

ARTES VISUAIS: APONTAMENTOS HISTÓRICOS

PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Rousseff

MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Fernando Haddad

SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL
DIRETORIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE
APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR - CAPES

João Carlos Teatini de Souza Clímaco

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE

UNICENTRO

REITOR: Aldo Nelson Bona

VICE-REITOR: Osmar Ambrósio de Souza

PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembil

COORDENADORA UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel

COORDENADORA ADJUNTA UAB/UNICENTRO: Margareth Maciel

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

DIRETOR Carlos Eduardo Schipanski

VICE-DIRETOR: Adnilson José da Silva

COMITÊ EDITORIAL DA UAB

Aldo Bona, Edelcio Stroparo, Edgar Gandra, Klevi Mary Reali, Margareth de Fátima Maciel, Maria Aparecida Crissi Knüppel, Maria de Fátima Rodrigues, Rafael Sebrían, Ruth Rieth Leonhardt.

EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA DE ARTE EDUCAÇÃO PLENA A DISTÂNCIA

COORDENADOR DO CURSO: Clovis Marcio Cunha

COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Eglecy do Rocio Lippmann,
Márcia Cristina Cebulski, Gabriela Di Donato Salvador, Clovis Marcio Cunha

ORGANIZADORES: DESIRÉE PASCHOAL DE MELO
CLOVIS MARCIO CUNHA

ARTES VISUAIS: APONTAMENTOS HISTÓRICOS

COMISSÃO CIENTÍFICA: Clovis Marcio Cunha, Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knuppel

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Andressa Rickli
Espencer Ávila Gandra
Natacha Jordão

Gráfica Unicentro
350 exemplares

Catálogo na Publicação
Biblioteca Central – UNICENTRO

Artes visuais: apontamentos históricos / Organizado por Desirée Paschoal A786 de Melo, Clóvis Marcio Cunha. – Guarapuava: UNICENTRO, 2012.
128 p.

Bibliografia

1. Arte. 2. Vanguarda. 3. Arte Brasileira. 4. Arte Moderna. 5. Arte Contemporânea. I. Título.

CDD 707

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

COMUNICAÇÃO EXTERIOR E A FORMAÇÃO DO CARTAZ

Desirée Paschoal de Melo	07
OS SUPORTES INSCRITOS	11
OS SUPORTES ESCRITOS	21
OS SUPORTE IMPRESSOS	23
REFERÊNCIAS	35

MOVIMENTOS EUROPEUS DE VANGUARDA: 50 ANOS A MIL

Priscilla Paula Pessoa	37
VANGUARDAS	39
PRINCIPAIS VANGUARDAS EUROPÉIAS ANTERIORES A 1ª GUERRA MUNDIAL: O FAUVISMO, O EXPRESSIONISMO, O CUBISMO E O FUTURISMO	40
ARTE MODERNA - ENTRE AS GUERRAS	51
PRINCIPAIS VANGUARDAS EUROPÉIAS ENTRE AS DUAS GRANDES GUERRAS: DADAÍSMO, SURREALISMO, SUPREMATISMO, NEOPLASTICISMO E CONSTRUTIVISMO	52
REFERÊNCIAS	65

HÉLIO OITICICA: ALGUMAS PROPOSTAS REPRESENTATIVAS SOBRE AS IMPORTANTES TRANSFORMAÇÕES NA ARTE BRASILEIRA DO SÉCULO XX

Sara Cristine Jara Grubert	67
PARA COMEÇAR, CONCRETISMO E NEOCONCRETISMO	68
FERREIRA GULLAR E O NEOCONCRETISMO	71
A PRODUÇÃO DE HÉLIO OITICICA: DOS BILATERAIS ÀS PROPOSIÇÕES AMBIENTAIS	77
REFERÊNCIAS	91

A PINTURA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX: QUANDO A LUZ SE TORNOU TEMA

Rosemeire Odahara Graça	95
A NECESSIDADE DE UMA TÉCNICA PRÓPRIA PARA A REPRESENTAÇÃO DE UM NOVO	97
MESCLA DE COMPREENSÕES	99
ALGUNS ARTISTAS NACIONAIS E O INTERESSE PELO TEMA	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	107

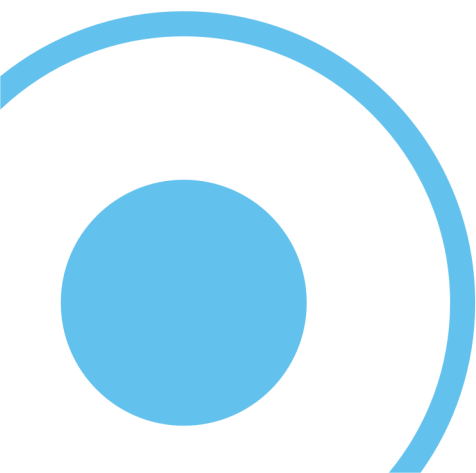
INTERATIVIDADE, VIRTUALIDADE E IMERSIDADE: A PARTICIPAÇÃO NA OBRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Venise Paschoal de Melo	111
AS NOVA POÉTICAS E O JOGO	118
O SUJEITO NO PROCESSO TECNOLÓGICO	121
CONCLUSÃO	123
REFERÊNCIAS	127



LICENCIATURA EM
artes

ARTES VISUAIS: APONTAMENTOS HISTÓRICOS





COMUNICAÇÃO EXTERIOR E A FORMAÇÃO DO CARTAZ

Desirée Paschoal de Melo

Mestre em Estudos de Linguagens (Semiótica). Professora-pesquisadora vinculada à Universidade Aberta do Brasil.

Por meio de uma revisão bibliográfica, este ensaio pretende apresentar o percurso histórico da comunicação visual exterior – em termos de suporte e mensagem – que culmina com o surgimento do cartaz impresso. Do nosso ponto de vista, estes apontamentos possibilitam, em uma perspectiva ampla, investigar os possíveis diálogos estabelecidos entre o *design* gráfico e a arte.

De acordo com Richard Hollis (2000, p.5), o cartaz, tal como o conhecemos hoje, é em termos técnicos, uma peça gráfica que pertence à categoria da apresentação e promoção. Ainda de acordo com o autor, ele é a peça mais simples dos veículos gráficos, pois é uma folha avulsa, sem dobras e impressa de um só lado. No entanto, apesar de apresentar essa estrutura simples, Regina Cunha Wilke (2007) atenta para os aspectos de sua linguagem e comunicação, e ressalta que o cartaz é um item de grande ressonância, uma vez que reúne, de forma sintética, num mesmo espaço, os elementos essenciais do *design* gráfico, tais como o suporte, a tipografia, a imagem, o espaço, a cor e outros elementos e recursos gráficos. Ainda de acordo com a autora, a dinâmica de comunicação deve operar à distância, e de perto, o resultado é determinado pelas soluções formais, pelo seu formato, pela escala e pelos processos de impressão.

Essa grande ressonância deriva, também, da variedade de possibilidades de atuação dos cartazes, conforme o objetivo de sua comunicação, ou seja, eles atuam nas mais diferentes áreas, e podem ser classificados em: cartazes de campanhas políticas, religiosas, sociais e culturais; cartazes de divulgação de eventos, espetáculos e exposições; cartazes de filmes e de bandas musicais, cartazes de modelos e atores; cartazes artísticos; cartazes de anúncios publicitários de produtos ou serviços, entre outros.

Embora sempre projetados para a exibição pública e afixados em paredes, muros e placas, se analisados diacronicamente, os cartazes representam os diferentes procedimentos usados para sua concepção e execução no decurso de sua história. Cada peça apresenta conjuntos de traços particulares, características que revelam um autor, uma época, estilos e gêneros. Dessa forma, Wilke (2007) afirma que os cartazes refletem as tendências no *design* gráfico, acusam as revoluções na linguagem que se sucedem e espelham os contextos em que foram produzidos, fornecendo um panorama das atividades econômicas, sociais, culturais e políticas da época. Assim como Wilke (2007), consideraremos o cartaz como um produto técnico-artístico; como uma obra que dialoga com a história e com a cultura em que vive; como uma peça gráfica datada, portadora e anunciadora de um valor expressivo, projetada no seu ambiente histórico e vinculada a um tempo e a uma sociedade.

Francisco Mesquita (2006) apresenta, em sua pesquisa, um cuidadoso levantamento da evolução das peças de “comunicação exterior”, isto é, das peças de divulgação, cujo propósito era o de serem veiculadas “fora de portas”. Segundo o autor, devido à falta de extensões de comunicação capazes de transmitir a mensagem em múltiplos canais, como vemos hoje, o espaço público exterior foi, por excelência, durante milênios, o palco de visibilidade das civilizações:

Aí eram divulgados os grandes acontecimentos do império ou reino, suas vitórias, feitos gloriosos, cultos religiosos, tratados legislativos, etc. Eram, por assim dizer, espaços de grande relevância social, determinados pelas autoridades, uma vez que só aí se tornava possível acompanhar as novidades do tempo (MESQUITA, 2006:17).


Mesquita (2006) explica que o homem sempre sentiu necessidade de divulgar, de afirmar e de perpetuar as suas faculdades imaginativas e experiências e fê-lo usando as possibilidades técnicas disponíveis em cada momento histórico. Dessa forma, todas as civilizações, desde a Antiguidade até os nossos dias, tiveram os seus processos de registros visuais mais ou menos elaborados, com maior ou menor durabilidade, dependendo do suporte usado e da forma como foi trabalhado. De acordo com o autor, são esses fatores de ordem tecnológica, sócioeconômica e estética que possibilitaram o desenvolvimento do *design* gráfico, tal como o entendemos hoje.

Em um primeiro momento, o homem utilizou o próprio corpo para comunicar estados de espírito e formas de ver o mundo ao seu semelhante. Mais tarde, e à medida que progredia tecnologicamente, foi controlando o espaço onde vivia e dominando o que tinha mais à mão. Assim, pedras, ossos, pedaços de madeira e de cerâmica tornaram-se suportes abundantes e determinantes para o registro do seu pensamento e ação.

Ainda conforme o autor, o domínio do homem sobre a natureza e sobre o mundo acentuou-se e as formas de registro e de suportes foram evoluindo gradativamente, o que possibilitou que toda a vivência do “*homo sapiens*”, que se tornou progressivamente “*homo faber*” e “*homo loquens*”, fosse determinada por uma comunicação interpessoal, em que a visão e o ouvido eram os dois principais sentidos. Nesse sentido, o autor considera o homem como o suporte mais importante


nesse período, na medida em que apenas consegue manipular o seu próprio corpo, que torna-se o seu único meio de expressão durante milhares de anos (MESQUITA, 2006).

O período seguinte é intitulado, pelo autor, de “comunicação de elite”, e foi marcada pela “determinação de se libertar de si mesmo”. Segundo ele,




Em termos de audiovisual, estabelece convenções como a dança, o canto e o próprio exercício físico como espetáculo. Gradativamente, separa os olhos do ouvido e estabelece sistemas de comunicação gráfica cada vez mais elaborados. Nas paredes das cavernas onde vive, esquematiza a sua realidade através de desenhos que evoluem para ideogramas, associando idéias abstratas a objetos (MESQUITA, 2006, p. 26).

Nesse período, “o Homem era ainda ‘homem-media’” para transmitir parte das suas mensagens, mas, pouco a pouco foi se libertando, à medida que vai inventando suportes de transposição espacial, como por exemplo, a placa de argila” (MESQUITA, 2006, p.26). O autor observa que, simultaneamente a esse período, surge a linguagem. Conforme ele:



Através dela [o homem] tornou possível estabelecer relações sociais, alcança um maior desenvolvimento intelectual e, sobretudo, começa a sedimentar uma ordem social depositária de todas as experiências e conhecimentos previamente adquiridos, ainda que feito oralmente.

Ainda de acordo com o autor, a descoberta do fogo pelo “*homo erectus*”, há cerca de 7 mil anos a.C., foi outro elemento crucial para o desenvolvimento da inteligência humana:



É graças a esta descoberta que o Homem estimula os sentidos e se enriquece com

novas sensações, base importante para novas formas de conhecimento. O domínio do fogo provocou profundas alterações nos materiais. Trabalhar a cerâmica, que por natureza liga a arte do fogo à modelagem da argila, é um exemplo de origem muito antiga. (MESQUITA, 2006, p. 26).


Mesquita (2006, p.27) conclui observando que a associação de todas essas ferramentas tornou possível o desenvolvimento de múltiplas manifestações culturais, políticas e econômicas. Por meio do seu registro e exposição no exterior, espaço de visibilidade pública, configurou-se o ponto seguinte, isto é, as imagens que refletem as sociedades que as criaram.

1. OS SUPORTES INSCRITOS

Francisco Mesquita (2006, p. 27) considera a argila, a madeira, a pedra e os metais como referências iniciais da comunicação exterior de suportes inscritos, e que como o próprio nome sugere, configuram suportes que “requerem uma incisão, através de uma ponta seca, a exemplo do cinzel ou qualquer outra ferramenta, dependendo da dureza do material a gravar”. Esse tipo de comunicação é por ele designada “paleo-publicidade”, e diz respeito às imagens expostas fora de portas, ao longo da história do Homem, antes do nascimento da publicidade moderna. De acordo com o autor (2006, p.28), a **argila** é o mais antigo suporte de registro:


Há exemplos da escrita pictográfica suméria do quarto milênio, antes da nossa era. Este povo, cuja história está envolta numa certa obscuridade, possuía um intelecto lógico científico que, além de desenvolvimentos espirituais, científicos e econômicos, permitiu criar as bases da escrita utilizando a comunicação exterior.

Mesquita (2006, p.28) cita Thompson, que afirma que as elaboradas inscrições sumérias eram feitas para serem expostas em lugares públicos, com o fim de glorificar as novas dinastias e diminuir os seus antecessores, e cita como exemplo a de Urukagina e de Lagash, que datam de 2.350 a.C.. De acordo com ele:



[...] a argila era normalmente trabalhada como suporte, fazendo placas com tamanhos semelhantes, cantos redondos e uma frente muito lisa, onde se desenhava ou escrevia, através da incisão com um material mais duro. O verso, normalmente de forma convexa, tinha a forma indicada para melhor se manejar. Tal como a argila, também a cerâmica, a terracota e o vidro, este último especialmente com a civilização egípcia, eram usados como suportes de comunicação (MESQUITA, 2006, p. 28).

A madeira, conforme Mesquita (2006, p. 29), é outro suporte usado:



[...] com profusão na antiguidade e que têm uma utilização transversal na história do Homem. Teria sido utilizada pelos sumérios, mas foi com os egípcios que, juntamente com o papiro, teve uma utilização considerável. Além da vantagem de facilmente ser encontrada, era barata e fácil de trabalhar. Embora pudesse ser utilizada para gravar mensagens sem qualquer tratamento, era geralmente recoberta de cera ou estuque e branqueada com verniz.


O autor afirma ainda que são múltiplas as referências de autores gregos e romanos às *tabulae*, que usualmente assinalavam as tabernas, usando a pinha como símbolo, numa alusão à utilização da resina no tratamento do vinho. Conforme ele, esse material também foi usado como suporte móvel de

informação, pois juntando várias placas de madeira, eram feitos dípticos e trípticos, os quais formavam polípticos, também denominados *cáudices*, precursores do livro, que surgiria séculos mais tarde. Nessas duas civilizações, a madeira foi um dos suportes mais utilizados na escrita, tanto que chegaram até nós vários documentos com fábulas e poemas da época.

Outro meio importante para veicular informação no império romano foi o *álbum*, colocado em locais de grande concentração e passagem de pessoas. Tratava-se de uma superfície em madeira, esbranquiçada com cal, na qual eram feitas inscrições pintadas em cores preto ou vermelho, que podiam ser facilmente apagadas. Esse suporte oferecia informações diversas, levando, nomeadamente, ao conhecimento público, decisões das autoridades, além de fazer circular, também, informações de caráter comercial, tais como a venda e aluguéis de bens, configurando, assim, uma espécie de jornal oficial (VICTOROFF *apud* MESQUITA, 2006, p.30).

O *libellus*, meio mais próximo de nosso cartaz, informava sobre determinado anúncio público: ocasião, data, nome da cidade e breve descrição. Um *libellus* encontrado em Pompéia anunciava: “Vinte pares de gladiadores fornecidos por D. Lucretus Satrius Valeus, filho, combaterão em Pompéia a partir do dia 4 de Abril. Haverá uma *venatio* - combate entre homens e animais selvagens” (VICTOROFF *apud* MESQUITA, 2006, p.30). Segundo Mesquita (2006, p.30), pode dizer-se que a **pedra**, além da madeira, também foi um dos materiais mais usados pelos greco-romanos, para “divulgar e perpetuar a informação”. Conforme ele:

Trata-se de um dos suportes mais resistente e sem necessidade de qualquer tratamento prévio, tornando-se, nesta perspectiva, sempre disponível. Todavia, a dificuldade de a trabalhar, exigindo sempre o cinzel e ferramentas afins, transformou-a num material ao serviço do poder imperial




ou religioso. Assim sendo, a informação veiculada era geralmente de caráter institucional, fazendo a apologia do império, conquistas efetuadas, louvor ao Deus venerado, legislação, etc.

