2</sup>Bacharel em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (grau obtido em agosto de 2014).

experiência e não como realidade, de estranhar o que nos é familiar e de nos distanciar do que nos é próximo. A contemporaneidade intrínseca entre o meu mundo e a experiência questionada me coloca em posição discursiva peculiar: sou, ao mesmo tempo, testemunha e historiadora do novo. Por isso, optei por adotar a escrita ensaística como forma. Entendendo ensaio como um texto onde são expostas reflexões sobre um tema, construído como defesa de um ponto de vista subjetivo e autoral. A ideia é que o ato de me dirigir em primeira pessoa consiga melhor traduzir o ponto de vista pessoal, subjetivo e livre como se ordena construção simultânea entre escrita, o pensamento e a vivência no presente. Antes de passar à problematização, vejamos uma belíssima definição de ensaio apresentada por Jorge Larrosa:

O ensaio tem algo da expressão de uma subjetividade, da biografia de uma subjetividade. Mas desde que essa subjetividade expresse um mundo, o seu mundo. E, também, desde que essa subjetividade se ponha à prova, se ensaie, se invente e se transforme. Por isso, o ensaísta não só põe em questão o que somos, o que sabemos, o que pensamos, o que dizemos, o modo como olhamos, como sentimos, como julgamos, mas, acima de tudo, põe em jogo a si mesmo nesse questionamento. Por isso, o ensaio é, também, olhar a existência a partir dos possíveis, ensaiar novas possibilidades de vida. (LARROSA, 2004, p.37)

Nesse sentido, a construção deste trabalho hierarquiza a prática política de um movimento social específico, o Movimento Passe Livre (MPL) – movimento nacional que luta pela pauta do transporte público gratuito e de qualidade. Neste ensaio busco datar a teia de significados

deste movimento, entrelaçando-a com as relações multidimensionais e complexas de um tempo marcado pela expansão e aceleração das redes de informação e comunicação. Cogito a hipótese de que a forma, processo organizativo, estratégias e táticas adotadas pelo MPL estão relacionadas com a dinamicidade das relações sociais da era da internet. No meu entender, os métodos de articulação do movimento, especialmente a ausência de direção centralizada, tem consonância com o formato horizontal e participativo das redes digitais.

Protagonizando lutas pela transformação da atual concepção sobre o transporte coletivo urbano, o MPL defende que o acesso universal ao transporte é fundamental para o exercício da cidadania. A ideia do movimento é de que o deslocamento incondicional pelo espaço urbano seja essencial para o acesso pleno a serviços públicos essenciais, como educação e saúde. Pontualmente, o movimento atua pela redução das tarifas do transporte nas cidades brasileiras. Porém, seu objetivo em longo prazo inclui a extinção da cobrança de tarifa no transporte, através da proposta da “Tarifa Zero”. O traço mais significativo de sua dinâmica é um processo de constituição de ação mais horizontal e democrática. Expressão de um projeto que desconfia das estruturas e instituições “verticais” e “centralizadas”, o movimento optou pela ausência de “lideranças”, “representantes” ou “porta-vozes”. De modo geral, o MPL rejeita qualquer tipo de hierarquia que surja dentro do movimento e adota novas relações de participação. Os princípios do movimento zelam pela democracia interna, contando com medidas práticas que garantem a igualdade entre os membros do grupo.

Em primeiro deixo registrado que o motivo que me impulsionou a escrever foi a curiosidade. Em junho de 2013, a prefeitura da cidade de São Paulo aumentou o preço das passagens de transporte público. Houve manifestações populares para exigir a revogação da tarifa, que rapidamente se espalharam pelo Brasil e deram origem a uma grande onda de protestos. Tudo aconteceu num piscar de olhos: o Movimento Passe Livre convocou um grande “ato” contra o reajuste dos preços das passagens, despertou a indignação de outros paulistanos e, por fim, de outros milhões de brasileiros. Na ocasião, fiquei fascinada pela magnitude com que formas de ação e participação sociopolíticas, aparentemente novas, tomavam as ruas brasileiras. Além de questões sobre mudanças na natureza e objetivos das ações coletivas atuais, me interessaram assuntos envolvendo o movimento responsável pelas primeiras faíscas libertárias, o Movimento Passe Livre.

Logo nas primeiras entrevistas à mídia nacional, os integrantes do movimento declaravam: “somos um movimento social autônomo, horizontal e apartidário.” De forma especial, me interessou a imagem desta natureza horizontal e a evidência de novos arranjos interativos no movimento. Nesse sentido, despontaram algumas questões para análise, dentre as quais ressalvo algumas: o que é ser um movimento social horizontal? Quais as exigências do atual momento histórico interferem na luta política do MPL? Em que sentido a lógica das redes que atravessa as novas tecnologias de informação e comunicação estaria revolucionando a maneira como a nossa sociedade se organiza? Mais especificadamente,

como influem na forma como os militantes do MPL se articulam internamente?

De antemão, é preciso ressaltar que esse ensaio parte da concepção da sociedade contemporânea proposta por Manuel Castells. Para o autor, as últimas décadas vivenciaram a formação da “sociedade em rede”, caracterizada pela formação de um novo sistema eletrônico de comunicação mediada por computadores. Para ele, o desenvolvimento da internet e a sua organização em torno de redes seriam o marco de uma grande ruptura histórica. Para Castells,

rede é um conjunto de nós interconectados. Nó é o ponto no qual uma curva se entrecorta. Concretamente, o que um nó é depende do tipo de redes concretas de que falamos. São mercados de bolsas de valores e suas centrais [...] São conselhos nacionais de ministros e comissionários [...] São sistemas de televisão [...] A topologia definida por redes determina que a distância [...] entre dois pontos [...] é menor [...] se ambos os pontos forem nós de uma rede do que não pertencerem à mesma rede. (CASTELLS, 1999 a: 498)

De acordo com o intelectual, os computadores e dispositivos móveis de todo o globo estão imersos em uma malha flexível, formada por um emaranhado de fios simétricos que interligamos nós (como se fosse uma rede de pesca). Teria se formado uma nova cultura através das novas tecnologias, chamada por Castells de “cultura da virtualidade real”, “na qual redes digitalizadas de comunicação multimodal passaram a incluir de tal maneira todas as expressões culturais e pessoais a ponto de

terem transformado virtualidade em uma dimensão fundamental da nossa realidade.” (CASTELLS, 1999a, p. XVI).

A lógica das redes tende a fluidez e a dinâmica não linear. No nosso entender, esta estrutura de redes invisível que media a relação entre indivíduos, máquinas e dados no mundo virtual foi responsável por algum tipo de mudança na vida dos envolvidos. A ideia é que a dinâmica do fluxo de informação entre os nós (humanos ou não humanos) tenha reconfigurado a organização e articulação dos elementos em rede. Na esteira de Sonia Aguiar, acreditamos que “os elementos que compõem a sua estrutura (nós, elos, vínculos, papéis) são indissociáveis da sua dinâmica (frequência, intensidade e qualidade dos fluxos entre os nós)” (AGUIAR, 2006, p.12).

Nesse sentido, as formas de organização e articulação do MPL serão vistas como expressões de mudanças sociais e culturais forjadas por esse tipo de comunicação. A discussão articulada tem a intenção de ressaltar as múltiplas noções que norteiam a dinâmica interna do Movimento Passe Livre a partir de uma releitura das rupturas sociais que podem estar ocorrendo frente às mudanças na forma de comunicação humana. De tal modo, estratégias implementadas pelos indivíduos que atribuem contorno ao MPL serão vistas no seio de uma dada configuração social, como se as percepções locais destes militantes tivessem relação com tendências globais. Acreditando que grande parte dos processos sociais e experiências humanas da era da internet sejam indissociáveis da configuração de redes que atravessa as relações sociais de seu tempo.

Esse estudo se caracteriza como uma pesquisa exploratória, pois ambiciona aproximar-se do problema para torná-lo mais claro, aprimorando o seu entendimento. Para dar conta dos questionamentos levantados, além das bibliografias que tratam do tema e permitem a comparação e a corroboração, utilizo como fontes de informação diretas a própria internet, através das publicações feitas pelos indivíduos que dão vida ao MPL em alguns sítios eletrônicos. As fontes consistem em matérias disponibilizadas por duas páginas da web simpatizantes da luta do movimento. O primeiro é o site “Tarifa Zero.org”, que funciona como um blog, ou seja, um espaço virtual que adota o estilo jornalístico de escrita, disponibilizando informações acerca de assuntos de interesse comum aos seus leitores. O blog “Tarifa Zero.org” é fomentado por colaboradores que aderem à causa do transporte coletivo público, incluindo fundadores e militantes do Movimento Passe Livre. O segundo é o site do Centro de Mídia Independente Brasil (CMI), órgão mundial independente, sem fins comerciais, que disponibiliza materiais referentes aos movimentos sociais atuais. O CMI armazena vídeos, fotos, sons e entrevistas de momentos cruciais da trajetória do MPL. Além disso, usaremos também a “Carta de Princípios” do movimento e a página de “Apresentação” do site do MPL – São Paulo a fim de esclarecer questões oportunas.

O passe livre é uma reivindicação histórica do movimento estudantil brasileiro. Desde a Ditadura Militar brasileira, a luta pelo benefício do transporte aos estudantes tem sido uma pauta constante entre os movimentos juvenis.

Em meados de 2000, formou-se um grupo em Florianópolis pela “Campanha pelo Passe Livre”, realizando manifestações de pequeno e médio porte na cidade. A campanha nasceu atrelada a uma fatia jovem do Partido dos Trabalhadores (PT), a chamada “Juventude da Revolução”. Com o tempo, o grupo começou a desenvolver a ideia de que a juventude deveria ser independente e ter suas próprias experiências, culminando no rompimento com tal partido, em 2002. Ao se desvincular da “política” tradicional, o grupo se ampliou, incorporando jovens não vinculados a organizações, instituições ou partidos políticos. De acordo com Yuri Kieling Gama, para atrair simpatizantes, o grupo elaborou uma campanha de conscientização entre os estudantes sobre a importância da adoção do passe livre na cidade. Segundo ele:

A campanha consistiu em um trabalho de debate com alunos e alunas de escolas e universidades públicas, em sua maioria, e em algumas privadas, da região da Grande Florianópolis. Organizou-se passagens de documentários sobre o assunto, seminários, atos e aos poucos os grêmios, centros acadêmicos e milhares de estudantes começaram a tomar a ideia para si. (GAMA, 2011, p.75-76)

Em contrapartida, os estudantes de Salvador também se organizavam em prol do benefício do transporte aos estudantes. A “Revolta do Buzú”, que aconteceu em agosto de 2003 em Salvador, foi um grande marco dessa reivindicação. Em razão do aumento do preço das passagens na cidade baiana, formou-se uma mobilização popular, constituída principalmente por estudantes, sem lideranças partidárias ou estudantis, que conseguiu paralisar as principais vias da cidade.

Em 2004, foi a vez da “Campanha pelo Passe Livre” protagonizar em Florianópolis seus dias de revolta. Em razão da previsão do aumento da passagem do transporte coletivo, estudantes da cidade catarinense organizaram uma série de atos pelo passe livre estudantil, chamada popularmente de “Revolta da Catraca”. Essas mobilizações terminaram com a revogação do aumento da passagem pela prefeitura de Florianópolis e, mais tarde, com a aprovação do Projeto de Lei do Passe Livre pela Câmara de Vereadores de Florianópolis. Foi precisamente no dia 26 de outubro de 2004 que a população de Florianópolis cercou a Câmara Municipal e conseguiu a aprovação do projeto de lei de iniciativa popular que garantia o passe livre estudantil na cidade.