Por conseguinte, a pedra foi a essência e a matéria-prima de monumentos, templos, obeliscos, estátuas, que não eram mais do que a manifestação e a propagação do poder. O mármore, um dos tipos de pedra mais apreciados e nobres, foi abundantemente utilizado na era imperial dos romanos. Mesquita (2006) cita alguns exemplos de utilização desse material como suporte de registro, mas exclui as obras do domínio da escultura e arquitetura.

A arte rupestre é um dos exemplos mais eloquentes e misteriosos dos nossos antepassados pré-históricos. É comum que esses desenhos, designados *Petrogramas* quando desenhados ou pintados, e *Petroglifos*, se gravados ou entalhados, sejam aceitos como aquilo a que se chama “os precursores de nuestra escritura” (FRUTIGER *apud* MESQUITA, 2006, p.31).

Independentemente do seu significado religioso ou profano, esses desenhos rupestres transmitiram informações sociais e culturais de grande importância, bem como as representações de animais, as cenas de caça, luta e dança, entre outras atividades importantes, algumas decisivas para a sobrevivência do grupo. Silva (*apud* MESQUITA, 2006, p. 31) aponta a arte rupestre como uma valorização de conteúdo artístico em vários níveis:

- 
- a. o pictoglifo** - uma escrita pintada, que remete à grafologia (conjunto de estudos teóricos e práticos sobre a escrita);
 - b. figura** - denota exemplos figurativos, ícones;
 - c. grafismos** - como sinais gráficos, discurso, mais usual para os murais

urbanos. Implica um abstracionismo não cognificável;

d. gráfico-icônico - como se a representação quisesse descrever aquilo que se vê, destituída de simbolismos que a sociedade, autora dessas pinturas, quisera representar.

De acordo com o autor, esses significantes traduzem o valor determinante que as imagens tiveram ao longo da história dos homens que as criaram, mas também para todos aqueles que no decorrer dos milênios seguintes com elas cruzaram.


Outro exemplo de registro em pedra data do ano 850 a.C. e é um documento emitido pelo rei *Moabita, Mesha*. Trata-se da pedra de Moabite, uma tabuleta em pedra basalto, medindo aproximadamente 1,15 m de altura por 65 cm de largura.

O conteúdo deste documento relaciona-se com a apologia dos feitos do rei Mesha, usando expressões como ‘construí o palácio real, e construí o reservatório (para água)’ e ‘edifiquei’. Dá também conta das suas atrocidades utilizando expressões como ‘derrota de todos os meus inimigos’, ‘eu invadi a cidade e subjuguiei-a’ ou, ainda, ‘matei todo o povo da cidade’.

A importância deste registro está na sua longevidade, com aproximadamente 3.000 anos e no que este aspecto simboliza, à luz dos nossos dias, segundo os seguintes aspectos: emissão de uma mensagem devidamente organizada; persuasão do seu conteúdo, de forma não só a informar, mas também a sensibilizar e condicionar o pensamento à época. (MESQUITA, 2006, p. 31)


Em uma breve explanação sobre a história do cartaz, May (*apud* MESQUITA, 2006) considera a pedra de Moabite como tendo sido o primeiro cartaz de que se tem notícia. Já Mesquita

atribui à Pedra *Rosetta*, esculpida em basalto preto, o título de primeiro cartaz criado pelo homem. De acordo com o autor, essa pedra:



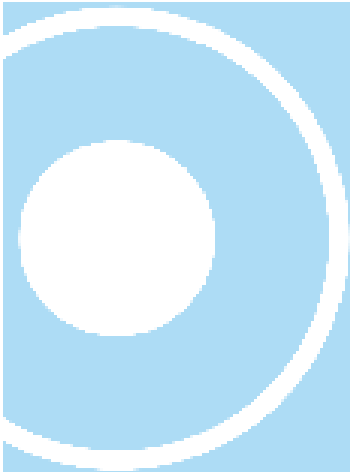
[...] foi encontrada em 1799, durante a ocupação do Egito, por um engenheiro francês, em escavações perto de uma cidade, denominada Rosetta, à qual deve o nome. Tem aproximadamente 92 cm de largura, 75 cm de altura e 28 cm de espessura e a sua gravação (coberta de pequenas fissuras) data do ano de 196 a. C. Foi escrita por um grupo de sacerdotes egípcios e nela se relatam os feitos do faraó.

O autor ressalta o valor extraordinário dessa peça no *meio* publicitário, uma vez que já naquela época, ela parecia anunciar os tempos modernos, pelo fato de ser entalhada em três formas de escrita: hieroglífica egípcia, demótica egípcia e grega, fato que lhe permitiu ser facilmente compreendida pelos colonizadores gregos e pelo restante da população que falava egípcio. Mesquita (2006, p. 32) afirma que:




[...] o Egito foi uma das mais prósperas e criativas civilizações da antiguidade que dará um contributo decisivo para o crescimento da comunicação exterior. Com efeito, será no delta do rio Nilo, fonte de abundância e riqueza, que cresce uma grande população. À volta desta massa humana, alimentada pelas cheias do Nilo, desenvolve-se uma rede complexa de atividades. Prestar informação pública sobre variados assuntos (leis, tratados, decretos, advertências, fronteiras, etc.), era prática corrente. Faziam-no através de blocos ou placas de pedra, bronze ou madeira, com dimensões variadas, denominadas stele, colocadas ao longo das ruas, em locais criados para o efeito.

Para Mesquita (2006, p. 32), esses dois documentos – *Moabite* e *Rosetta* – representam, simbolicamente, muitos outros produzidos:




Nos casos que analisamos, estamos perante exemplos evidentes de propaganda político - religiosa. O suporte usado, a pedra, como já aludimos, era um dos materiais mais resistentes estando, regra geral, associado à informação de grande importância, textos legais e comemorações de triunfos militares, emitidos pelo poder. Do exposto, se conclui da importância da pedra, nas suas múltiplas variantes, como suporte de registro das primeiras civilizações.

Outro exemplo citado é o *graffiti pompeiano*, uma forma de expressão que se manifestou em paredes, muros e outras superfícies de locais públicos (pedra, madeira, etc.), por meio de escrita ou de desenhos riscados, pintados ou pulverizados. O conteúdo desse suporte era diversificado e abrangia desde mensagens políticas, sexuais e humorísticas, até a aparente ausência de sentido. Tratava-se de uma escrita não oficial, alternativa, marginal e de protesto, que existe desde que, conforme Rodríguez *apud* Mesquita (2006, p. 33), “ o homem dispõe de algum tipo de comunicação visual, como gravuras, pinturas, símbolos pictóricos, ideogramas e, principalmente, desde que domina a escrita da linguagem humana”. Mesquita (2006, p.33) afirma que:



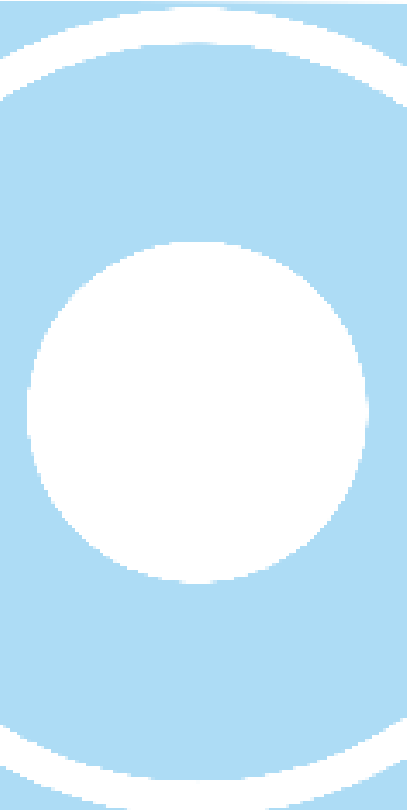
Os *graffitis* de Pompéia não serão os primeiros da história da Humanidade. A sua importância reside no fato de serem muito estudados e terem permitido obter conhecimentos daquela sociedade, não patentes em documentos oficiais. Tratando-se de uma manifestação marginal e popular, não controlada pelo poder, o seu estudo deu



a conhecer certas particularidades, como o melhor conhecimento do latim vulgar, não utilizado à época pelos eruditos.

Nesse tipo de suporte, as mensagens eram sintéticas e escritas com carvão ou com outro tipo de material de curta duração nas paredes da parte mais nobre da cidade de Pompéia, como as do Fórum, que funcionavam como jornais murais, nos quais os “grafiteiros” imprimiam *slogans* sobre política, colocavam produtos à venda e estampavam outros tipos de anúncios e de informações de caráter mais pessoal.

Outro exemplo citado por Mesquita (2006), é o obelisco, que de acordo com ele, pode ser definido como:



[...] sendo um monumento delgado e retangular que termina em pirâmide, na sua parte mais alta, tendo sido, os mais antigos, apenas talhados numa só peça de pedra (monolito). A civilização egípcia é uma referência incontornável, dada a profusão deste tipo de manifestação. O Obelisco de Luxor é um dos mais famosos, na perspectiva simbólica de enquadrarmos este tipo de obra no nosso interesse de estudo, a comunicação exterior. A coluna pode ser considerada como uma oferenda ao Deus do sol da mitologia egípcia, Ra; a pirâmide como o símbolo dos seus raios quando chegam à terra. Virilidade, fertilidade e força criativa estavam associadas a este Deus. À época pensava-se mesmo que o Deus existia dentro da sua estrutura, o que não deixa de ser curioso, na medida em que determinava o poder místico desta civilização, mas também, comparativamente ao que se passa nos nossos dias, o fascínio que algumas imagens da publicidade sobre nós exercem.

O autor ressalta que, além de outras conotações, em conformidade com a fonte produtora/emissora, os obeliscos simbolizavam estabilidade (equilíbrio), e cita Arnheim que salienta a importância desse aspecto que está geralmente

relacionado com o equilíbrio do olho e assinala que “el sentido de la vista experimenta el equilibrio quando las correspondientes fuerzas fisiológicas del sistema nervioso se distribuyen de tal modo que queden compensadas entre si”.

As civilizações seguintes, com particular destaque para a grega e a romana, viram no obelisco uma das formas de elevação do seu poder. As mensagens que difundiam, rasgadas a cinzel na própria pedra, faziam, regra geral, a apologia dos feitos heróicos do império, personalizados na pessoa do rei, imperador ou do sacerdote.

Mesquita (2006) explica que a descoberta da forja, que põe em jogo as percussões (martelo), o fogo (fornalha), a água (têmpera), o ar (fole) e os princípios da alavanca, possibilitou a manipulação desses **metais** na moldagem de novos e melhores utensílios, como vasos, serras, espadas, escudos, machados, trombetas, sinos, etc. Todavia, inicialmente, apenas eram forjadas armas, devido à raridade desses metais, e os utensílios correntes continuaram a ser feitos fundamentalmente à base de pedra e madeira. Somente passados cerca de 2 000 anos após o surgimento do cobre, o ferro é descoberto, começando a ser amplamente utilizado na Europa, por volta de 500 a. C. O vestígio mais remoto desse metal é um conjunto composto por quatro esferas, datadas de 4 000 a.C., encontradas em El-Gezivat, no Egito. Mesquita (2006:35) afirma que:

[...] a descoberta dos metais possibilitou que a Humanidade pudesse dispor de materiais mais resistentes, duráveis e eficazes. Na verdade, todos os povos do Neolítico, fizeram acidentalmente uso dos metais nativos que encontravam na natureza, com especial destaque para o ouro. O cobre era utilizado com alguma profusão no Médio Oriente e no Egito, já no quinto milênio antes de Cristo, tal como acontecia com o bronze no Oriente, no quarto milênio, da mesma era. O Homem aprendeu, ao mesmo tempo, a fundir o ouro, prata e chumbo.

De acordo com o autor, à semelhança do que ainda acontece, especialmente com os metais mais raros associados ao poder e à riqueza, em tempos mais distantes, eles foram utilizados para fins nobres, aos quais apenas uma minoria tinha acesso. Nos primórdios, os metais eram aplicados essencialmente em artefatos de guerra, mas à medida em que se tornaram mais comuns, passaram a ter outras aplicações e a serem utilizados pelos mais poderosos, especialmente na estatuária, na numismática e no culto religioso, enfatizando mensagens *scripto-visuais*.

O fato de o chumbo não necessitar de procedimentos prévios e da incisão ser fácil de operar, dado que qualquer ponta metálica ou pedra mais dura podia trabalhá-lo, levou-o a se adequar perfeitamente ao uso privado, sendo então usado para mensagens de maldição e conjuros contra pessoas. O ouro, entalhado noutros materiais, era usado especialmente para fins domésticos, como elemento decorativo como no caso da escultura, etc., e também era aplicado com bastante frequência nas bijuterias.

A China, nos seus primórdios, utilizou todos esses suportes, sendo que o período Zhou Ocidental (1028 – 771 A.C.) nos legou diversas inscrições e desenhos em pedras, em bronze e em metais diversos. Desse modo, todas as culturas subsequentes fizeram uso de uma forma mais ou menos profusa de metais (MESQUITA, 2006, p.36). Em Roma, desde muito cedo, César começou a cunhar moedas para celebrar as suas próprias vitórias, e esse meio transformou-se, a partir de então, em um veículo comum de propaganda no Império Romano, constituindo o único meio de comunicação de massas (THOMPSON *apud* MESQUITA, 2006, p. 37).

Com o decorrer dos tempos, a metalurgia foi adquirindo um papel cada vez mais acentuado na atividade humana e, por conseguinte, na materialização de mensagens.

2. OS SUPORTES ESCRITOS

Os chamados suportes escritos, em sentido estrito, são manipulados por meio de substâncias fixadoras, quais sejam as tintas e os pigmentos com os quais se escreve, desenha ou pinta, numa superfície geralmente trabalhada para esse efeito. De acordo com Mesquita (2006), todos os materiais referidos anteriormente foram também suportes usados para escrever ou pintar, destacando-se, entre eles, a madeira. Para tanto, bastava que os cinzéis, martelos e pontas afiadas fossem substituídos por pincéis, tintas, fixadores e existissem superfícies lisas. Ou então, no caso da madeira, que fosse previamente trabalhada de forma a poder receber a tinta. Há, no entanto, suportes que, pelas suas características, melhor se adéquam à categoria dos suportes escritos, como o papiro, o pergaminho e o papel.

Mesquita (2006) assinala que um dos legados mais importantes do **papiro**, antepassado do papel, usado a partir de 2 200 a.C. até por volta do séc. VII d.C., foi o de possibilitar o registro para a posterioridade, de muita da história do Egito, em rolos encontrados nos túmulos dos faraós. Ainda conforme ele, um dos papiros mais famosos, no âmbito da história da matemática, é o papiro de *Rhind*, que contém uma série de tabelas e 84 problemas com as respectivas soluções.

De acordo com Mesquita (2006, p.37):

[...] papiro é uma planta aquática frequente no delta do Nilo, no Egito. Das suas múltiplas utilizações, destaca-se a produção do papel, como mais importante. Porém, é de assinalar a sua utilização como alimento, uma vez que é um produto bastante rico em fécula, substituindo a batata; ou como excelente matéria-prima para fazer cestas, cordas, roupas e calçado e produção de pequenas embarcações fluviais, bem como a sua utilização na fabricação de unguentos e como planta aromática.

O autor ressalta ainda que, durante algum tempo, o papiro foi exportado para outros reinos, notadamente para o rei Eumenes de Pergamon. Todavia, por volta do ano 150 a. C., Ptolomeu V recusou-se a continuar a exportá-lo, receoso de que as bibliotecas do outro reino atingissem a quantidade de volumes existentes no Egito. Restou, assim, ao rei Eumenes, recorrer ao pergaminho como suporte de escrita, para continuar a sua tarefa.

Dentre as várias referências ao uso do papiro, Mesquita (2006) apresenta a encontrada em *The Poster*, que dizia: “há um papiro no Louvre que oferece uma recompensa para a captura de dois escravos datado em 146 D. C.. O estilo e a descrição deste anúncio o coloca na classe de um cartaz” (tradução nossa). Existem inúmeros outros papiros espalhados pelos museus do mundo, e embora a maioria deles não apresente uma vertente marcadamente publicitária como a do Louvre, eles mostram a importância desse suporte na Antiguidade Clássica.