Nacionalmente, o Movimento Passe Livre foi fundado em 2005, através da iniciativa do grupo catarinense de articular os coletivos regionais que já se organizavam pela luta pelo transporte pelo país. A construção do movimento foi realizada na “Plenária Nacional do Passe Livre”, em 29 de janeiro de 2005, em uma tenda do “V Fórum Social Mundial”. Na ocasião, participaram cerca de 250 pessoas, divididas em delegações de 29 cidades. O Centro de Mídia Independente Brasil (CMI) divulgou áudios, relatos, fotos e artigos produzidos pelos militantes do MPL durante a plenária. Em um desses artigos, Marcelo Pomar, um dos fundadores da campanha catarinense, comenta sobre os resultados do evento:

A Plenária foi vitoriosa, e agora cabe a todos que dela participaram dar continuidade às suas resoluções, fazendo desse embrião de luta uma nova fonte de

força para o movimento estudantil e social no país, numa perspectiva de mudança das correlações de força na sociedade brasileira, sendo mais uma colaboração no caminho rumo a um Brasil melhor, mais justo e igualitário, livre e soberano. (Ver mais: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2005/02/306365.shtml>)

Na plenária foram aprovados os princípios básicos da prática política do movimento, sintetizados em sua “Carta de Princípios”. De modo geral, este documento tem uma retórica pedagógica e serve para instruir seus militantes sobre os preceitos da organização. Nele, o MPL se define como um “movimento horizontal, autônomo, independente e apartidário, mas não antipartidário”. Ainda segundo a “Carta de Princípios do Movimento Passe Nacional”, “a via parlamentar não deve ser sustentáculo do MPL, ao contrário, a força deve vir das ruas.” Pela dimensão simbólica, o dia 26 de outubro foi escolhido como o dia nacional da luta pelo Passe Livre, momento de organizar programações que visam o fomento de políticas voltadas para mobilidade urbana.

Partindo da noção de que o transporte é um direito e, que, por isso, deve estar a serviço da população e gerido por ela, o MPL nacional começou suas atividades lutando pelo direito ao passe livre estudantil. Porém, ao longo de sua trajetória (entre 2008 e 2009), passou a defender o passe livre irrestrito, ou seja, a gratuidade do transporte coletivo a todos os cidadãos. Marcelo Pomar, em entrevista, revela como aconteceu esse processo de aprofundamento do movimento:

Porque o movimento tem um momento de virada muito importante [...] O MPL para de discutir passe livre dos estudantes, ou a reivindicação pequena, menor, e começa a entender o contexto do direito à cidade. Quer dizer, a gente tem uma transição para a Tarifa Zero. Porque o passe livre é uma reivindicação historicamente ligada ao movimento estudantil. E a Tarifa Zero passa a ser o entendimento de que a cidade, por concentrar as grandes conquistas tecnológicas, científicas, culturais da humanidade, precisa ser então democratizada. E a democratização ao acesso à cidade passa necessariamente pela garantia do acesso e da chegada aos equipamentos públicos e privados que na cidade estão espalhados. Então nesse período nós ampliamos a concepção. (Ver mais:<http://tarifazero.org/2013/07/25/ele-ajudou-a-fundar-o-movimento-passe-livre-entrevista-com-marcelo-pomar/>)

De modo geral, a ideia do movimento defende a constituição de um sistema de transporte “público de verdade”, que permita o acesso pleno dos cidadãos aos equipamentos e serviços públicos disponíveis na cidade. A premissa é de que os direitos à educação, à saúde, à cultura, ao lazer são limitados através da existência da tarifa do transporte coletivo. Por isso, a simbologia que unifica a lutado MPL gira em torno da catraca, incluindo uma catraca em chamas. Na página de apresentação do site do MPL-São Paulo, o grupo elucida algumas das concepções que o orienta:

No Brasil, 35% da população que vive nas cidades grandes não tem dinheiro para pagar ônibus regularmente (IPEA, 2003). Muitas pessoas estão excluídas da educação porque não podem pagar o ônibus até a escola. Toda vez que aumenta a tarifa do ônibus, esta exclusão aumenta também. Ao mesmo tempo, é importante enfatizar que, mais que lutar

contra o aumento da tarifa, lutamos contra a *existência* de uma tarifa. O sistema de Transporte precisa ser totalmente reestruturado, de modo que as tarifas não continuem aumentando, excluindo cada vez mais pessoas. O Transporte precisa ser visto como um direito essencial, não pode mais ser visto como uma mercadoria.

De acordo com o Movimento Passe Livre, é necessária uma reformulação da gestão e do custeio do sistema de transporte público das cidades brasileiras através do projeto de “Tarifa Zero”. A ideia é que o peso do lucro faz com que a iniciativa privada se preocupe minimamente com a população que usa tal transporte diariamente. Colocando-se a necessidade de abolir a cobrança direta da tarifa do transporte e passar o seu custeamento para os recursos públicos das prefeituras. De acordo com a “Carta de Princípios” do MPL, o movimento

é o instrumento [...] de debate sobre a transformação da atual concepção de transporte coletivo urbano, rechaçando a concepção mercadológica de transporte e abrindo a luta por um transporte público, gratuito e de qualidade, como direito para o conjunto da sociedade. (Ver mais: [saopaulo.mpl.org.br/apresentação/carta-de-principios./](http://saopaulo.mpl.org.br/apresentação/carta-de-principios./))

Nesse sentido, constitui-se uma proposta de municipalização do serviço, retirando do âmbito privado o planejamento e gestão do transporte público e sugerindo uma reforma tributária com a criação de um Fundo Municipal de Transporte (FUMTRANS). Dentro dessa lógica, o custo da tarifa do ônibus seria compartilhado entre a sociedade, através do aumento na arrecadação de impostos progressivos (redistribuição de

renda: pagará mais quem tiver mais, menos quem tiver menos e quem não estará isento de pagar a tarifa).

É importante ressaltar que essa ideia já havia sido semeada em 1990 por Lúcio Gregori, secretário municipal de transportes de São Paulo no governo da petista Luiza Erundina (1989-1992). Nesse governo, foi elaborada formalmente a proposta que visava garantir a gratuidade total do transporte coletivo na cidade paulista. Dia 28 de dezembro de 1990, a prefeita encaminhou a Câmara de vereadores um projeto de lei que visava criar o Fundo de Transporte (FUMTRAN) responsável por reunir recursos públicos para custear a tarifa zero. Porém, a proposta encontrou resistência na Câmara, sendo posteriormente rejeitada. Atualmente, o idealizador desse projeto, Lúcio Gregório, colabora com o movimento, participando de debates e formulações de novas soluções para o problema do transporte o Brasil.