Nos séculos seguintes, os processos tecnológicos evoluíram de forma a facilitar e melhorar a produção do **papel**. Devido a essa extraordinária descoberta e ao surgimento dos caracteres móveis na imprensa, os chineses foram os primeiros a produzir livros muitos séculos antes de Gutenberg. Nesse sentido, Mesquita (2006, p. 37) afirma que:

Coube aos chineses a descoberta do papel no ano de 105 a. C. por Ts'ai Lun, alto funcionário da corte do imperador Chien-Ch'u, da dinastia Han (206 A.C. a 202 d.C.). Fê-lo a partir de cascas de árvores, extremidades de cânhamo, farrapos de algodão e redes de pesca rasgadas. O papel vulgarizou-se, então, passando a ser conhecido pelo nome do inventor *Ts'ai Lun*. Apesar disso, o bambu continuará a ser um suporte comum, durante muito tempo.

Texto original: “there is a papyrus in the Louvre offering a reward for the capture of two slaves which is dated 146 B. C. The style and the description of this announcement places it in the class of a poster”.

O monopólio da descoberta do papel predominou até ao ano 751 d. C., época em que uma batalha contra os árabes permitiu que fossem capturados chineses familiarizados com a sua técnica de sua produção. Assim, em meados do século X, o papiro foi substituído pelo papel em todo o território de domínio árabe. Para o autor:

Foi também através dos árabes que o papel chega à Europa. O seu percurso e desenvolvimento foi sinuoso e ainda pouco claro, mas foi certamente influenciado por lutas de poder imperiais, conquistas e interesses económicos. O certo é que em alguns locais, o papel cedo atingiu grandes desenvolvimentos. Por exemplo, no ano de 1035 a.C., as lojas do Cairo usavam já papel para embrulhar as compras, o que significa que à época era um material comum (LAUFER, 1931, p. 17). A sua descoberta é um marco fundamental na história do Homem. Segundo o mesmo autor, “Without paper there would be no adequate record of the past, no history, no science, no progress. The manufacture of paper denotes a land-mark in the intellectual development of mankind; it sets off civilization from the stage of savagery” (MESQUITA, 2006, p 39).

Tradução nossa: “Sem papel não existiria nenhum registo adequado do passado, nenhuma história, nenhuma ciência, nenhum progresso. A manufatura do papel denota um marco no desenvolvimento intelectual da humanidade; põe fora a civilização do estágio de selvageria”.

Mesquita afirma que, em termos de comunicação exterior, e após a invenção da imprensa com caracteres móveis no mundo ocidental, o papel foi o suporte de registo mais massivamente utilizado, e apenas recentemente, com o incremento de suportes de base têxtil e de PVC, essa situação se alterou. Mesmo assim, ele continua a ser usado profusamente na difusão da mensagem publicitária, particularmente, no cartaz.

3. OS SUPORTES IMPRESSOS

De acordo com Mesquita (2006, p.40), a redescoberta da imprensa móvel por Gutenberg, é um marco indelével e decisivo

na história do homem moderno. Fruto da coragem, persistência e determinação de um só homem, esse ato espelha, contudo, o clima econômico-social de “abertura a novos mundos”, que caracteriza a Renascença. Nessa medida, essa descoberta é o reflexo da sociedade que a desenvolveu, e que foi caracterizada por um período de intensa produção e inovação nas artes, na literatura, na filosofia e na política. Em síntese, uma sociedade que em contraponto com a anterior, a Idade Média, colocava o Homem no centro do mundo. Dentre as múltiplas transformações que se processaram, Mesquita salienta de forma esquemática, as que lhe parecem mais importantes e que, de alguma forma, criaram os alicerces da atual sociedade:

a) Assistiu-se a uma grande aceleração na produção de material impresso.

Note-se que “During the first fifty years of the press over eight million books were printed, probably far more than all Europe had produced throughout the whole medieval period” (Butler, s/d.);

b) Foram publicadas e disseminadas várias obras de caráter científico, até aí apenas acessíveis a um grupo muito restrito de pessoas. Estas obras permitiram divulgar novas posturas, na medida em que difundiam diferentes formas de ver o mundo. Refira-se, no entanto, que até cerca de 1700, metade dos livros impressos eram clássicos ou medievais (McLuhan, 1995, p. 195);

c) Permitiu a disseminação de ideias e informação padronizada, com base numa só fonte e para grandes audiências, o que apenas acontecia a um nível muito restrito com obras anteriormente produzidas pelos copistas da Idade Média;

d) Possibilitou acentuadas mudanças nas ideias, pensamentos e ações do Homem de então.

Mesquita (2006, p. 41) conclui que sem a imprensa não teria existido o legado dos últimos 500 anos de história do

Homem, e que se nenhuma civilização pós-oralidade vive sem livros, revistas, jornais e outros meios impressos, é de se crer que a impressão tenha sido e continue a ser o fator supremo de progresso das civilizações. Segundo ele:

Particularmente interessante, parece-nos o referido na alínea d), uma vez que indicia, além do mais, a possibilidade da tipografia e a sua linearidade poderem provocar profundas alterações nas sociedades. McLuhan (*Ibidem*, p. 29) refere que “os franceses se tornaram a mesma espécie de gente, do norte ao sul. Os princípios tipográficos da uniformidade, da continuidade e da linearidade se haviam superposto às complexidades da antiga sociedade feudal e oral. A revolução (1789) foi empreendida pelos novos liberatos e bacharéis”. Esta referência, com base no pensamento de Tocqueville, pretende acentuar como a palavra impressa tinha homogeneizado a nação francesa, contrariamente ao que se passava em Inglaterra, mais arraigada à força das antigas tradições orais.

Relativamente ao período precedente – a Idade Média – e à qualidade do trabalho dos seus copistas, havia uma limitação. Esteticamente falando, as novas obras, nos seus títulos de página, ilustrações, mapas, índices, etc., não tinham a riqueza gráfica das produzidas manualmente. De acordo com McLuhan (*apud* MESQUITA, 2006), quando do surgimento da imprensa, “em suas primeiras décadas mal compreendida e mal aplicada, não era raro que o comprador de um livro impresso o levasse a um copista para copiá-lo e ilustrá-lo”. Seria necessário esperar alguns séculos, até a descoberta da litografia, para que essa situação se alterasse, em termos gerais.

Mesquita (2006) afirma que a utilização da imprensa permitiu grandes desenvolvimentos no folheto e no cartaz, dois meios que, na origem, estiveram fundidos em um só. Hoje,


acentuamos suas diferenças, que até então eram inexistentes ou pouco significativas, enfatizando que o primeiro, de grandes tiragens, se destina a ser consumido individualmente, enquanto o segundo, de tiragens menores, se destina “às massas” e, por isso, é consumido socialmente.

Conforme Mesquita (2006, p.42), um dos primeiros cartazes impressos foi *The Pyes of Salisbury Use*, de 1480, produzido pelo inglês William Caxton, contemporâneo de Gutenberg e introdutor da imprensa móvel no Reino Unido. Tratava-se de uma mensagem, colocada à porta das igrejas, destinada a promover o livro religioso. Era ainda, uma forma incipiente do cartaz policromático, que surgiria mais tarde. Toda a mensagem assentava-se no elemento linguístico, o texto. Nessa época, o cartaz era basicamente formado por folhas com texto impresso em preto.

Mesquita explica que imprimir imagens era um processo complexo, muito moroso e caro, e que somente acontecia se o assunto fosse de elevado interesse. *A Bíblia Pauperum*, impressa pela primeira vez em 1465, é um caso paradigmático e, provavelmente, o único. Esse livro, produzido integralmente com imagens, permitia que todos os que não sabiam ler, e que, na época, eram a esmagadora maioria, conseguissem reconhecer e ler as imagens bíblicas veiculadas, induzindo, assim, a um sentimento de partilha com os sábios, sobre os ensinamentos de Deus. Mesquita cita Umberto Eco, segundo quem *A Bíblia Pauperum* é, de certa forma, a precursora dos modernos meios de massa, na medida em que adéqua o gosto e a linguagem às capacidades receptivas do próprio meio de comunicação.


Segundo Mesquita (2006, p. 43):

[...] em 1796, Aloys Senefelder inventa a litografia (do grego *lithos*, pedra e *grapho* escrever). Esta técnica utiliza uma pedra calcária de grão muito fino de cor azulada/amarelada e baseia-se na repulsão entre a água e substâncias gordurosas. Consistia



basicamente em desenhar, através de pincéis, compasso, penas e outro material de desenho, sobre a respectiva pedra litográfica, com uma tinta pastosa composta por cera, sabão e negro de fumo. Posteriormente era gravado com uma solução nítrica. Este ácido não atacava as partes “escritas”, que estavam protegidas pela tinta, mas somente as zonas a descoberto. Deste modo, obtinha um ligeiro alto relevo, onde se colocava tinta, procurando não sujar as zonas não impressas, após o que se procedia à impressão. Atualmente, embora o princípio seja o mesmo, em vez de pedra utilizam-se chapas metálicas, matérias plásticas ou outras devidamente preparadas.

A descoberta da litografia permitiu, décadas mais tarde, um desenvolvimento sem precedentes na história da impressão. O mais revolucionário de todos é o uso da cor, até então praticamente inexistente. Quando presente e relativamente à comunicação exterior, as peças eram pintadas à mão, prática que vigorou durante um longo período. Mesquita (2006, p. 43) cita uma nota interessante de Benjamin, sobre essa tecnologia: “a litografia permitiu às artes gráficas irem ilustrando o quotidiano”. O autor salienta, ainda, que em termos de concepção do cartaz e do ponto de vista artístico, a litografia oferecia as seguintes novidades:

- 
- a) O uso da cor sem limitações;
 - b) A possibilidade do artista poder desenhar diretamente na pedra permitindo, assim, que ele próprio tivesse controle absoluto sobre a sua obra, até à entrega para impressão;
 - c) O uso de diferentes ferramentas de desenho que lhe permitiam trabalhar todos os elementos gráficos (ponto, linha, texturas, etc.) de forma mais livre e com resultados cromáticos muito mais interessantes (MESQUITA, 2006, p. 44).

Essas vantagens teriam permitido grandes desenvolvimentos na comunicação exterior e, particularmente, no cartaz. Por outro lado, do ponto de vista da difusão, a litografia, método rápido, prático e eficiente, permitiu índices de reprodução impensáveis até a data. Por volta de 1848, já eram impressas cerca de 10 000 folhas por hora e, no final do século, em 1899, só na França, foram impressos 1 200 000 cartazes (ESPADA *apud* MESQUITA, 2006, p.44).

Com essas inovações, estavam criadas as condições tecnológicas necessárias para o nascimento do cartaz moderno. Mesquita (2006, p. 44) afirma que tais condições são atribuídas a Jules Chéret (1836 – 1933), considerado o pai do cartaz moderno que, a partir do final da década de 1860, do século XIX, desenvolve e credibiliza, com a sua própria prensa, a arte de cartezista. De acordo com o autor:

A intervenção direta na pedra transformou a litografia num meio de grande criação artística. Esta atitude teve enormes reflexos na obra acabada e impulsionou as empresas a apostar neste novo *meio*.

Chéret trabalhou para as grandes marcas da época, produzindo cartazes para a indústria farmacêutica e de perfumes, para óperas, museus, *ballets*, bebidas, entre muitas outras.

Todavia, convém frisar que a sua ascensão e notoriedade se deve em grande parte ao incremento da vida social nocturna. Como é referido na *Gazette des Beaux-arts*, (s/d), 'his success was conneted with the growth of night – life in Montemartre. The increasing demands from music-halls and cabarets also encouraged a number of followers...' the poster movement and 'Art nouveau'.

Além disso,

durante as primeiras décadas do cartaz moderno, havia grande cumplicidade

com a pintura, o que denota grande envolvimento das correntes artísticas da época. Com efeito, a Arte Nova e seus artistas influenciaram decididamente os primeiros tempos do cartaz moderno. Uma das razões era o fato dos artistas publicitários serem também artistas pintores, uma vez que a técnica do cartaz assentava na perícia em trabalhar a pedra litográfica. Aliás, trabalhar manualmente objetos artísticos, mas também industriais, decorativos, etc., era então tenazmente defendido por muitos. Refira-se, a título de exemplo, William Morris, intelectual, arquiteto e *designer* que refutava em absoluto, o uso da máquina na produção (MESQUITA, 2006, p. 45).

De acordo com a análise de Mesquita (2006, p. 45), as formas definidoras da Arte Nova, movimento que influenciará definitivamente os primórdios do cartaz moderno, foram assentadas no que segue:


- a) Ornamento como forma definidora e diferenciadora, por regra com o recurso às formas orgânicas;
- b) Utilização da silhueta feminina, sempre muito estilizada, como tema principal, acompanhada, por vezes, de imagens de cisnes e gatos;
- c) Influência dissimulada do estilo gótico, reflectindo implicitamente a paixão pelo espiritual;
- d) Grande domínio da linha, elemento gráfico por excelência.

As palavras de Maurice Denis, pintor e cartezista destacado, descreviam assim o cartaz moderno: "o importante é encontrar uma silhueta que seja expressiva, um símbolo que, simplesmente por sua forma e cor, possa atrair a atenção de uma multidão e dominar os transeuntes".

As obras de Jules Chéret, mas também as de Henri Toulouse-Lautrec, Alphonse Mucha e Wilhelm Liszt, para citar apenas alguns dos cartezistas que na época se destacaram, são, a esse nível, paradigmáticas. A título de exemplo, reproduzimos aquele que teria sido o primeiro cartaz impresso de Chéret, vindo a público, denominado “Valentino”.

De acordo com Mesquita (2006), trata-se de um trabalho que indicia o elevado caráter dinâmico da sua obra: o palhaço e as raparigas parecem saltar para fora do cartaz, efeito que acentua a inscrição curvada e sugere um cartaz tridimensional. No ano de 1896, surge um cartaz de Edouard Manet, denominado *Champfleury – Les Chats*, completamente à margem da corrente dominante na época, e cujo tipo de composição se diferencia dos demais, o que pode ser comprovado se for comparado com o cartaz anterior.

Uma das diferenças entre os dois cartazes reside no fato de *Les Chats* reter com facilidade a memória, usando exclusivamente formas planas. De alguma forma, parecemos o prelúdio do cartaz de hoje, conforme afirma Barnicoat (*apud* MESQUITA, 2006, p. 47), ao dizer que todos os aspectos que caracterizam esse cartaz “transformar-se-ão depois nas características essenciais dos cartazes”, e que são os seguintes:

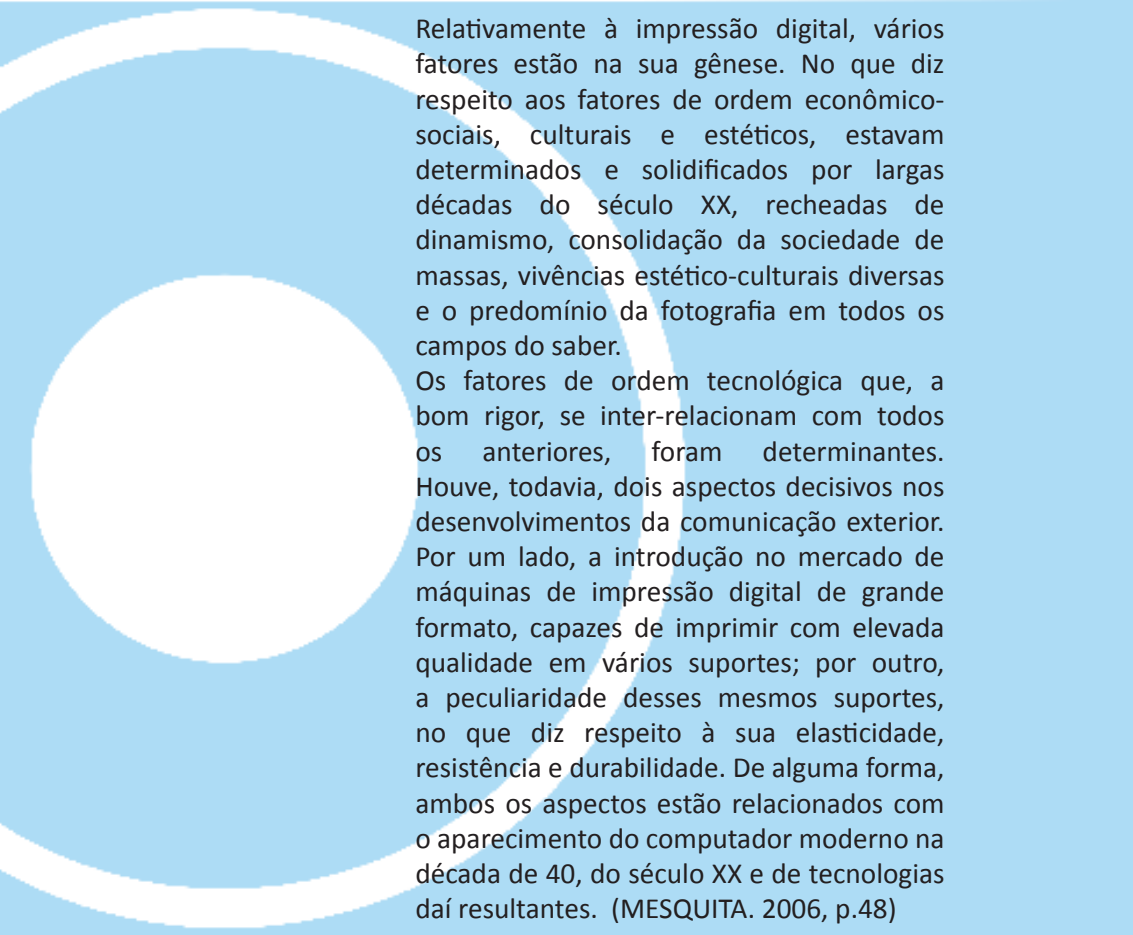
- 
- a) Grande enfoque no motivo principal a comunicar, para que num primeiro olhar se capte a mensagem;
 - b) Redução dos detalhes ao mínimo, de modo a não criar dispersão por elementos meramente decorativos;
 - c) Integração de texto e imagem fazendo uma unidade visual integradora de todos os elementos gráficos;
 - d) Contornos bem definidos, acentuando um bom contraste com o fundo da composição;
 - e) Limitação de cores apenas ao necessário, de forma a não criar zonas de dispersão visual;

f) Texto de fácil leitura, com utilização mínima de palavras e uso de caracteres bem definidos a negrito e sem serifa.