O MPL propõe um novo paradigma de luta, através da adoção do princípio de horizontalidade como pilar constitutivo e da adesão de estruturas descentralizadas e autogestionadas. O modo como funciona essa dinâmica interna do movimento ilustra bem a lógica das redes que eu gostaria de ilustrar nesse trabalho. Nesse sentido, a lógica de rede é um artifício para entender como se estrutura internamente o movimento, pressupondo que o vocábulo remete a um espaço aberto à participação igualitária de todos os seus membros. Em geral, seus militantes acreditam que a atitude de dotar alguns dos participantes do grupo de poder, acaba por produzir desigualdades dentro da própria organização. Por isso, defendem que o movimento seja gerido pelos próprios ativistas,

delegando poder de decisão iguala todos seus membros. Essa ideia fica mais clara através da definição de horizontalidade na “Carta de Princípios” do movimento:

Pode-se dizer que um movimento horizontal é um movimento onde todos e todas são líderes, ou onde esses líderes não existe. Desta forma, todos e todas tem os mesmos direitos e deveres, não há cargos instituídos, todos e todos devem ter acesso a todas as informações. As responsabilidades por tarefas específicas devem ser rotatórias, para que os membros do grupo possam aprender diversas funções.

Nacionalmente, o Movimento Passe Livre se organizou a partir de unidades locais, articuladas através de um pacto federativo. De acordo com este princípio, as unidades detêm certa autonomia, podendo agir de acordo com as especificidades locais, mas mantendo uma rede de contatos inter-coletivos. Em outras palavras, todas as unidades federativas ampla liberdade de atuação, mas devem seguir as diretrizes federais do movimento bem como conservar um pacto de apoio mútuo (ou seja, e são obrigados a ajudar-se nas ações). As bases dos movimentos estão assentadas na solidariedade, cooperação e apoio mútuo. Ainda de acordo com a “Carta de Princípios” do MPL, as unidades devem respeitar o princípio da Frente Única, sendo que esta ficaria acima de questões ideológicas. Partindo da concepção de Frente Única como a unificação das associações autônomas na frente de combate contra um inimigo comum, assumindo reivindicação e objetivos comuns.

Para entender melhor esse princípio do MPL, o conceito de federação elaborado por Proudhon torna-se oportuno. De acordo com ele:

Federação, do latim *foedus*, genitivo *foederis*, quer dizer, pacto, contrato, tratado, convenção, aliança etc., é uma convenção pela qual uma ou mais comunas, um ou mais grupos de comunas ou Estados, obrigam-se recíproca e igualmente uns em relação aos outros para um ou mais objetos particulares, cuja carga incumbe especial exclusivamente aos delegados da federação. (Proudhon, 2001, p. 90)

Através das palavras de um integrante do movimento, podemos ter ideia de como esse princípio federalista funciona dentro da sua articulação interna. O depoimento é de Lucas de Oliveira, em entrevista concedida a revista “Fevereiro”:

Nacionalmente, somos uma entidade federada. O Movimento Passe Livre é uma federação, então tem autonomia dos comitês locais e tem um grupo de trabalho nacional, que agora está voltando a se articular e que funciona assim: os diversos movimentos locais tiram deliberações para serem discutidas como pauta específica para esse grupo de trabalho nacional, e dentro desse espaço, os movimentos locais apresentam as decisões do seu coletivo e chegam a uma deliberação nacional que volta depois para ser referendada pelos coletivos locais. E esse grupo de trabalho nacional é rotativo. (Ver mais: <http://tarifazero.org/2013/10/16/esta-em-pauta-agora-que-modelo-de-cidade-queremos-entrevista-com-lucas-oliveira-do-mpl-sp/>>)

Como um exemplo de iniciativa local, o MPL paulista recorreu a um projeto de iniciativa popular pela instauração da “Tarifa Zero” no transporte coletivo da capital. De acordo com a Constituição Federal, a sociedade pode apresentar um projeto de lei à Câmara dos Deputados ou

dos Vereadores desde que a proposta seja assinada por um número mínimo de cidadãos. Eis a exigência constitucional: “A iniciativa popular pode ser exercida pela apresentação à Câmara dos Deputados de projeto de lei subscrito por, no mínimo, um por cento do eleitorado nacional, distribuído pelo menos por cinco Estados, com não menos de três décimos por cento dos eleitores de cada um deles” (art. 61, § 2º, CF). Como a apresentação de um projeto de iniciativa popular à Câmara de Vereadores necessita do apoio de 5% do eleitorado da cidade, o movimento está em busca de 500 mil assinaturas. Para conseguir levar esse projeto à votação, os ativistas estimulam o recolhimento de assinaturas em programações do movimento e nos seus espaços virtuais. O modelo de ficha de assinatura fica disponível no endereço eletrônico do grupo.

O Movimento Passe Livre adota a ação direta como estratégia de luta. Concisamente, a ação direta é um método que visa soluções imediatas ao problema do grupo oprimido, o lema é “faça você mesmo a sua revolução”. A expressão foi utilizada pela primeira vez em 1890 para atribuir significado as táticas defendidas pelos anarquistas, que, em essência, se contrapunham a “ação política” (a ação parlamentar e institucional). A “ação direta” implica que os indivíduos tomem para si o poder de mudar o mundo. Assim, a revolução social deve ser realizada pelos interessados na dissolução da ordem vigente, e não por intermediários. Para construir o futuro desejado, os trabalhadores deveriam usar os métodos de protestos que considerassem adequados à situação, sem a mediação de uma autoridade. A adoção desse tipo de ação

confere dois aspectos fundamentais a suas atividades: a primeira é que essa ação independente dos indivíduos atribui um caráter de espontaneidade; além disso, o método da ação direta torna indissociáveis os meios e os fins, já que o meio para chegar à autonomia é a própria autonomia de atuação. Na página de apresentação do MPL-SP, seus militantes reforçam essa postura:

Nós acreditamos que não devemos esperar por iniciativas e ações de políticos e empresários, e que somente a organização e a iniciativa popular podem conquistar mudanças realmente significativas na sociedade. É o povo, somente ele, que tem o poder e a vontade necessária para mudar as coisas e construir um transporte, uma cidade e mesmo um mundo diferente.