De acordo com Barnicoat (*apud* MESQUITA, 2006, p. 47), essas são, em síntese, as características do cartaz moderno, um objeto de comunicação que oferece uma resposta eficaz em um tempo de grande mobilidade e circulação. Já não vemos, olhamos apenas, e nesse olhar, a mensagem deverá ser captada. Outro processo milenar, elencado por Mesquita (2006, p. 47), é a serigrafia, inventada há muitos séculos pelos chineses, mas que somente chegou à Europa no final do século XIX. Essa técnica caracteriza-se pela impressão cor a cor, ou seja, cada cor é tratada separadamente. O processo de transferência da tinta é feito de forma a isolar, com material impermeável, as zonas que não se pretende tingir.

A serigrafia continua sendo um dos processos de reprodução de imagens muito difundido, especialmente desde que foi possível incorporar a fotografia. A garantia de uniformidade de cor e de linhas, de desenhos e de todos os elementos gráficos é uma importante mais valia. Além dessas vantagens, essa técnica permite a impressão em qualquer suporte: papel, plástico, tecido e superfícies tridimensionais. Esse processo não possui os limites de formato de impressão rígido, como na litografia. Tratando-se o material de transferência de uma tela, é possível aumentar o seu tamanho até um limite humanamente aceitável.

Segundo Mesquita (2006, p. 48), apesar do crescimento obtido pela comunicação exterior, durante um longo período, as inovações que foram sendo efetuadas melhoraram o setor, mas foram pouco surpreendentes, dado que levavam muito tempo para serem implementadas, e foi preciso esperar pelo último quartel do século XX para que as coisas se alterassem significativamente com a introdução da tecnologia digital.



Relativamente à impressão digital, vários fatores estão na sua gênese. No que diz respeito aos fatores de ordem econômico-sociais, culturais e estéticos, estavam determinados e solidificados por largas décadas do século XX, recheadas de dinamismo, consolidação da sociedade de massas, vivências estético-culturais diversas e o predomínio da fotografia em todos os campos do saber.

Os fatores de ordem tecnológica que, a bom rigor, se inter-relacionam com todos os anteriores, foram determinantes. Houve, todavia, dois aspectos decisivos nos desenvolvimentos da comunicação exterior. Por um lado, a introdução no mercado de máquinas de impressão digital de grande formato, capazes de imprimir com elevada qualidade em vários suportes; por outro, a peculiaridade desses mesmos suportes, no que diz respeito à sua elasticidade, resistência e durabilidade. De alguma forma, ambos os aspectos estão relacionados com o aparecimento do computador moderno na década de 40, do século XX e de tecnologias daí resultantes. (MESQUITA. 2006, p.48)

Outro recente suporte, utilizado para o cartaz é a *signage* digital. Trata-se de uma forma de exibição eletrônica encontrada em espaços públicos e ambientes privados, como em lojas de varejo e em edifícios corporativos. Alguns dos benefícios proporcionados pela *signage* digital é que o conteúdo pode ser permutado mais facilmente, as animações podem ser mostradas, e os sinais podem ser adaptados para o contexto e público, até a interatividade.

Ao longo desse estudo, e a partir dos estudos de Mesquita, retomamos a evolução da comunicação exterior, apresentando um percurso iniciado nos tempos mais remotos e que vem se prolongando até à atualidade. Do nosso ponto de vista, a tecnologia disponível a cada momento, as condições econômicas, a configuração das sociedades e os gostos

estéticos predominantes, constituem fatores que influenciaram a formação do cartaz impresso. A relação entre os percursos históricos do cartaz e o percurso histórico da arte é vista, em vários momentos, como uma relação de diálogo. Desconsiderar essas relações, além de uma ação redutora, compromete a compreensão e o estudo dos objetos (seja de arte ou de *design* gráfico) da atualidade.

REFERÊNCIAS



HOLLIS, Richard. *Design gráfico: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MEGGS, Philip. *Historia del diseño gráfico*. México: Editorial Trillas, 1991.

MELO, Desirée. *Design gráfico e os possíveis diálogos com a arte*. Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2009. (Dissertação de Mestrado)

MESQUITA, Francisco Manuel Morais. *Um processo completo para a resposta rápida e personalizada na estamperia digital de grande formato: uma abordagem à publicidade e exterior*. Universidade do Minho - Portugal, 2006. (Tese de Doutorado).

WILKE, Regina Cunha. O processo cultural do design: acervo de cartazes. In: *4º Congresso Internacional de Pesquisa em Design*, Rio de Janeiro, 2007.



MOVIMENTOS EUROPEUS DE VANGUARDA: 50 ANOS A MIL

Priscilla Paula Pessoa

As pessoas não mudam de uma geração para outra. As pessoas são mais ou menos aquelas de sempre, têm as mesmas necessidades, desejos, virtudes e os mesmos defeitos; de uma geração para outra não muda nada exceto as coisas vistas, e são as coisas vistas que fazem uma geração.

Gertrude Stein

Mestre em Estudos de Linguagem e Professora do curso de Artes Visuais da UFMS.

Em *As fontes da arte moderna*, Argan (1987) observa que *arte moderna* e *arte contemporânea* não são sinônimas, e que aquela, é a arte do período “das fontes do século XX”, em que se pensou que a arte, para ser arte,

deveria ser moderna, ou seja, refletir características e exigências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas (ARGAN, 1987, p. 49).

Na verdade, há controvérsias sobre os limites temporais do moderno e sobre alguns de seus traços distintivos. Como então, separar clássico/moderno, moderno/contemporâneo, moderno/pós-moderno? Divergências à parte, podemos

observar uma tendência nas obras de autores como Argan (1993) e Gombrich (1993), em localizar na França do século XIX, o início da arte moderna.

O rompimento com os temas clássicos vem acompanhado, na arte moderna, e mais especificamente na pintura, pela superação das tentativas de representar, ilusionariamente, um espaço tridimensional sobre um suporte plano. Dessa forma, a consciência da tela plana, de seus limites e de seus rendimentos inaugura o espaço moderno na pintura. Segundo Greenberg (1986), a maior premissa da pintura moderna é a de que ela deve mostrar os limites e os meios da própria pintura, comportando-se assim em detrimento da narrativa.

Para o autor, a pintura alcança a perfeição quando se autorreflete, isto é, quando serve para nos mostrar o que é a própria pintura, quais os seus recursos e os seus instrumentos. O expressionismo abstrato, após a Segunda Grande Guerra – representado por Jackson Pollock, Arshile Gorky, Mark Rothko, entre outros – seria a materialização do que Greenberg julgava ser a pintura genuinamente moderna. A forma, e somente a forma da pintura e o modo como a tinta liberta-se em direção à tela e como essa a recebe, podem provocar um prazer desinteressado, comunicável e sem necessidade de uma narrativa. Mais ainda, quando a pintura moderna questiona seu próprio material classicamente estabelecido – a tinta e a tela – apresentando-se repleta de colagens entre outras experimentações, ela nada narra, ao contrário, ela discute com o próprio observador suas possibilidades e seus limites.

Barthes elucida como a linha narrativa da pintura clássica é substituída por uma linha que reflete e discute sobre si mesma.

A partir da segunda metade do século XIX, com as alterações e revoluções que se processam na técnica e na linguagem da pintura, esta afasta-se, cada vez mais, da figuração realista e da narrativa francamente

literária que a caracterizaram durante séculos. Novos instrumentos de representação do real (como a fotografia e posteriormente o cinema) ganham popularidade e a pintura volta-se para si mesma de maneira reflexiva e analítica discutindo questões inerentes à sua própria estrutura enquanto discurso (BARTHES, 1995, p.76).

Com efeito, a invenção e a popularização de um meio tão preciso de reproduzir o que vemos fragilizou as seculares estruturas sob as quais se fundava a arte da pintura e ela não mais precisou narrar o mundo ao seu redor, vendo-se assim, destituída dessa função. Fez-se necessário, então, que o artista buscasse outro caminho e, de acordo com Canton (2001, p.17), os modernistas procuraram romper com a tradição, com o individualismo autoral e com os aspectos narrativos que, para eles, banalizavam a arte, buscando uma forma de narrativa que transcendesse a representação.

A ideia era retirar do espectador a possibilidade de se identificar com a narrativa, usando, para isso, métodos antiilusionistas. Assim, ao mesmo tempo em que, durante o moderno, a prática narrativa se reinventa na literatura, nas artes visuais, ela progressivamente é abandonada em favor da própria linguagem: o tema da pintura modernista (exceto quando estiver ligada a vanguardas como a dadaísta ou a surrealista, movimentos dos quais trataremos adiante), geralmente, é a própria pintura e suas possibilidades.

VANGUARDAS

Vanguarda (do francês *avant-garde*) é a denominação dada ao batalhão militar que precede as outras tropas durante uma batalha – daí concluímos que *vanguarda* designa aquilo que “está à frente” e precede os demais. Dessa concepção, surge a definição adotada por uma série de movimentos artísticos que

surgiram entre o início e a metade do século XX, principalmente na Europa.

Os *movimentos europeus de vanguarda*, na concepção dos artistas que os compunham, guiavam a arte de sua época e estavam à frente de seus pares, tanto que algumas vanguardas chegaram a produzir manifestos e programas a serem seguidos pelos membros do grupo, e outras desenvolvem suas premissas mais naturalmente. Apesar da diversidade de propostas plásticas, o diálogo entre os movimentos era muito comum, tanto como confronto quanto como influência.

Nessa época, destaca-se também a agregação de outras artes nas vanguardas, como a literatura e o cinema, além do envolvimento político e social de muitos movimentos. Essa polivalência refletia a vontade de absorver as mudanças pelas quais o mundo passava, como os horrores da 1ª e 2ª Guerras Mundiais, os avanços tecnológicos e científicos e as revoluções sociais e políticas. Nesse sentido, apresentaremos a seguir breves sínteses sobre algumas das vanguardas que agitaram o mundo com seus gritos de ordem e de desordem no decorrer da primeira metade do século XX, com o propósito de contribuir para uma introdução ao estudo da Arte Moderna e suas vanguardas. Ainda, esclarecemos que o período retratado é caracterizado, justamente, não por abarcar definições simples, mas por uma enorme riqueza, complexidade, multiplicidade e simultaneidade de conceitos e de práticas.

PRINCIPAIS VANGUARDAS EUROPÉIAS ANTERIORES À 1ª GUERRA MUNDIAL: O FAUVISMO, O EXPRESSIONISMO, O CUBISMO E O FUTURISMO

Fauvismo (ou *Fovismo*) é o nome dado à vertente da pintura francesa que, entre os anos 1904 e 1907, trabalhou com grande liberdade de expressão, a partir do uso das cores puras e da rusticidade do desenho e da perspectiva.

O termo *fauvismo* é originário de um texto do crítico de arte Louis Vauxcelles que, após visitar uma mostra de pinturas, utilizou a expressão *Les Fauves* (animais selvagens) para se referir aos artistas participantes, e apesar da negação veemente do nome por parte dos artistas integrados à nova tendência (como Henry Matisse, Georges Braque, Andre Derain, Georges Roualt, Kees van Dongen e Raoul Dufy), o termo permaneceu nos estudos da História da Arte, mesmo sem o grupo jamais ter lançado um manifesto teórico de diretrizes sobre sua estética. Para Whitfield (2000, p. 11),

[...] pode não ter havido uma doutrina comum, mas sabemos por suas cartas, anotações e, é claro, pelas próprias obras, que Matisse, Derain e Vlaminck alimentavam nessa época crenças e ideias firmes sobre pintura altamente individuais e pessoais, e só compartilhadas durante breves períodos.




Figura 1: Henry Matisse, *Alegria de Viver* (1905). Óleo sobre tela (174x 24 cm). Fundação Barnes, Pensilvânia, Estados Unidos.
Fonte: Janson (1996, p.358)

De forma geral, podemos dizer que a marca mais evidente do Fauvismo era o uso de cores puras e um dos seus princípios básicos era criar uma arte sem relação com os sentimentos nem com o intelecto, seguindo impulsos, de forma

que os traços e as cores aparecessem instintivamente. Essa vertente foi caracterizada por um desenho simples, que muitas vezes beirava o primitivo, e por um colorido violento, repleto de pinceladas grossas e manchas largas, formando grandes planos pictóricos.


Sobre a obra fauvista *A Alegria de viver* (Fig. 1), Janson (1996, p.358) observa:



Até mesmo as poses das figuras têm uma origem predominantemente clássica, e a habilidade aparentemente descuidada mostra um profundo conhecimento do corpo humano. O que torna a pintura tão revolucionária é sua radical simplicidade, sua 'capacidade de omissão': cada coisa que talvez possa existir foi omitida ou sua existência apenas insinuada; e, no entanto, a cena preserva os aspectos essenciais da forma plástica e da profundidade espacial.

Tão subitamente como surgiram e experimentaram seus anos de glória nas exposições francesas de cunho modernista de 1905 e 1906, os artistas, em sua maioria, abandonaram as experimentações *fauves* por outras propostas, dando fim ao Fauvismo e demonstrando, na prática, a efervescência e transitoriedade típicas das vanguardas.

Quanto ao *Expressionismo* e às vanguardas relacionadas, podemos dizer que toda ação humana é expressiva: gestos e palavras *exprimem* pensamentos e sentimentos. Assim, também toda arte é, em sua gênese, expressiva. Mas, de acordo com Lynton (2000, p. 27), se



[...] uma certa corrente artística pretende impressionar-nos através de gestos visuais que transmitem, e talvez libertem, emoções ou mensagens emocionalmente carregadas, tal arte é expressionista. Uma

considerável parcela da arte do século XX foi desse gênero, especialmente na Europa Central, e o rótulo “expressionismo” foi-lhe aplicado (assim como às tendências comparáveis na literatura, arquitetura e música). Mas nunca houve um movimento chamado Expressionismo.

Em contraposição à representação da natureza por meio de *impressões visuais* imediatas – típica do Impressionismo – o Expressionismo buscou o caminho inverso, a expressão que se projeta *do artista para a realidade*, centrada nas emoções e angústias próprias do homem do início do século XX. Assim, podemos chamar de expressionistas artistas como James Ensor, Oscar Kokoshka, Egon Schiele e Edward Munch. Proença (1996, p. 152) assinala que “*O Grito* é um exemplo dos temas que sensibilizaram os artistas ligados a essa tendência. Nessa obra, a figura humana não apresenta suas linhas reais, mas contorce-se sob o efeito de suas emoções”.



Figura 2 - Edvard Munch. *O Grito*. 1893, óleo s/ tela, 91 x 73.5cm. Galeria Nacional, Oslo, Noruega
Fonte: Proença (1996, p. 152)

Além de influenciar artistas isolados, as ideias expressionistas dão origem a dois grupos criados na Alemanha, no entanto, mesmo dentro dos grupos, a tônica está na individualidade e subjetividade do artista.

O grupo *Die Brücke* (A Ponte), criado em 1905, foi formado por artistas como Ernst Kirchner, Karl Rottluff, Erich Heckel, Emil Nolde, entre outros, que definiram objetivos e procedimentos de sua arte: figuras deformadas, cores contrastantes e pinceladas vigorosas, num claro interesse pela arte africana e sua geometrização econômica e expressiva. Essa visualidade encontrou tradução numa temática de forte crítica social, a partir de motivos retirados do cotidiano, nos quais se observa o acento dramático e alguns assuntos obsessivamente abordados, tais como o sexo e a morte.