Uma das estratégias de “ação direta” frequentemente utilizadas pelo movimento é a desobediência civil, como o ato de pular as catracas de ônibus. Os militantes do MPL apelidaram de “catracaço”, o ato de passar pela catraca sem pagar tarifa. Sem causar danos ao patrimônio e aos usuários do transporte coletivo, essa atitude visa atingir somente os seus empresários.

Por fim, chegamos a um dos grandes diferenciais do Movimento Passe Livre: a construção política e estética de suas ações. De modo geral, podemos pontuar que o movimento apresenta manifestações horizontais, em que não são vistas bandeiras, palanques ou carros de som e alto-falantes. Não há distinção entre os que estão liderando e os que estão participando, o que torna a organização do ato muito mais democrática. Além disso, suas ações são acompanhadas por trabalhos de

conscientização da população. Durante todo o trajeto, alguns militantes distribuem materiais (faixas e panfletos) com informações sobre o sistema de transporte atual para que a população tome conhecimento da ação.

Não é só isso que encanta nas suas manifestações de rua, mas a dimensão estética dos eventos também chama atenção. Isso porque a maneira de fazer política do Movimento Passe Livre é marcada pelo desenvolvimento de intervenções artísticas. A criação de um espaço cultural é proporcionada pelo desenvolvimento de jograis e manifestações lúdicas.

A queima da catraca ocupa um lugar de destaque nas manifestações do movimento. Em um artigo publicado no site Tarifa Zero. Org., encontramos um relato de um ativista (que assina como Legume Lucas) sobre sua participação na semana de luta pelo Passe Livre em 2013, quando ficado encarregado de transportar e proteger a catraca durante a ocasião. Legume Lucas narra com detalhes o desenrolar da manifestação e comenta sobre a importância que a simbologia tem para o movimento:

Em São Paulo temos, há alguns anos, uma catraca de ônibus comprada em um ferro velho. Como cuidador da catraca, eu, com ajuda de outros militantes, tive que: enrolá-la com jornal e gase, comprar o querosene, carregá-la durante o ato, jogar e por fogo nela. [...] pude – ao ficar cuidando da catraca que precisava esfriar depois de ser queimada– estabelecer uma conversa direta com um morador de rua que acompanhou nossa chegada ao terminal. Ele defendia para mim que queimássemos novamente a catraca,

desta vez dentro do terminal. (Ver mais:<http://tarifazero.org/2012/11/09/a-catraca-uma-questao-estetica/>)

Ademais, ocasionalmente, o grupo teatral “Servos da Catraca” propõe dinâmicas e interações ao longo trajeto. Por sua vez, a música costuma ficar por conta do ritmo dos sopros da “Fanfarra do M. A. L”, Movimento Autônomo Libertário. Banda que apresenta militantes do movimento, mas é independente. A fanfarra é voltada para atuação em ações diretas e lutas autônomas. Compartilha alguns princípios com o MPL, como horizontalidade, autonomia e apartidarismo. Dizeres na página virtual da fanfarra ilustram bem a sua atuação: “Usamos a música e o grito como uma forma de fazer ação política, e como forma de confrontar e criticar os sistemas de dominação e apoiar diretamente todas as pessoas e coletivos que lutam contra a exploração, discriminação e opressão.” Sumariamente, os “Servos da Catraca” e a “Fanfarra do M.A. L” agregam a luta do MPL uma dimensão estética e criativa, fazendo com que suas mobilizações pareçam uma espécie de teatro de rua.

A hipótese do ensaio é que essas características ímpares do Movimento Passe Livre o tornam produto e produtor de padrões horizontais de comportamento. A minha ideia é de que há uma influência subjetiva do formato como as informações estão dispostas na sociedade contemporânea sobre e no ativismo político local. De modo geral, o argumento é que o Movimento Passe Livre reflete as transformações estruturais ocorridas no seu tempo ao assumir uma forma de rede, morfologia mais fluida, espontânea e horizontal.

É importante ressaltar que não cremos em um determinismo tecnológico, em que as tecnologias seriam as totais responsáveis pela forma de “fazer política” do Movimento Passe Livre. A escolha desses objetivos justifica-se apenas pelo compartilhamento entre as redes digitais e o formato do MPL de uma mesma atmosfera histórica. Nesse sentido, a ideia de cronótopo para Bakhtin parece importante. Para ele, o cronótopo seria a interligação de relações temporais e espaciais que tornam o todo compreensivo, como se fosse o palco em que se desenvolvem as principais cenas de um momento histórico. De acordo com ele:

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecerem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronótopo artístico. (BAKHTIN, 1993, p.211)

Na lógica de Bakhtin, a “sociedade em rede” seria o nosso cronótopo. De modo geral, proponho que as ações coletivas são condicionadas por demandas macroestruturais de cada momento histórico. A fim de produzir mais inteligibilidade a realidade examinada, concebo o século XXI como o tempo que a experiência humana passou a ser amplamente mediada pelas atividades providas por recursos computacionais. A minha intenção é tecer considerações sobre a revolução tecnológica gestada pelo advento dos computadores remotos e a invenção da internet e, por conseguinte, a ampliação da capacidade de

produção, organização, acesso, armazenamento e transmissão de informações. Todavia, para alinhar nossas reflexões, precisaremos retomar brevemente a história dos novos meios de comunicação e informação.

O primórdio do novo paradigma tecnológico data da década de 60 do século passado. Em meio a Guerra Fria, os Estados Unidos projetaram a base da tecnologia de informação. O esquema desenvolvido pela Agência de Projetos de Pesquisa Avançados do Departamento de Defesa dos EUA (DARPA) consistia em uma rede virtual capaz de impedir a invasão ou destruição do sistema de computadores norte-americano pelos soviéticos, através da instituição de barreiras eletrônicas. Os computadores tornaram-se autônomos, mas, com a capacidade de conexão entre si, permitindo o compartilhamento de informações e conteúdos específicos.