Figura 3 - Ernst Kirchner. *Autoretrato*. 1912, Óleo s/ tela, 69.2 x 61 cm

Fonte: disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Ernst_Ludwig_Kirchner

Em 1911, o grupo *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) sucede *A Ponte*, e foi formado por alguns de seus integrantes. Contudo, ao passo em que nesse há uma proposta teórica clara em torno da qual os artistas trabalham, aquele é mais aberto às experimentações (como pode ser observado na obra de artistas

como Paul Klee, Franz Marc e Wassily Kandinsky, entre outros), e não há a preocupação em fundar um programa artístico. O denominador comum foi a expressão subjetiva, e Kandinsky e Klee chegam à abstração lírica, retirando de seus trabalhos qualquer referência à realidade:

A doutrina do expressionismo como tal certamente encorajou a experimentação, que mais não fosse para pô-la à prova. Se a doutrina estivesse certa, ou seja, que o que importava em arte não era a imitação da natureza, mas a expressão de sentimentos através da escolha de cores e linhas, então seria legítimo indagar se a arte não poderia ser ainda mais pura, eliminando por completo a temática e baseando-se exclusivamente nos efeitos de tons e formas. (...) Parece que o primeiro artista a fazê-lo foi o pintor russo Wassily Kandinsky (1866-1944), que então vivia em Munique. A sua convicção de que era possível e necessário gerar desse modo uma comunhão de espírito a espírito encorajou-o a expressar primeiras tentativas de música cromática (fig. 4), as quais inauguraram efetivamente o que passou a ser conhecido como “arte abstrata” (GOMBRICH, 1993, p. 572).



Figura 4: Wassily Kandinsky. Esboço para a Composição IV (Batalha).

1911, Óleo s/ tela, 159.5 x 250.5 cm. Tale Gallery, Londres.

Fonte: Gombrich (1993, p. 572)

No que se refere ao Cubismo, a proposta consistia, em suma, em abandonar a busca da ilusão da perspectiva e da tridimensionalidade na pintura, tão perseguidas pelos pintores desde o Renascimento no século XVI. Em suas obras, os Cubistas buscam mostrar a realidade de todos os ângulos, ao mesmo tempo em que parecem perder os limites entre o objeto e seu contexto.

De acordo com Monteiro (1981, p. 75), no princípio, o Cubismo só encontrou a incompreensão e seu nome está ligado ao crítico Louis Vauxcelles, que se referia aos “cubos” ou às “bizarrias cúbicas” dos quadros de Braque, derivando daí a denominação reducionista, tão diferente da verdadeira ambição dessa vanguarda.

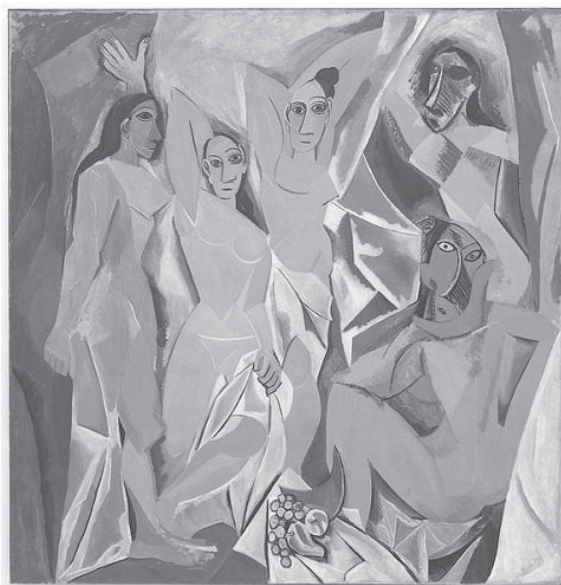


Figura 5. Pablo Picasso. *Les Femmes d'Alger (O Version O)*. 1911-12, Óleo s/ tela, 243.9 cm × 233.7 cm. MOMA, Nova Iorque.

Fonte: disponível em - http://en.wikipedia.org/wiki/Les_Femmes_d'Alger

Esse movimento surgiu em Paris, em 1907, com a tela *Les Femmes d'Alger (O Version O)* (As Senhoritas de Avignon), pintada por Picasso, na qual é nítida a influência da arte africana, e é influenciado, ainda, pela obra de Cézanne, tanto que a primeira

fase é chamada *cézanniana* ou *protocubista*, à qual seguem outras duas fases: a analítica e a sintética.

O Cubismo Analítico (1910-11), criado por Pablo Picasso e por Georges Braque, objetivava analisar e decompor objetos, para depois revelar, nas duas dimensões da tela, as várias facetas e pontos de vista da realidade.

As superfícies dos quadros pareciam divididas por uma rede de linhas, nas quais se inseriam os planos dos objetos e do espaço, de modo a revelarem, simultaneamente, a face, o perfil e a aresta das coisas. Tratava-se de uma forma extrema de realismo, na qual se tenta inserir, além das duas dimensões espaciais, a dimensão tempo, de sucessão e de duração.

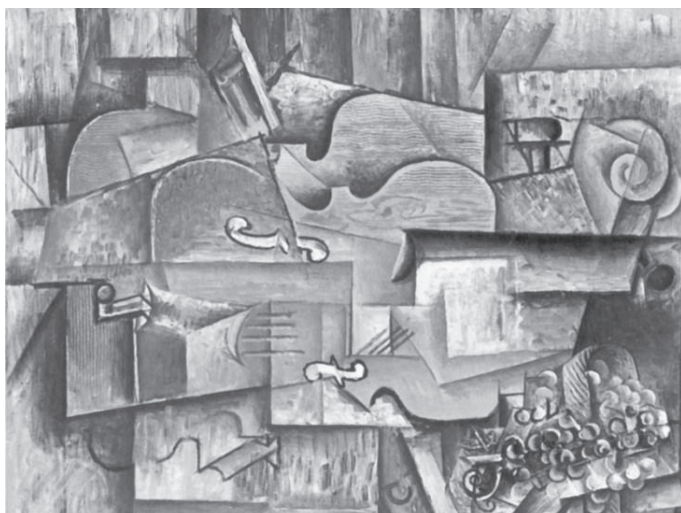


Figura 6: Pablo Picasso. Violinos e Uvas. 1911, Óleo s/ tela, 50,6 x 61 cm. MOMA, Nova Iorque.

Fonte: Gombrich, (1993, p. 572)

Sobre a proposta do Cubismo Analítico, Gombrich observa:

Por que não ser coerente e aceitar o fato de que o nosso objetivo real é construir algo, em vez de copiar algo? Se pensarmos num objeto, digamos, um violino, ele não se apresenta ao olho de nossa mente tal como o vemos com os olhos do nosso corpo. Podemos pensar e de fato, pensamos em



seus vários aspectos ao mesmo tempo, e essa estranha mistura de imagens representa mais do violino “real” do que qualquer instantâneo ou pintura meticulosa poderia jamais conter. Este, suponho eu, foi o raciocínio que culminou em pinturas tais como a natureza-morta de Picasso intitulada *Violino e Uvas*, (fig. 6). [...] Apesar dessa aparente confusão de formas desconexas o quadro não parece realmente desordenado. A razão é que o artista construiu o seu quadro a partir de peças mais ou menos uniformes, pelo que o todo apresenta uma consistência (GOMBRICH, 1993, p. 572).

O Cubismo Analítico escolhe temas familiares – guitarras, garrafas, fruteiras e mais raramente a figura humana – a partir dos quais se pode facilmente reconhecer e entender as relações entre as várias partes. Ainda para dar ênfase ao arranjo das formas são utilizadas cores em tons rebaixados, especialmente os cinzas, marrons e ocres.

Reagindo à excessiva decomposição da forma e à falta de colorido, os cubistas passaram ao Cubismo Sintético, a partir de 1912, momento em que Juan Gris, Fernand Léger e Robert Delaunay, entre outros, juntam-se ao movimento. Nessa época, são mantidos os princípios gerais do Cubismo Analítico, mas a decomposição da forma é feita mais sinteticamente (daí o nome), estabelecendo um vínculo maior com seu modelo e, principalmente, a cor volta a ser um elemento importante.

Outra novidade na busca pela simultaneidade no Cubismo são as *collages*, em que pedaços de madeira, papel, vidro, metal e até objetos inteiros são colados nas pinturas. Essa inovação é motivada pela intenção do artista de criar novos efeitos e de ir além das limitações próprias da pintura (de cunho eminentemente visual), instigando, também, o sentido do tato no observador.

Assim, contrastavam intencionalmente áreas de cores lisas e rugosas, ásperas e com relevos, para efeitos de taticidade. O

quadro é cada vez mais um objeto que propõe uma nova relação entre o verdadeiro e o falso, entre a realidade e a representação, abrindo o caminho para o Dadaísmo.

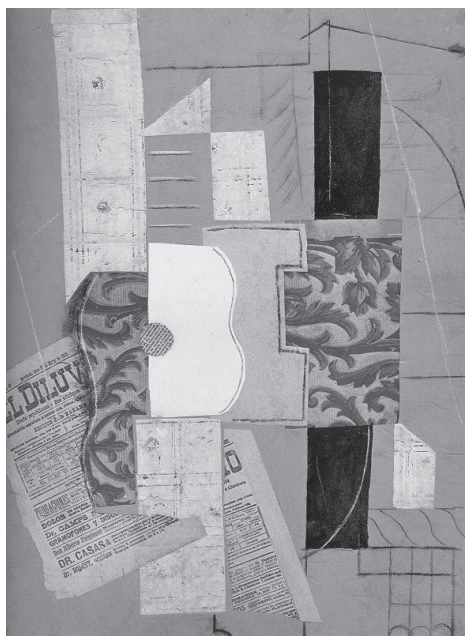


Figura 7: Pablo Picasso. Guitarra. 1913. Carvão, lápis, aquarela e papel s/cartão, 66,3 x 49,5 cm. MoMA, Nova Iorque.

Fonte: <http://www.moma.org/collection>

O *Manifesto Futurista* de 1909, escrito pelo poeta italiano Filippo Marinetti, é o primeiro de vários, e declara as premissas da nova estética, afirmando que:

É da Itália que lançamos ao mundo este nosso manifesto de uma violência subversiva e incendiária, com o qual fundamos hoje o Futurismo, porque queremos libertar este país da sua fétida gangrena de professores, arqueólogos, cicerones e antiquários (MARINETTI, In: CHIPP. 1996, 291)

O Futurismo Italiano propõe a glorificação do mundo moderno e a exaltação da máquina e da velocidade, experimentando técnicas e estilos, sem deixar de lado o debate político. Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Giacomo Balla e Gino Severini estão entre os principais nomes.



Figura 8 : Umberto Boccioni, Formas Únicas de Continuidade no Espaço, 1913, Bronze, 111.2 cm alt. MoMA.

Fonte: Proença (1996, p. 164)

Conforme Proença (1996, p. 164):

Para esses artistas não interessava a representação de um corpo em movimento, mas sim a expressão do próprio movimento. Como pretendiam evitar qualquer relação com a imobilidade, recusaram toda representação realista e usaram, além de linhas retas e curvas, cores que sugerissem convincentemente a velocidade. Exemplos desses princípios são *Formas Únicas de Continuidade no Espaço* do escultor Umberto Boccioni, e a tela *Velocidade Abstrata - O Carro Passou*, do pintor Giacomo Balla.

Dinamismo e simultaneidade eram termos paradigmáticos da proposta. As inspirações nas pesquisas de cor e nos efeitos de luz do Pontilhismo e nas composições cubistas eram evidentes, ainda que o Futurismo sublinhasse, na contramão do Cubismo, a carga emotiva.

A veia política do movimento era outro ponto marcante: a base ideológica era anticlerical e antissocialista, uma vez que diversos membros do grupo, de fato, aderiram ao partido fascista. Estávamos às vésperas da 1ª Guerra Mundial e, logo, o fascínio pela modernidade se transformaria em desilusão.

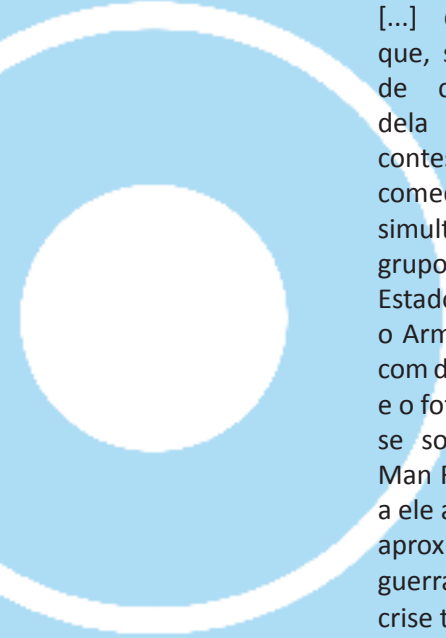
ARTE MODERNA - ENTRE AS GUERRAS

No final da década de 1910, o caos do pós-guerra, que tomava conta principalmente da Europa, fez com que os artistas caminhassem por caminhos opostos, refletindo os novos tempos. Por um lado, havia a necessidade de uma ordem que enfatizasse a construção, e nesse sentido, a funcionalidade levou alguns artistas à criação de uma linguagem estética. Por outro, a desesperança e a frustração levaram a tendências ligadas à evasão, ao sonho e à negação. Assim, enquanto uns desejavam o restabelecimento da ordem, outros a repudiavam.

As primeiras décadas do século XX foram marcadas pela crise do capitalismo e pelo nascimento das democracias de massa. O homem começou a questionar os valores do seu tempo. Com a Primeira Guerra Mundial vem a instabilidade no sistema político, social e filosófico. Em 1917, a Revolução Russa trouxe a classe operária ao poder. O capitalismo sentiu-se ameaçado pelo comunismo. Em 1929, o *crash* da Bolsa de Nova Iorque foi um dos prenúncios da Segunda Grande. O curto período entre as guerras ficou conhecido como “anos loucos”, no qual se percebe um estilo frenético de vida provocado pela incerteza de paz gerada pela Primeira Guerra. Tudo isso mudou radicalmente a forma de ver e analisar a realidade e como representá-la artisticamente. (REGO, 2002).

PRINCIPAIS VANGUARDAS EUROPÉIAS ENTRE AS DUAS GRANDES GUERRAS: DADAÍSMO, SURREALISMO, SUPREMATISMO, NEOPLASTICISMO E CONSTRUTIVISMO

Na contramão de outras vanguardas, o *Dadaísmo* apresentou-se como um movimento de crítica cultural ampla, interpelando não só a arte, mas modelos culturais antigos e novos. Nas palavras de Argan (1993, p. 353),



[...] diferentemente das outras correntes, que, seja como for, nascem de uma vontade de conhecer, interpretar a realidade e dela participar, o movimento Dada é uma contestação absoluta de todos os valores, a começar pela arte. O movimento surge quase simultaneamente em Zurique, a partir de um grupo de artistas e poetas (ARP, Tzara, Ball), e nos Estados Unidos (depois da exposição de 1913, o Armory Shows, aberto à arte de vanguarda), com dois pintores europeus, Duchamp e Picábria, e o fotógrafo americano Stieglitz, aos quais logo se somará outro pintor-fotógrafo americano Man Ray. O movimento se alastra com rapidez; a ele aderirá o pintor alemão Max Ernst, dele se aproximou Schwitters. São os anos da primeira guerra mundial, cuja mera conflagração pôs em crise toda a cultura internacional.

As produções dadaístas são intencionalmente desordenadas e pautadas pelo desejo do choque e do escândalo. Ainda segundo Argan (1993, p.353), o nome *Dada* também é casual, escolhido aleatoriamente ao abrir um dicionário. Da mesma forma, as manifestações do grupo são propositalmente desordenadas, desconcertantes e escandalosas.

A base teórica desse movimento é semelhante à do Futurismo e das vanguardas em geral, mas, no caso do Dadaísmo, tratava-se de uma vanguarda negativa, visto não pretender

instaurar uma nova relação, mas demonstrar a impossibilidade de qualquer relação entre arte e sociedade. Conforme Ades:

A revolta dos dadaístas envolveu um tipo complexo de ironia, porque eles próprios eram dependentes da sociedade condenada, e a destruição desta e de sua arte significaria, pois, a destruição deles próprios como artistas. Assim, num certo sentido, o Dadá existiu para se destruir. [...] Suas exposições, por exemplo, eram notáveis por sua total incoerência. Nada há que seja um estilo dadá. Entretanto, talvez se possam distinguir dois tipos de ênfase dentro do Dadá. Por um lado havia aqueles como Ball e Arp, que buscavam uma nova arte a fim de substituir o esteticismo gasto e irrelevante; e, por outro lado, aqueles como Tzara e Picabia, empenhados na destruição pela zombaria, e também preparados para explorar a ironia de sua posição burlando o público a respeito de sua identidade social como artistas (ADES, 2000, p. 99-100).