Após o término da Guerra Fria, esta tecnologia de processamento de informação foi apropriada pelos próprios membros da Agência de Projetos de Pesquisa Avançados para a comunicação pessoal, compartilhando mensagens com conteúdo diferente do teor militar. Com o passar das décadas, principalmente ao longo dos anos 90, a rede de interação foi comercializada e popularizada entre os indivíduos e grupos do mundo inteiro, e com todos os tipos de finalidades.

Com a formação de uma rede mundial de computadores, tornou-se possível a existência de dados na forma de movimento contínuo, passíveis de serem recebidos transmitidos por todos os indivíduos que estiverem dentro do alcance dos seus sinais e tiverem equipamentos

compatíveis. As conexões proporcionadas por estes novos aparatos tecnológicos constituíram um espaço informacional acessível e dinâmico, chamado por Pierre Lévy de “ciberespaço”. Para o intelectual, define-se como ciberespaço “o espaço de comunicação aberta pela interconexão mundial de computadores e das memórias dos computadores” (LÉVY, 1999, p.94) caracterizado pelo “conjunto de técnicas materiais e intelectuais, práticas, atitudes, modos de pensamento e de valores” (LÉVY, 1999, p.17) que acontecem dentro dele.

Para compreender o mundo formando a partir desta Revolução Tecnológica, proponho pensar através dos apontamentos de Marshall McLuhan. Essa opção metodológica deve-se ao fato do autor ter construído um estudo muito significativo sobre os efeitos que a adoção de novos “instrumentos” e tecnologias podem provocar nas formas de experiência e expressão mental

O objeto de estudo principal de M. Mc. Luhan foi a revolução provocada pelos alfabetos fonéticos e da impressão tipográfica no desenvolvimento social, considerada sem precedentes na evolução do homem. Dentro dessa lógica, essa “era tipográfica” foi sucedida pela “mecânica”, e mais a frente pela “era eletrônica”. Com a hipótese de que “qualquer nova tecnologia de transporte ou comunicação tende a criar seu respectivo meio ambiente humano” (Mc Luhan, 1972, p. 15), Mc Luhan postulou uma série de observações sobre a organização gradativa do mundo tecnológico e a forma como provocou mudanças psíquicas, tanto nos indivíduos como na sociedade em geral.

Uma das maiores contribuições de Marshall Mc Luhan, que podem ser transpostas para a compreensão dos meios de comunicação no nosso tempo, é o destaque dado para a perturbação nos hábitos humanos provocada pelo surgimento de novos ambientes tecnológicos. Segundo o autor, essas mudanças requerem uma reorganização da vida imaginativa, já que os instrumentos e tecnologias são as extensões dos nossos sentidos. De acordo com Mc Luhan:

O homem hoje em dia desenvolveu para tudo que costumava fazer com o próprio corpo, extensões ou prolongamentos desse mesmo corpo. A evolução de suas armas começa pelos dentes e punhos e termina com a bomba atômica. Indumentária e casas são extensões de mecanismos biológicos de controle da temperatura do corpo. A mobília substitui o ancorar-se e sentar-se no chão. Instrumentos mecânicos, lentes, televisão, telefones e livros que levam voz através do tempo e de espaço constituem exemplos de extensões materiais. [...] De fato, podemos tratar de todas as coisas materiais pelo homem como extensões ou prolongamentos do que ele fazia com que o corpo ou com alguma parte especializada do corpo. (MC LUHAN, 1972, p.21-22)

Assim sendo, a introdução de novas tecnologias exige um alto grau de esforço dos órgãos dos sentidos e faculdades para se adaptar a perturbação que elas causam. Tendo em vista os instrumentos da era eletrônica, acreditamos que eles incidem sob os nossos sentidos de uma forma particular. De acordo com Thompson os novos meios de comunicação acrescentaram novas propriedades ao cotidiano atual:

O campo de visão já não está mais restrita pelas propriedades espaciais e temporais do aqui e agora e sim moldado, em vez disso, pelas propriedades características dos meios de comunicação [...] Nosso campo de visão também é moldado pelo fato de, na maioria dos meios de comunicação, o visual não ser uma dimensão isolada e sim estar normalmente acompanhado pela palavra falada e escrita- é o audiovisual ou o textual-visual. (THOMPSON, 2012, p.12)

Acredito que a introdução de fluxos subsidiados pelo universo digital tenha produzido uma reorganização do modo como os indivíduos se relacionam uns com os outros e com eles próprios, tornando-se chaves explicativas para a contemporaneidade e seus fenômenos. De forma geral, auferimos que mudanças na forma como compartilhamos informação e nos comunicamos mudaram o curso da história. Para compreender as tendências deste momento, o conceito de “sociedade em rede” de Castells oferece uma boa chave interpretativa. Para ele, a revolução tecnológica que a nossa geração assiste pode ser entendida através da estrutura topológica de redes, que confere maleabilidade aos elementos envolvidos no sistema comunicacional e acaba com a ideia de centralidade do processo de emissão e recepção nessa cultura. Rede como um conjunto de nós interligados por linhas. Esses pontos podem ser indivíduos, máquinas, memória dos computadores, nações, universidades e corporações empresariais. A rede é o padrão organizacional responsável por interconectar todos esses elementos.