Ainda que o Dadaísmo não tenha fundado estilos ou projetos pré-definidos e recusado as experiências formais anteriores, é possível ressaltar obras exemplares da sua safra. Os *ready-mades*, de Marcel Duchamp, são a manifestação cabal do espírito que caracterizou o Dadaísmo. Por meio deles, Duchamp traça uma crítica contundente ao sistema da arte.

Objetos utilitários sem nenhum valor estético em si são retirados de seus contextos originais e elevados à condição de obra de arte ao ganharem uma assinatura e um espaço em museu ou galeria.



Figura 9. Marcel Duchamp. A fonte.1916, Mictório invertido, Centre Pompidou, Paris. Fonte: disponível em - http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp

Uma roda de bicicleta sobre um banco compõe a obra *Roda de bicicleta*, e um mictório invertido e assinado ganha o título de *Fonte*. Ou ainda, bigodes desenhados numa reprodução da *Monalisa*, de da Vinci, fazem dela um *ready-made* retificado, o *L.H.O.O.Q.* Convém lembrar, que o princípio de subversão dos *ready-made* está também nas máquinas antifuncionais de Picabia e nas fotos de Man Ray.

A passagem de Duchamp pela história da arte deixou heranças fortes, dentre as quais, o deslocamento do interesse principal da arte não mais para o produto final em si, mas para o mundo das *ideias* (a arte relaciona-se mais com as intenções do artista do que com algo que ele faz com as suas próprias mãos), e a convicção, por meio dos *ready-mades*, de que a arte pode ser feita com qualquer coisa para além dos campos convencionais.

Na arte, o termo *Surrealismo* é passível de duas definições. Uma delas, mais geral, remete à expressão do artista por meio do subjetivo, do sonho, do absurdo e da fantasia. Podemos identificar essa vertente em trabalhos de artistas como Hieronimus Bosch e William Blake, em cujas obras, o tema surreal é ordenado por técnicas e processos tradicionais e racionalizados.

A outra definição refere-se ao movimento artístico surgido nos anos 1920, em Paris, que além de ter como tema o inconsciente e o sonho, demonstrou em suas técnicas e métodos,

uma aspiração para o absurdo. De acordo com Monteiro (1981, p. 331), “o dismantelamento sistemático dos valores estabelecidos pelo qual se esforçou o movimento Dada, somente poderia produzir resultados construtivos se realizasse esforço no sentido de organizar, após ele, a multidão de impulsos ainda obscuros”. Assim, o Surrealismo nasceu de um desejo de ação positiva de se reconstruir a partir das ruínas do Dada.

Quando Andre Breton publicou, em 1924, o *Manifesto Surrealista*, dar-se-á o sinal para forçar as portas do que até então se convencionara chamar hermetismo, pondo de um lado a visão racional por substituí-la com o conhecimento irracional e de certo modo primário dos objetos. Assim sendo, Max Ernst, no *Tratado da Pintura Surrealista*, sustenta que “nenhuma condição mental, consciente, de razão, de gosto, de vontade, não é de introduzir-se em obra que mereça a qualificação de surrealista absoluta”. Com efeito, se a estética tradicionalista se baseia na descoberta “refletida” das relações que se observa entre os diferentes aspectos do objeto, o papel do Surrealismo consistirá em descobrir novas relações entre os objetos, fundadas, porém, sobre meios, desta vez refletidos, que somente serão capazes de despertar a irrupção do irracional na vida, do inconsciente, do espontâneo, do fortuito, ou do automatismo, fora de qualquer sistematização ou codificação (MONTEIRO, 1981, p. 331).

A temática do onírico e do inconsciente liga-se ao uso livre que os artistas faziam da obra de Sigmund Freud, explorando, nas artes, os impulsos mentais. Nesse sentido, a frase do poeta Lautréamont (*Apud Argan, 2000*) nos diz bastante sobre o processo criativo surrealista: “Belo como o encontro casual entre uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de dissecação”.

Algumas imagens – como o erotismo, o corpo, bonecos, a dor e a loucura – eram obsessivamente exploradas, e esse repertório traduzia-se, nas obras, por meio de procedimentos e de métodos tidos como capazes de driblar o consciente. A escrita e a pintura automáticas, por exemplo, eram formas de transcrição imediata do inconsciente, como os desenhos produzidos coletivamente, chamados *Cadavre Exquis*. Colagens e assemblages também eram típicas e norteadas pela escolha aleatória na justaposição de objetos. Ades (2000, p. 116 - 117) traça um paralelo interessante entre as pinturas e métodos de Dali e Magritte:

[...] em *Mercado de escravos com o busto de Voltaire* (Fig. 10), as cabeças de pessoas em negro com golas brancas no centro do quadro também são os olhos do busto do filósofo. O método baseou-se no “súbito poder de associações sistemáticas, próprio da paranóia”, e era “um método espontâneo de conhecimento irracional”. As telas de Dalí são perturbadoras, mas não tão verdadeiramente transgressoras quanto as de Magritte. As telas de Magritte são controvertidas; questionam os nossos pressupostos acerca do mundo, acerca das relações entre um objeto pintado e um objeto real, e estabelecem analogias imprevistas ou justapõem coisas completamente desconexas num estilo deliberadamente inexpressivo, o que tem o efeito de um lento estopim. [...] Em *A condição humana I* (fig. 11), por exemplo, um cavalete está colocado diante de uma janela, sustentando o que parece ser uma lâmina de vidro, pois nela está uma continuação exata da paisagem vista através da janela. Entretanto, o “vidro” sobressai ao lado da cortina e mostra ser sólido, de fato, uma pintura numa tela. Assim, trata-se de um quadro dentro de um quadro e embora o ilusionismo seja tosco, estabelece-se violenta tensão entre o nosso reconhecimento da *fidelidade* da paisagem na tela e a paisagem *real*, por um lado, e o

jogo coletivo surrealista inventado por volta de 1925 em França. O método agrega mais de um autor, cada um intervindo como quiser no desenho.

Numa assemblage, todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte, criando um novo conjunto.

conhecimento de que ambas são meramente pintadas, por outro.

Dentre os surrealistas, destacaram-se, na pintura, René Magritte, Joán Miró, Max Ernst e Salvador Dalí. Na fotografia, Man Ray, Dora Maar e Brasaï. No cinema, Luis Buñuel. Convém assinalar, que a difusão do Surrealismo pela Europa e pelos Estados Unidos foi rápida, e que seus ecos também puderam ser notados em esculturas de artistas como Alberto Giacometti, Alexander Calder, Hans Arp e Henry Moore.



Figura 10: René Magritte. A Condição humana 1933, Óleo s/ tela, 100 x 81 cm. National Gallery of Washington, EUA.

Fonte: disponível em - <http://www.magritte.be/>

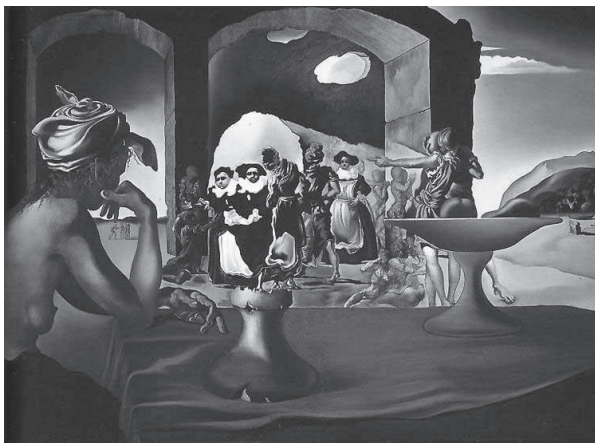



Figura 11: Salvador Dalí. Mercado de escravos com o busto de Voltaire. 1940, óleo s/ tela, 46,5 x 65,5cm, Museu Salvador Dalí, San Petersburg, EUA.

Fonte: disponível em - <http://thedali.org>

Nos Estados Unidos, o Surrealismo foi fonte de inspiração para o Expressionismo Abstrato e para a Arte pop. Na América latina, a mexicana Frida Kahlo é considerada a principal representante dessa vanguarda. Há que se lembrar ainda, que nos dias atuais, os artistas continuam a tirar proveito das ideias surrealistas em suas obras.

O *Suprematismo* constituiu menos um movimento artístico do que uma atitude de espírito, e foi marcado quase que pela atuação de um só homem, o russo Kasimir Malevich. Sistematizada em 1925, a partir do Manifesto *Do Cubismo ao Futurismo ao Suprematismo: O Novo Realismo na Pintura de Kazimir Malevich*, essa vanguarda foi caracterizada pelo emprego de cores puras e pela visualidade plástica livre de funcionalidade.

De acordo com Stangos (2000, p. 121), Malevich impressionou-se com a ideia da quarta dimensão, proposta pelo matemático Ouspensky, que afirmou a existência de um mundo visível por trás de outro mundo. Assim, o Suprematismo conceberia essa verdade de mundo não objetivo e, ao contrário de Kandinsky, Malevich entendeu o espiritual como sendo traduzível por formas puras, realizando pesquisas metódicas sobre a estrutura da imagem, buscando atingir a “forma absoluta”. No manifesto, Malevich (*Apud* Stangos, 2000, p.121) afirma:



Eu me transformei no zero da forma e me puxei para fora do lodaçal sem valor da arte acadêmica. Eu destruí o círculo do horizonte e fugi do círculo dos objetos, do anel do horizonte que aprisionou o artista e as formas da natureza. O quadrado não é uma forma subconsciente. É a criação da razão intuitiva. O rosto da nova arte. O quadrado é o infante real, vivo. É o primeiro passo da criação pura em arte.

A intenção de Malevich era se expressar não por meio da imitação, mas pela criação, e assim, desdenhava da iconografia

tradicional da arte representacional. Suas formas elementares pretendiam anular as respostas condicionadas do artista ao seu meio ambiente e criar novas realidades.

Os trabalhos do artista caracterizavam-se pela simplicidade das formas geométricas básicas (quadrado, retângulo, triângulo e círculo e cruz), e pelo emprego de uma gama cromática restrita, constituída pelas cores primárias e secundárias, e pelo branco e preto, como em *Quadrado Preto Sobre Fundo Branco*.

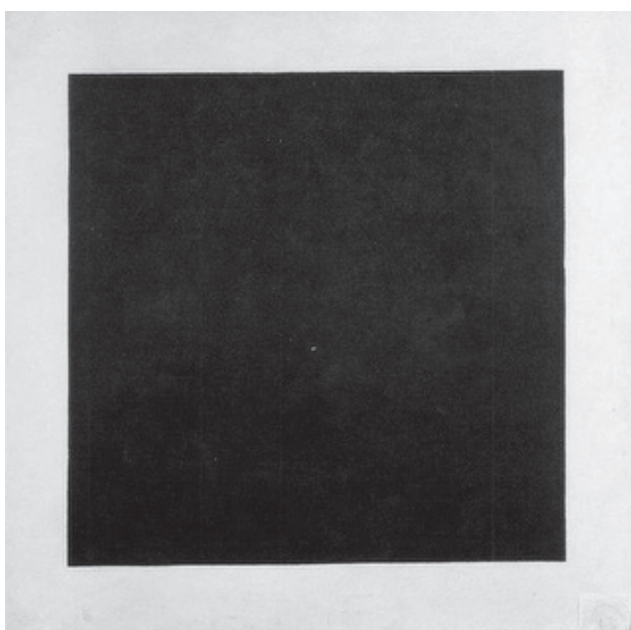


Figura 12: Kazimir Malevich. Quadrado Preto sobre fundo branco. 1913-15, óleo s/ tela, 24 x 17 cm, Museu Russo, São Petesburgo.

Fonte: disponível em - http://pt.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich

O *Neoplasticismo* foi uma vanguarda holandesa, que emergiu da publicação da revista *De Stijl*, a qual funcionou como um eixo de coesão entre Piet Mondrian e Theo van Doesburg. Em seu primeiro número, a revista traz um artigo intitulado *A nova plástica na pintura*, no qual os artistas explicam que a motivação do movimento surgiu da necessidade de clareza e de ordem, bem como do abandono da tridimensionalidade e da arte como representação.

O Neoplasticismo alegava ter resolvido o conflito entre a espiritualidade e a ciência, numa harmonia que só poderia ser alcançada com a obediência às leis que regem a produção artística: uma arte não figurativa, uma forma pura de representar o espírito humano, de maneira abstrata. Desse modo, as direções do *De Stijl* eram horizontais e verticais, num abstracionismo total que contava só com cores primárias e puras, além do branco, preto e cinza.

Para os integrantes dessa vanguarda, a diagonal acabava com o equilíbrio horizontal-vertical e nunca deveria ser usada. Assim, o movimento teve um ar quase religioso para artistas que acreditavam que existiam leis que regiam a arte, e que a busca pela beleza universal e pela harmonia perfeita só poderia ser alcançada quando as ordens neoplasticistas fossem obedecidas.

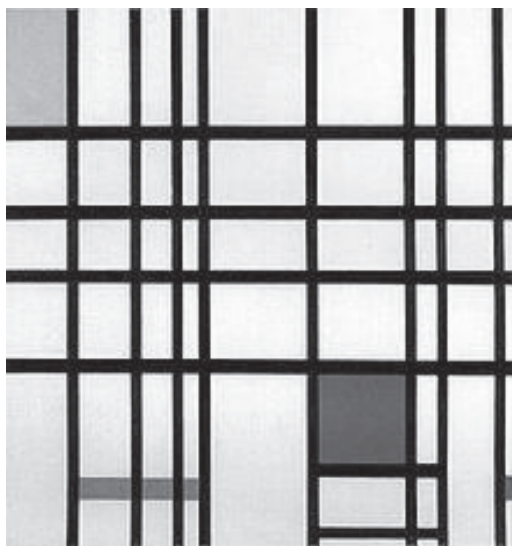


Fig. 13. Piet Mondrian, *Composição com amarelo, azul e vermelho*, 1937–42, óleo s/ tela, 72.5 x 69 cm, Tate Gallery. Londres.
Fonte: Proença, (1996, p. 162)

Sobre Piet Mondrian, um dos maiores artistas abstratos da História da Arte, Proença (1996, p. 162) sublinha que:

Nas décadas de 20 e 30, as linhas diagonais e curvas desaparecem dos seus quadros,

dando lugar somente às linhas horizontais e verticais: estas, juntamente com as cores primárias, produzem estruturas claras, brilhantes e equilibradas. Mas o equilíbrio obtido em suas obras não é resultante da simetria, forma tradicionalmente usada para conseguir-lo. Ao contrário, em Mondrian, o equilíbrio é resultado da assimetria.

O *Construtivismo* foi uma vanguarda que se desenvolveu, principalmente na Rússia, e estava ligada à ideologia marxista. Os artistas construtivistas entusiasmaram-se por uma forma de arte utilitária despida de aura e a serviço do comunitário, que visava contribuir socialmente, ao suprir necessidades materiais e intelectuais do povo. Usando uma estética racional e matemática, a proposta era conectar arte, técnica e tecnologia, e o artista trabalhava ao lado de cientistas e engenheiros, sem hierarquia.

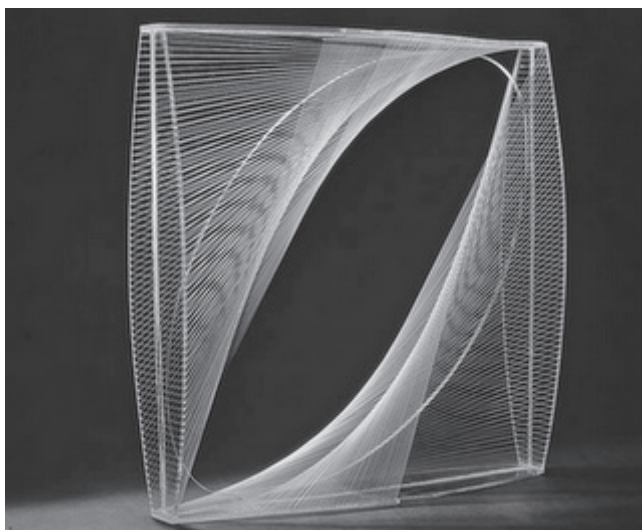
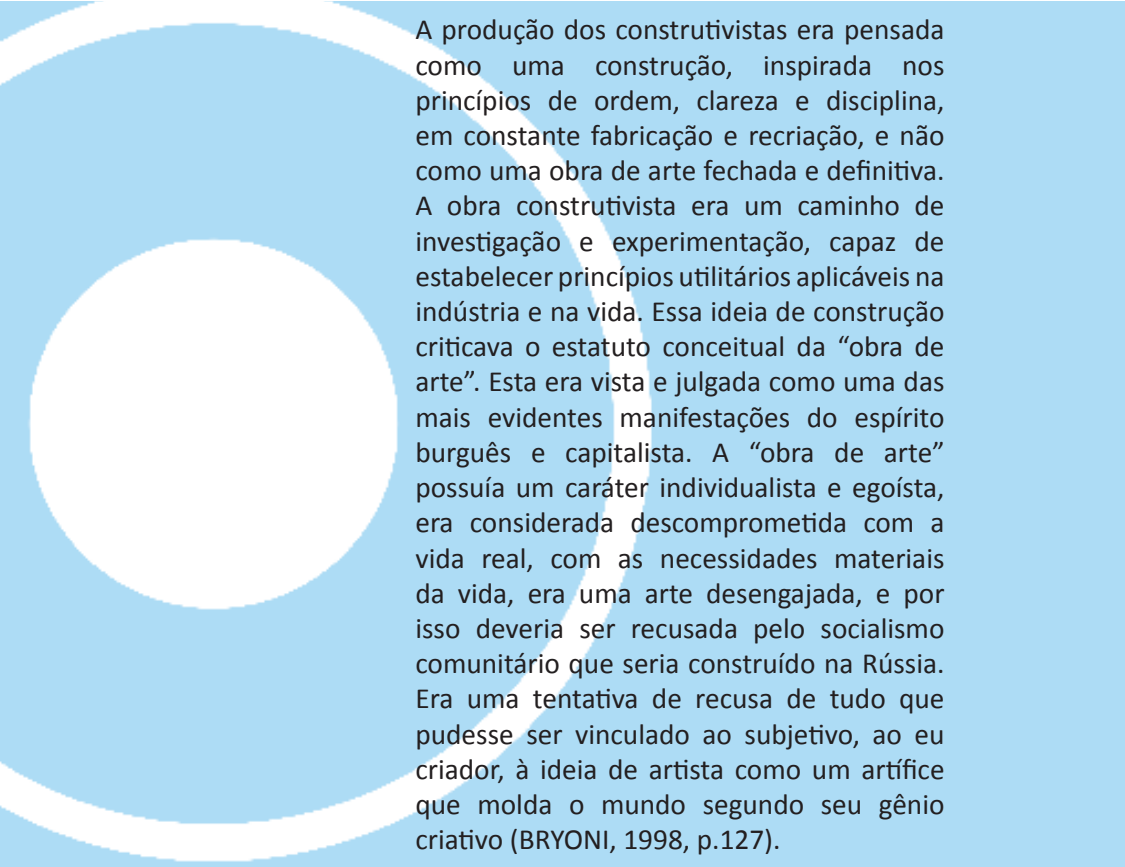


Figura14: Naum Gabo. *Construção Linear no Espaço Número 1*. 1944-45, plástico, 30 x 30 x 6 cm, Universidade de Cambridge, Reino Unido
Fonte: disponível em -<http://www.tate.org.uk>

Para esse movimento, a distinção entre “Belas-Artes” e “artes aplicadas” tornou-se anacrônica, já que transitava entre campos como produção de utilitários e roupas, cinema,

cenografia, arquitetura, publicidade, ilustrações e revistas. Dentre os artistas construtivistas, devem ser lembrados, Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko, El Lissitzky e Naum Gabo. A ideia geral de construção presente em suas obras pode ser resumida nas palavras de Bryoni:



A produção dos construtivistas era pensada como uma construção, inspirada nos princípios de ordem, clareza e disciplina, em constante fabricação e recriação, e não como uma obra de arte fechada e definitiva. A obra construtivista era um caminho de investigação e experimentação, capaz de estabelecer princípios utilitários aplicáveis na indústria e na vida. Essa ideia de construção criticava o estatuto conceitual da “obra de arte”. Esta era vista e julgada como uma das mais evidentes manifestações do espírito burguês e capitalista. A “obra de arte” possuía um caráter individualista e egoísta, era considerada descomprometida com a vida real, com as necessidades materiais da vida, era uma arte desengajada, e por isso deveria ser recusada pelo socialismo comunitário que seria construído na Rússia. Era uma tentativa de recusa de tudo que pudesse ser vinculado ao subjetivo, ao eu criador, à ideia de artista como um artífice que molda o mundo segundo seu gênio criativo (BRYONI, 1998, p.127).

O Construtivismo subverteu a tradição de *esculpir*, que foi substituída por *construir* formas geometricamente, usando metal, vidro, acrílico, plástico, etc. (novos materiais que possibilitam novas estruturas e visualidades). De acordo com Bryoni (1998, p.127), o Construtivismo buscou remover o espectador da experiência do senso comum, criando uma experiência racionalizada, o que pode ser observado nos campos fotográfico e cinematográfico, nos quais se procurava demonstrar o caráter construído da linguagem, recusando a naturalização do olhar.

A fotografia era tratada não como espelho do real, visto por meio do olhar do fotógrafo, mas como o esforço técnico de produção de uma linguagem densa, selecionada e construída.

REFERÊNCIAS



ADES, Dawn. *Dadá e Surrealismo*. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *As fontes da arte moderna*. In: *Novos Estudos*. São Paulo, n. 18, p.49-56, 1987.

_____. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BARTHES, Roland. *A imagem da Letra*. In: DAIBERT, Arlindo. *Cadernos de Escrita*. São Paulo, Ed.Sette: 1995.

BRIONY Fer. *A linguagem da construção*. São Paulo, SP: Cosac & Nayfi, 1998.

CANTON, Katia. *Novíssima Arte Brasileira*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

GREENBERG, Clement. *A Pintura Moderna*. In: BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LYNTON, Norbert. *Expressionismo*. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MARINETTI, Filippo Tommazo. *O Manifesto Futurista*. Paris: Jornal Le Fígaro, 1909.

REFERÊNCIAS

MONTEIRO Jacy. *Dicionário da Pintura Moderna*. São Paulo 1981.

PEDROSA, Mário. Panorama da pintura moderna. In: ARANTES, Otilia (org). *Modernidade cá e lá*. São Paulo: Edusp, 2000.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

REGO, Ligia. *Ícones da Arte*. 2002. Disponível em: <<http://literatura.moderna.com.br/literatura/arte/icones>> Acesso em: 23 /11/2008.

STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

WHITFIELD, Sarah. *Fauvismo*. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Hélio Oiticica: algumas propostas representativas sobre as importantes transformações na arte brasileira do século XX



Profa. Ms. Sara Cristiane Jara Grubert

O artista plástico Hélio Oiticica desenvolveu uma obra bastante representativa em um importante momento do cenário nacional, que implicou, posteriormente, numa ampla discussão e transformação dos horizontes na arte brasileira. Na década de 50, junto ao grupo Frente, no Rio de Janeiro, assim como outros de seu tempo, iniciou sua produção plástica utilizando a pintura, um suporte tradicional de arte. Naquele período, com a criação da Bienal Internacional de São Paulo, bem como dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, o debate sobre a arte moderna estava efervescendo. É nesse rico panorama que surge um experimentalismo de tal força na obra de alguns artistas, dentre os quais se inclui Hélio Oiticica, que muda radicalmente o contexto da arte no Brasil.

Abandonando os suportes tradicionais e partindo para a experimentação, o artista se tornou um dos pioneiros, no Brasil, ao lançar algumas questões pertinentes à arte contemporânea. Ao observar seu processo de pesquisa, que se estende da pintura às suas últimas proposições como ambientes, *performances* e objetos, é possível perceber e compreender algo sobre a passagem da arte moderna à contemporânea no país.

A trajetória artística de Oiticica rompeu as barreiras entre a arte e a vida, e ainda é significativa para uma geração que logrou

Sara Cristiane Jara Grubert é graduada em Artes Visuais pela UFMS (2002) e Mestre em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo pelo IAU-USP-SCar (2006). A dissertação defendida por ela, trata da trajetória artística de Hélio Oiticica e tem por título *Oiticica: limites de uma experiência limite*. Atualmente, leciona no Curso de Licenciatura em Artes Visuais IESF - Campo Grande – MS.

colocar a produção artística nacional em evidência internacional ao adentrar no terreno da invenção na arte.

PARA COMEÇAR, CONCRETISMO E NEOCONCRETISMO

Quando se juntou ao grupo de alunos de Ivan Serpa, em seu curso de desenho e pintura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, nos anos 50, o artista plástico Hélio Oiticica iniciou uma trajetória que anos mais tarde o tornaria uma referência para a arte brasileira e internacional. Como outras produções modernas, sua produção foi acompanhada por teorizações e reflexões constantes e configurou um processo de produção denso e singular. Ainda na década de 50, um entusiasmo pelos postulados da arte concreta havia se instaurado, e dois grupos se organizaram, respectivamente, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro: os grupos *Ruptura* e *Frente*, que pouco mais tarde, reorganizados e transformados pelos debates ocorridos formaram o *Concretismo* e o *Neoconcretismo*.

Foi no grupo intitulado *Frente* que teve início a produção de Hélio Oiticica, e desde então, algo nas suas experiências pictóricas denominadas *Metaesquemas* (1957-58) já sugeriam um flerte com o espaço ambiental. Nessas obras, o artista trabalha ludicamente, figuras geométricas no plano pictórico. Numa primeira apreensão do olhar, essas pinturas cuidadosas parecem audaciosamente racionais, tendo em vista que são dispostas de maneira simétrica e as divisões do espaço são cartesianas. É então que o olhar se depara com uma ligeira quebra dessa aparente organicidade concreta, e podem ser observadas pequenas distorções das figuras dispostas dentro do quadro e um jogo de cores que ao invés de chapá-las ao fundo, descola-as, causando a impressão visual de estarem suspensas no espaço.

Embora se trate de pinturas, esse deleite visual, essa sensação de que as formas ali pintadas se descolam e parecem

O grupo paulista *Ruptura* (1952) era formado pelos artistas Anatol Wladyslaw, Féjer, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Leopoldo Haar e Luís Sacilotto, aglutinados em torno do pintor e crítico Waldemar Cordeiro, e mais tarde, seriam reconhecidos como Concretistas. O grupo carioca *Frente* (1954) foi fundado pelos artistas Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Ligia Pape, Vicent Ibberson., e dele participaram também, Abraham Palatnik, César Oiticica, Elisa Martins da Silveira, Emil Baruch, Franz Weissmann, Hélio Oiticica e Rubem Ludolf. Alguns deles, dentre os quais Hélio Oiticica, Lygia Clark e Ligia Pape, mais tarde, assumiram a vertente concreta, dando origem ao Neoconcretismo.

flutuar já esboçam suas obras imediatamente posteriores, os *Bilaterais* (1959) e os *Relevos Espaciais* (1959). Os *Bilaterais* são estruturas de madeira pintada e como o nome indica, não há um lado como na pintura de cavalete, pois a obra pode ser vista por todos os ângulos, já que é, na verdade, um objeto disposto no espaço tátil. Os *Relevos Espaciais* são como dobraduras grandes, que pendem do teto, como móveis, lembrando os *origamis* japoneses.

Os projetos de concretistas e neoconcretistas eram distintos. O grupo *Frente*, do qual se originou o Neoconcretismo (RJ), buscava a independência da arte em relação a outros processos de produção social, fossem eles políticos ou morais, a arte pela arte ou a liberdade de criação. Os artistas desse movimento propunham a valorização do processo artístico como experiência individual, como fonte de reflexão constante e encaravam a arte como um processo libertador, o que lhes permitiria definir os rumos de sua própria pesquisa. Por sua vez, os artistas do grupo Concretista estavam bastante ligados à ideia de *design* e eram mais fiéis às fontes, às raízes construtivas da arte concreta no Brasil, uma vez que pretendiam colaborar diretamente com a transformação e modernização da sociedade por meio de suas criações. No entanto, um ponto em comum a ser apontado entre os dois grupos é o fato de que ambos surgiram de certa reflexão a respeito da arte concreta e abstrato-geométrica.

Ocorreu assim, que o uso das formas geométricas por Oiticica e por outros artistas, tais como Amilcar de Castro e Franz Weissmann, denominados Neoconcretistas, já no final da década de 50, era diferente do uso rigoroso e atento à manipulação da informação visual que os artistas do *Concretismo* exercitaram em torno do artista e crítico Waldemar Cordeiro. Desse modo, desde o início, as experiências do *Concretismo* e do *Neoconcretismo* foram distintas. O *Concretismo* absorveu, desde o princípio, a crença no poder e na universalidade da linguagem plástica

abstrato-geométrica e concretista, e assim, manteve-se mais ligado a uma vertente propriamente construtiva, que almejava interferir na sociedade por meio da arte e do *design*.

Em razão dessa maior pureza construtiva, os concretistas, embora não estivessem articulados à política formalmente, fundamentavam sua produção num ideal de transformar a sociedade, influenciando-a por meio de uma produção estética que se pretendia ordenadora e funcional. No caso brasileiro, especificamente, a penetração das vanguardas construtivas ocorreu no momento em que a cidade era pensada como lugar do moderno, e sendo assim, a linguagem abstrato-geométrica representou uma colaboração para a consolidação dessa nova cidade máquina, por meio da produção artística.

Desse modo, o *Concretismo* privilegiou a racionalização dos processos de produção de arte, cuja principal referência era o concretista suíço Max Bill, que incorporava processos matemáticos a sua produção. Esse processo de racionalização aspirava propiciar métodos de produção de arte tão rigorosos e eficientes quanto aqueles que permitiram a rápida modernização das principais cidades do país. Além disso, essa vertente que abarca grandes nomes da arte brasileira tem sua importância reconhecida atualmente, e ainda há muito a ser estudado para melhor compreender o papel do Concretismo na arte brasileira. Podemos, por hora, dizer que foram pessoas e fatos importantes para pensar o *design* gráfico no Brasil e sobre a introdução de novas tecnologias na produção de artes.

Operando às margens, sem o mesmo tipo de compromisso social, os artistas neoconcretistas, embora partissem também de elementos geométricos, ao retomar a expressão, indicaram o início da crise das ideologias construtivas no Brasil. Para Brito, o *Neoconcretismo* pode ser caracterizado então, como “uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de modo quase marginal” (BRITO, 1999, p.61).

Os artistas neoconcretos realizaram operações que, em algumas trajetórias, desembocaram no limite entre a arte e a vida. Essa ruptura ocorreu de maneira radical na obra de Hélio Oiticica, e o seu desenvolvimento paulatino e a sua constante teorização sobre seu processo – marcado cada vez mais pela expansão do suporte – o torna particularmente interessante para uma reflexão que, para além da transformação do suporte, abre para outros níveis de indagação, levando-nos à sua passagem para o *Programa Ambiental*, em que pretendia fundir a arte ao cotidiano, com o objetivo de que a proposição artística fosse totalizante, aglutinadora de ações e reflexões e uma experiência a ser sentida em todos os níveis de percepção estética, isto é, que fosse possível experimentá-la nas mais diferentes situações e locais.

Essa passagem desencadeia o processo que resultou na tese apresentada pelo artista no texto *Situação da Vanguarda Brasileira*, de 1966, no qual defendeu a existência de uma vanguarda genuinamente brasileira, originária do entrecruzamento das formulações de vanguardas internacionais e do ambiente local com características de periferia, tema que será retomado com maior detalhamento na última parte deste estudo.

O termo foi cunhado pelo artista Hélio Oiticica, conforme consta no livro *Aspiro ao Grande Labirinto* (1986, p.78).

Ferreira Gullar e o Neoconcretismo

As reflexões sobre o suporte junto ao Neoconcretismo possibilitaram cada vez mais o uso do espaço como lugar não mais da obra, mas da ação individual ou coletiva por ela desencadeada. Por meio da exatidão de seu processo de indagação acerca do suporte, Hélio Oiticica formulou sua arte ambiental que, para além de ocupar o espaço da cidade, colocava em discussão o próprio papel da arte.

Para compreender melhor esse processo de passagem para o ambiente na produção artística de Hélio Oiticica,


introduzimos aqui, a atuação de José Ribamar Ferreira Gullar, que produziu reflexões em torno da produção neoconcretista. Nascido em 1930, em São Luís, no Maranhão, Ferreira Gullar recebeu, em 1950, o prêmio do concurso literário do *Jornal das Letras*, do Rio de Janeiro, pelo poema *Galo*. Em 1951, mudou-se para a capital carioca, onde passou a colaborar na imprensa com poemas e críticas de arte. Nesse mesmo ano, o concretista suíço Max Bill recebeu o prêmio da Bienal de São Paulo, pela sua escultura *Unidade Tripartida*, que consistia em uma estrutura metálica que faz referência à geometria não euclidiana da *Fita de Moebius*, uma estrutura grandemente estudada pela topologia por conter apenas uma face e ser infinita. Na mesma ocasião, o prêmio de pintura foi concedido a Ivan Serpa, por sua tela *Formas*, uma pintura abstrato-geométrica.