A premissa inicial de M. Castells é que a disposição da *internet* difere de outros meios de comunicação de massa que preconizam uma

emissão mais autoritária de informação, como a televisão por exemplo. Digo emissão autoritária por se tratar de um veículo de comunicação de mão única, que concentra e disponibiliza as informações que julga “verdadeiras” ou úteis. O poder de participação do usuário é quase nulo, ele “praticamente” só recebe o conteúdo que foi previamente escolhido pela emissora de televisão. A proliferação de plataformas de comunicação com base na *internet* e os sites *on-line* (e-mails o Twitter, o Facebook) estabelecem um fluxo de comunicação em dois sentidos, diferindo dos meios baseados em um fluxo monológico. No meu entender, o surgimento de novas tecnologias de comunicação e as formas múltiplas de ação e interação que foram criadas ou expandidas, permitem um grau maior de participação dos receptores. De acordo com Marshall McLuhan a potencialidade da *internet* reside na sua capacidade de acessibilidade, armazenamento e reprodução de dados:

A visibilidade de indivíduos, ações e eventos já não necessita o compartilhamento de um lugar comum. Já não precisamos estar presentes no mesmo ambiente espaço-temporal para ver o outro indivíduo ou presenciar a ação ou evento. O campo de visão foi estendido no espaço e possivelmente também no tempo: podemos presenciar eventos que estão ocorrendo em lugares distantes ‘ao vivo’, ou seja, enquanto estão acontecendo em tempo real; podemos também presenciar eventos distantes que ocorrem no passado e que podem ser rerepresentados no presente. (THOMPSON, 2012, p.12)

O estudo sobre a “horizontalidade” (ou não hierarquia) na “sociedade em rede” justifica-se porque essa noção é capaz de sintetizar

o modo como se interconectam, atualmente, as pessoas, máquinas e dados no ciberespaço. A regra básica da internet é que todos os seus usuários são consumidores e produtores de informação e conhecimento. De modo geral, podemos afirmar que as malhas possuem diversos centros (policêntricos) que distribuem informação na rede. A ideia é de que a ausência de um único centro na tipologia das redes e a igualdade dos indivíduos no que tange a participação no espaço virtual desorganiza/reorganiza a tradicional organização vertical/ hierárquica das coisas.

De modo especial, nos interessam as opções de acesso, de distribuição e criação proporcionadas pela internet, responsáveis por construir canais “abertos” de participação. Concisamente, acredito que as alternativas de escolha de acesso a um conteúdo ilimitado de palavras, sons, vídeos e imagens, bem como, a possibilidade (re) construir páginas e mídias, favoreceram a padronização horizontal das informações.

A partir das redes digitais, a informação não ficou mais concentrada em um único nó, mas sim dispersa no fluxo global (na malha). O conhecimento é produzido por todos e para todos. Não há nivelamento de informação, qualquer indivíduo com acesso ao ciberespaço pode produzir e disponibilizar dados (mensagens, vídeos, fotos, publicações, entre outros), permitindo serviços cada vez mais personalizados. Além disso, todos os seus usuários têm um potencial muito grande de alterar, revisar e compartilhar a mensagem ou conteúdo de uma publicação. Em outras palavras, a ideia de “horizontalidade” da rede está relacionada ao seu potencial participativo, a possibilidade de

todos os indivíduos que a habitam colaborarem igualmente na construção do mundo digital.

Ademais, grande parte do conteúdo da rede está disposta em uma forma que não permite restrições de conteúdo. Como não há apenas um centro no universo digital, mas vários centros móveis, o controle da informação e comunicação pelas instituições tradicionais de poder é muito difícil.

Nesse sentido, a horizontalidade das redes digitais é resultado do acionamento de várias práticas: dinamismo, produção, colaboração e compartilhamento. Sumariamente, acreditamos que a forma não hierárquica de organizar os elementos que a compõe é um pilar fundamental da “sociedade em rede”. Esta estruturação determina não só a disposição dos elementos em rede, mas também de toda a sociedade mediada por ela.

O estudo sobre esta tendência “horizontal” das redes virtuais é importante para o nosso trabalho porque tem uma incidência preponderante no modo como se articulam os militantes do Movimento Passe Livre. Isso porque, eles rejeitam os modelos já estabelecidos de luta (burocratizadas e verticais) e formam uma espécie de rede de solidariedade e luta, onde todos têm o mesmo poder. Nesse sentido, os ativistas políticos do MPL não consideram que “líderes”, “cúpulas”, “elites” ou “vanguardas” sejam capazes de guiar os oprimidos a luta, mas acreditam na potencialidade do protagonismo destes indivíduos organizados. De acordo com Manuel Castells esse novo formato de ação política dificulta as reflexões sobre sua natureza, em razão da estranheza

do pesquisador que não está acostumado com suas dimensões. Segundo ele:

Pelo fato de nossa visão histórica de mudança social esteve sempre condicionada a batalhões bem ordenados, estandartes coloridos e proclamações calculadas, ficamos perdidos ao nos confrontarmos com a penetração bastante sutil de mudanças simbólicas de dimensões cada vez maiores, processadas por redes multiformes, distantes das cúpulas de poder. São nesses recônditos da sociedade, seja em redes eletrônicas alternativas, seja em redes populares de resistência comunitária, que tenho notado a presença dos embriões de uma nova sociedade, germinados no campo da história pelo poder da identidade. (CASTELLS, 1999, p.427)

Ao escolher como objeto de estudo as questões pertinentes às redes de interatividade propiciadas pela *internet*, enfrento o desafio de historicizar o nosso próprio tempo. A tarefa de analisar um objeto muito vivo, em seu estado natural, oferece algumas dificuldades ao pesquisador: a dificuldade em identificar as fronteiras entre o fenômeno e o seu contexto, o compartilhamento de experiências de vida com os militantes do MPL e, por isso, o problema em identificar categorias de observação e criar hipóteses. As metodologias e conceitos usados neste trabalho foram feitos no sentido de superar essas limitações. De modo geral, acreditamos na legitimidade desse tipo de produção historiográfica e na possibilidade de produzir um discurso de verdade sobre o momento histórico estudado.

Toda proposta de análise indicada nesse ensaio teve como objetivo situar o movimento no momento histórico marcado pelo

processo de composição da “sociedade em rede”. A ideia que perpassa o texto é que existem características gerais que acompanham as sociedades marcadas pela incorporação da rede. Delimitamos, assim, a consolidação de uma cultura organizacional específica neste tempo que absorveu essa lógica, projetando novas experiências à sociedade deste século. A tese é de que o sistema de valores e símbolos contemporâneo foi condicionado pelos novos mecanismos de interação do novo sistema tecnológico, ao dispor ao usuário um espaço democrático, de amplo acesso e horizontal.

Em suma, considero que os movimentos sociais são os grandes termômetros de qualquer realidade histórica. Através deles é possível apreender como os sujeitos se recriam através das contradições que enfrentam, de que maneira diagnosticam a realidade e como definem o projeto que consideram mais adequado a sociedade em que estão inseridos. Por isso, são excelentes ferramentas para entrever a cultura que perpassa a experiência dos homens desse tempo, constroem identidades individuais/coletivas e estruturam laços de solidariedade.

### **Fontes citadas**

LEGUME, Lucas. **A catraca: uma questão estética**. Publicado no dia 09 de novembro de 2012, no *site* Tarifa.Zero.Org: <<http://tarifazero.org/2012/11/09/a-catraca-uma-questao-estetica/>>

POMAR, Marcelo. **Ele ajudou a fundar o Movimento Passe Livre, entrevista com Marcelo Pomar**. Publicado no dia 25 de julho de 2013, no *site* Tarifa.Zero.Org: <<http://tarifazero.org/2013/07/25/ele-ajudou-a-fundar-o-movimento-passe-livre-entrevista-com-marcelo-pomar/>>

\_\_\_\_\_. **Relato sobre a Plenária Nacional pelo Passe-Livre – MPL.** Publicado no dia 04 de fevereiro de 2005 às 02:32, no site CMI Brasil:

<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2005/02/306365.shtml>

MANOLO. **Sair do roteiro: obrigação de quem quer vencer.** Publicado no dia 17 de agosto de 2011, no *site* Tarifa.Zero.Org: <<http://tarifazero.org/2011/08/17/sair-do-roteiro-obrigacao-de-quem-quer-vencer/>>

\_\_\_\_\_. **Teses sobre a Revolta do Buzú. 25 de setembro de 2011 .** Publicado no dia 17 de agosto de 2011, no *site* Passa Palavra: <<http://passapalavra.info/2011/09/46384>>

OLIVEIRA, Lucas. **“Está em pauta, agora, que modelo de cidade queremos”** . Publicado no dia 16 de outubro de 2013, no site Tarifa.Zero.Org: <<http://tarifazero.org/2013/10/16/esta-em-pauta-agora-que-modelo-de-cidade-queremos-entrevista-com-lucas-oliveira-do-mpl-sp/>>

[Floripa] **Catracaço, s.m** Publicado no dia 11 de julho de 2013, no site Tarifa.Zero.Org: <<http://tarifazero.org/2013/07/11/floripaca%C2%ADtra%C2%ADca%C2%ADco-s-m/>>

## Referências

AGUIAR, Sonia. **Redes Sociais e tecnologias digitais de informação e comunicação.** Relatório final de pesquisana condição de pesquisadora associada do Núcleo de Pesquisas, Estudos e Formação da Rede de Informações para o Terceiro Setor, no período de março a agosto de 2006.

BAKHTIN. M. M.. (1975). **Questões de Literatura e de Estética.** São Paulo: UNESP, 1993.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história, ou, O ofício do historiador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. 292 p.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. (A era da informação: economia, sociedade e cultura, v. 1) São Paulo: Paz e Terra, 1999.

\_\_\_\_\_. **A galáxia da Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

GAMA, Yuri Kieling. **Por uma vida sem catracas**: uma análise dos vínculos e relações entre a juventude contestadora contemporânea e a cidade. Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção do título de bacharel, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

GOHN, Maria da Glória. **Teoria dos Movimentos Sociais. Paradigmas clássicos e contemporâneos**. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2006.

LARROSA, Jorge. **A operação ensaio: sobre o ensaiar e ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida**. Educação & Realidade [dossiê Michel Foucault], Porto Alegre, v. 29, n.1, p. 27-43, 2004.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva**. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

\_\_\_\_\_. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LIBERATO, Leo Vinicius Maia. **Expressões contemporâneas de rebeldia: poder e fazer da juventude autonomista**. Tese de Doutorado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

REVEL, Jacques. **Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado**. Revista Brasileira de Educação, v. 15, n.45, set/dez 2010.

ROSANVALLON, Pierre. **Por uma história do político**. São Paulo: Alameda, 2010.

MCLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutenberg**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1972.

PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. **A máquina da Memória: o tempo presente entre a história e o jornalismo**. Bauru, SP: EDUSC, 2009.

PROUDHON, Pierre-Joseph. **Do Princípio Federativo**. São Paulo: Imaginário; Nu-Sol, 2001.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. 13. ed.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

XAVIER, Antonio Carlos. **A era do hipertexto: linguagem e tecnologia**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

## Sites visitados

**Clube de Criação São Paulo:** <http://www.ccsp.com.br/site/o-clube-de-criacao> Visitado no dia 02 de fevereiro de 2014, às 15horas.

**CMI Centro de Mídia Independente:**<http://www.midiaindependente.org/>

**Ediciones Simbióticas- Neoanarquismo- Manuel Castells:** <http://www.edicionessimbioticas.info/Neoanarquismo>. Visitado no dia 08 de novembro de 2013, às 9 horas.

**FANFARRA DO M.A. L:** <https://fanfarradomal.milharal.org/quem-somos/>

Visitado no dia 20 de abril de 2014, às 15horas.

**LER-QI Liga Estratégica Revolucionária:**[www.ler-qi.org/Os-marxistas-revolucionarios-e-a-frente-unica-operaria](http://www.ler-qi.org/Os-marxistas-revolucionarios-e-a-frente-unica-operaria). Visitado no dia 1 de outubro de 2013, às 16h40min.

**MPL Florianópolis:**<http://mplfloripa.wordpress.com/2014/01/30/feliz-aniversario-mpl/>. Visitado no dia 02 de janeiro de 2014, às 9 horas.

**MPL São Paulo:** saopaulo. mpl.org.br/apresentação/carta-de-principios/. Visitado no dia 1 de outubro de 2013, às 17 h30m.

**Tarifa Zero:**http:// tarifazero.org/. Visitado no dia 1 de outubro de 2013, às 17 horas.

**Revista Vernáculo, nº 37**  
**1.º sem. 2016**

**Publicado em Fevereiro de 2016**

**ISSN 2317 - 4021**

**<http://www.ser.ufpr.br/vernaculo>**