Atuante no meio cultural, Ferreira Gullar teve contato com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, que escreveram e publicaram, em 1958, o *Plano piloto para a poesia concreta*. Entre 1956/1957, o poeta participou da *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, realizada no Museu de Arte Moderna, em São Paulo, e no saguão do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. A partir de 1958, passou a colaborar com o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, discutindo as artes plásticas. Ao notar as diferentes posições entre os grupos de artistas denominados Concretistas e Neoconcretistas, bem como a força inventiva e nova do segundo grupo, em 1959, rompeu com o *Concretismo* e publicou o *Manifesto Neoconcreto* no *Jornal do Brasil*. Juntamente com o também crítico Mário Pedrosa, que introduziu o debate sobre as vertentes concretistas no país, Ferreira Gullar tornou-se importante pensador e crítico da produção neoconcretista.

O *Manifesto Neoconcreto* escrito por ele, para apresentar a primeira exposição Neoconcreta, se contrapunha à racionalização exacerbada encontrada nos processos de produção de arte concreta. Para isso, defendia a priorização da

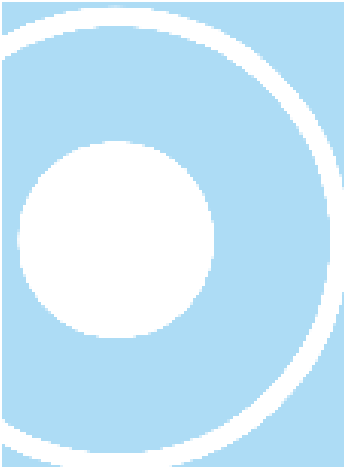
Esse texto pode ser encontrado no livro *Projeto construtivo brasileiro na arte*, organizado por Aracy Amaral(indicar ano).

obra sobre a teoria e a valorização de experiências particulares que não se guiassem por categorias pré-definidas. No último parágrafo, afirma:



Os participantes desta primeira exposição Neoconcreta não constituem um 'grupo'. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou (GULLAR, 1977a, p. 84).

Para Gullar, a priorização da teoria sobre a obra representava uma limitação do potencial criativo do artista. Segundo ele:




Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções *a priori*, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação intuitiva, reduzindo-se a um corpo objeto num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e de se dar a ele: fala ao olho máquina e não ao olho corpo (GULLAR, 1977a, p. 82-83).

Gullar colocava assim, no trabalho dos artistas concretos, um valor racionalista extremo e valorizava, por contrapeso, o trabalho dos artistas neoconcretistas, no qual parecia localizar maior potencial criativo e lúdico. Acerca da produção neoconcretista, Gullar já sugeria uma nova relação da obra com o espaço. De acordo com ele, “de nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não

atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu” (GULLAR, 1977a, p. 80 - 81). Assim, a produção neoconcreta passava à indagação sobre o suporte. Nos textos seguintes, *Diálogo sobre o não-objeto* (1960) e *Teoria do não-objeto* (1960), tal ideia se expande e encontra ressonância nas experiências de dissolução da moldura e do pedestal na obra de arte, iniciadas anteriormente pela artista Lygia Clark, e que depois teve continuidade nas experiências dessa artista, de Hélio Oiticica e de Ligia Pape, entre outros.

Desse modo, contrapunham-se duas formas de criação bastante distintas, que iam além do antagonismo geográfico a princípio colocado entre paulistas e cariocas: uma no *Concretismo*, que se refere a uma forma de percepção pré-determinada na gênese da obra e que orientaria a leitura que dela se poderia fazer, e uma segunda, no *Neoconcretismo*, que se propunha aberta, predisposta à exploração e à descoberta de novos sentidos na obra.

A independência desejada para a obra se manifestou, primeiramente, no modo como ela se apresentou espacialmente, haja vista que o desenvolvimento do trabalho de alguns artistas neoconcretistas caminhava cada vez mais no sentido de libertar o objeto artístico da moldura e do pedestal. A partir daí, a obra provoca o andar circundante, pelo modo como se apresenta suspensa:



A tela em branco para o pintor tradicional era o mero suporte material sobre o qual ele esboçava a sugestão do espaço natural. Em seguida, esse espaço sugerido, essa metáfora do mundo, era rodeada por uma moldura cuja função fundamental era inseri-lo no mundo. Essa moldura era o meio termo entre a ficção e a realidade, ponte e amurada que, ao mesmo tempo fazia-o comunicar-se sem choques, com o espaço exterior, real. Por isso, quando a pintura abandona radicalmente a representação – como no caso de Mondrian, Malevitch e seus seguidores

– a moldura perde o sentido. Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar o espaço na obra real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra – objeto especial – uma significação e uma transcendência (GULLAR,1977c, p. 86).

O não-objeto não reclamava para si a representação do mundo tal qual o vemos, mas antes, apresentava-se em meio a ele, constituindo para si uma realidade própria. Sua intenção era questionar o limite dado pela situação atual da arte, a experimentação em contraposição ao objeto, tal qual o vemos no cotidiano. Para Gullar (1977c, p. 90) “[...] o ‘*não-objeto*’ não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição de útil e da designação verbal”.

Essa formulação coloca em discussão a relação entre a obra, o espaço e o espectador. Ao promover a quebra da moldura que protegia o mundo pictórico de seu entorno, a obra concretizada integralmente no espaço ambiente realiza uma operação que anuncia discussões em torno do que seja o objeto de arte. De acordo com o mesmo autor

Nascendo diretamente no e do espaço, o não-objeto é ao mesmo tempo um trabalhar e um refundar deste espaço: o renascer permanente da forma e do espaço. Essa transformação espacial é a própria condição do nascimento do não-objeto. (GULLAR, 1977, p. 92).

O objeto de arte neoconcreto aspirava oferecer-se novo, fundado em sua própria existência ainda desconhecida, na qual se criaria uma lacuna que, disparando uma nova atitude do espectador diante da obra, abria-se para o novo, concluindo-se apenas diante do contato com ele. Esse novo objeto fundado na sua relação com o espaço, que agora o acolhe concretamente, embora se propusesse como ruptura, não rompia completamente

com o estatuto da obra tal qual estava instituído, pois sua relação com o espectador ainda guardava traços essenciais da atitude contemplativa, e mesmo a pretensão de oferecer-se inconclusa aplica-se a qualquer objeto de arte inteligente.

Dessa forma, um quadro de museu dispara igualmente os sentidos e a reflexão, concluindo-se para cada observador no momento do contato, ainda que puramente visual. No entanto, no caso do *não-objeto* neoconcreto, a ação provocada, ou seja, o circundar a obra para conhecer todas as suas faces, executa uma mudança que já se detém sobre o ambiente, ainda que isso ocorra de forma embrionária. Com a *Teoria do não-objeto*, para além da relação figura/fundo, quando o fundo passa a ser o espaço ambiente e não mais a parede onde se coloca o quadro, foi possível questionar também a percepção do espectador em relação à obra.

A presença da moldura ou sua ausência permite percepções diferenciadas: uma que se dá sobre um espaço fictício, que é comumente dotado de uma aura mágica, configurando uma apreensão de uma realidade não natural – a pintura; e a outra, no *não-objeto*, que permitiria uma reflexão sobre um espaço não-fictício, como por exemplo, em algumas das obras apresentadas nas exposições Neoconcretas I e II, ocorridas em 1959 e 1960, tais como o *Grande Núcleo* (Hélio Oiticica), o *Livro da Criação* (Lygia Pape) e *Lembra* (Ferreira Gullar).

Todas essas obras tinham em comum o fato de pedirem para ser tocadas pelo espectador. Essas teorizações sobre o objeto artístico, ainda no Neoconcretismo, tiveram continuidade no trabalho cada vez mais ousado de muitos artistas. Na trajetória de Hélio Oiticica, essas primeiras formulações constituíram degraus para toda sua produção posterior.

Ferreira Gullar foi importante fomentador de discussões e o *Manifesto Neoconcreto* (1977a), *A teoria do não-objeto* (1977c) e o *Diálogo do não-objeto* (1977b), foram de grande

relevância para a formulação de uma posição para a arte brasileira no final dos anos 1950 e início da década de 1960.

A PRODUÇÃO DE HÉLIO OITICICA: DOS BILATERAIS ÀS PROPOSIÇÕES AMBIENTAIS

Os *Bilaterais* (1959) e os *Relevos Espaciais* (1959) foram classificados pelo próprio Hélio Oiticica como *Não-objetos*, pois não apenas incorporavam uma nova relação com o espaço, por estarem livres e o compartilharem com o público, mas se tocadas, poderiam mover-se nele como móveis. No entanto, não se prescindia ainda da intervenção tátil por parte do espectador – apenas sugerida na disposição espacial – que era levado a circundar as obras ou a observá-las de longe, como, por exemplo, nos *Relevos Espaciais*, em que as formas se mostram diferentes para cada ângulo de visão.


Com os *Núcleos* (1960), a forma suspensa esboçada nos trabalhos anteriores se expande, e várias placas são utilizadas de modo a formar espaços. O espectador fica envolto pelas placas de cor, e a mobilidade dessas placas e a altura em que estão dispostas sugerem ao público movê-las e tocá-las, criando uma brincadeira de abre e fecha, em que os olhos passeiam pela cor intensa e pelas formas criadas pelo movimento. Essas placas dos *Núcleos* são objetos concretos constituintes de uma instalação dada num determinado ambiente, nesse caso, dentro dos museus e galerias.

Nas proposições que se seguiram, como nos *Bólides* (a partir de 1963), Oiticica se apropriou de objetos do cotidiano, utilizando-os como invólucros, atribuindo assim, novo sentido e significado para potes e caixas, onde guardava coisas inusitadas, conferindo-lhes uma aura de estranheza, aproximando-se de Marcel Duchamp e de sua proposta para os *Ready-mades*. Com os *Bólides*, Oiticica experimenta a utilização de objetos industrializados presentes no cotidiano das cidades para deles


extrair valor lúdico, criativo. Nesse sentido, uma cuba de vidro passa a ser um pequeno terreno onde sobressaem cores, cheiros e texturas.

Com os *Bólides*, o contato tátil torna-se imprescindível – aqueles potes de vidro e caixas, que guardavam líquidos coloridos, terra, conchas moídas, pigmento, tijolo moído – e ao configurar um pequeno espaço de riquezas visuais e táteis, incitava o público a explorá-los, a cheirá-los, a tocá-los, como num *playground* para as mãos e não só para os olhos, convidando o espectador à uma vivência lúdica do inusitado, pois algo dentro daqueles objetos aguardava olhares e mãos curiosas.

Esse pequeno espaço de pesquisa para as mãos traz latentes futuras proposições do artista, de igual conotação lúdica, então transpostos para a dimensão do corpo, como o *Bólidocama 1* (1968) e uma série de *Penetráveis* e *Ninhos*, lugares acolhedores de estar, para vivenciar com o corpo, como sugerem os nomes. É com os *Bólides* que o artista alcança um novo patamar da relação visualidade/sensorialidade. A proposição intrínseca ao objeto artístico pretende romper o condicionamento dos sentidos do sujeito oferecendo-lhe formas inusitadas, afloradas dos objetos aparentemente fúteis do cotidiano, como escreveu Mário Pedrosa, no texto *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*:



De uma garrafa de uma forma caprichosa, como uma licoreira, cheia de um líquido verde translúcido, saem pela boca do gargalo, como flores artificiais, telas luxuriantes porosas, amarelas, verdes, de um preciosismo absurdo. É um desafio consciente ao gosto refinado dos estetas. A esse vaso decorativo insólito, chamou de homenagem a Mondrian, um de seus deuses. Sobre uma mesa, aquele frasco, em meio daquelas caixas, vidros, núcleos, capas, é como uma pretensão de luxo à Luís XV, num interior suburbano. Uma das caixas, das mais surpreendentes e belas, o interior cheio de



circunvoluções irisadas (telas) é iluminado à luz neon. A variação desses Bólides em caixas e em vidros é enorme. Como que deixando o macrocosmo, tudo agora se passa no interior desses objetos, tocados de uma vivência estranha. Dir-se-ia que o artista passa às mãos que tateiam e mergulham, por vezes enluvadas, em pós, em carvão, em conchas, a mensagem de rigor, de luxo e exaltação que a visão nos dava. Assim ele deu a volta toda ao círculo da gama sensorial-táctil, motora. A ambiência é da saturação virtual, sensorial (PEDROSA, 1986, p. 13).

Propõe-se assim, um novo uso do objeto. Não importa se o suporte é uma cuba de vidro ou uma lata velha de tinta, com óleo queimando como uma pira. Dele, espera-se que resulte uma nova forma de participação, pois o objeto de arte assim concebido pode se realizar e ocupar todo e qualquer espaço do ambiente urbano. A obra revela então, um sentido que esteve sempre presente no objeto. No caso das cubas e caixas, é o sentido de acolher a cor, o cheiro e a textura de outros materiais. Não se trata mais do *não-objeto* que se criava sem referência alguma aos objetos preexistentes, como também não se trata de uma oposição ao *Não-objeto*, mas da apropriação do objeto preexistente.

Contudo, o estatuto da arte, tal qual se apresentava, somente foi questionado com mais vigor com a formulação do *Parangolé* (1964), quando inaugurou o que já lhe acenava desde o princípio: sua arte ambiental. A partir dele, não se rompe apenas a relação figura/fundo, pois, por meio da dança, o fundo se torna o espaço ambiente girando na contramão do corpo e questiona-se, para além disso, a própria razão de ser da obra e sua recepção/percepção. É com a criação do *Parangolé* que tem início a proposição dos eventos – acontecimentos coletivos em que a obra é instrumento para provocar a ação criadora.

Parangolés são capas ou estandartes – objetos feitos com tecidos, papéis, plásticos, sem o corpo – que podem ser moles, deformados, não fazer sentido algum, embora possam ser dispostos em cabides. Vestidos ou empunhados, esses estandartes e capas convidam à dança, uma vez que a sua própria estrutura incita o exhibir, o desfilar. A ação dispara duas instâncias de participação: a do o corpo que dança, vestindo ou empunhando o *Parangolé*, e que se funde à obra, e a do observador, que vê a dança *Parangolé*, e se deleita em suas sensações visuais.

Os primeiros *Parangolés* foram desenvolvidos por Oiticica junto à *Estação Primeira da Mangueira*, tradicional escola de samba carioca, que incorporou a dança a sua experiência. Essas criações representaram uma tentativa mais amadurecida de romper com a autonomia da arte, dissolvendo-a no tempo da ação (duração) e na vida. O suporte remete à riqueza do cotidiano urbano, numa espécie de bricolagem, nas suas cores. O *Parangolé* é encontro da cidade do asfalto, representada por Hélio Oiticica, com a favela, a Mangueira.

Para o artista, esse encontro é a busca pelo novo, por uma cultura rica e nova como fonte para a arte, e que lhe ofereceu uma espécie de reencontro com o corpo. Por meio desse olhar para a estrutura urbana e seu modo de vida, fosse por meio do morro, do samba, dos terrenos baldios ou dos barracões industriais abandonados, o artista incorporou, completamente, a noção de participação do espectador. Mais adiante, suas obras passaram a privilegiar o contato entre a obra e o espectador, agora designado “participador”.

Os *Parangolés* foram apresentados coletivamente no evento *Inauguração do Parangolé*, preparado para a coletiva *Opinião 65*, importante acontecimento em que artistas e intelectuais colocaram em discussão a relação da obra com o público, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, para onde Hélio Oiticica levou a Mangueira. Impedidos de adentrar

no museu, os participantes se manifestaram dançando do lado de fora.

Esse acontecimento revela não duas existências independentes e antagônicas, mas antes, o encontro de dois elementos estruturais da urbanidade – a cidade do asfalto e a favela – o Museu e a Mangueira. Os realizadores do evento carregaram estandartes que continham frases, como, por exemplo: “Seja Marginal, Seja herói”; “Estou possuído”; “Cuidado com o tigre”; “Sou o Mascote do Parangolé, o Mosquito do Samba”; “Liberdade” ou “Estamos com Fome”. Segundo Favaretto (2000, p. 133), era a condensação de “vivências de ordem subjetiva, individual” e o social “homenagem aos nossos mitos populares, aos nossos heróis, [...] e sobretudo, protesto, grito de revolta”.

Nesse manifesto, não foi ressaltada a oposição entre a Mangueira e o Museu de Arte Moderna, mas a valorização da diversidade cultural e social existente entre essas duas realidades, já que o povo, a cultura popular, num contexto mais amplo, era um debate vigente nesse período, conforme assinala Ridenti (2004, p. 08):

Os artistas engajados das classes médias urbanas insurgentes elegiam os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a lutar por melhores condições de vida no campo ou nas favelas. Se havia uma idealização do homem do povo, especialmente do campo, pelas camadas médias urbanas, por outro lado, essa idealização não era completamente abstrata, ancorava-se numa base bem real: a insurgência dos movimentos de trabalhadores rurais no período, como as Ligas Camponesas, com as quais artistas e intelectuais buscavam solidarizar-se.

Os debates políticos e sociais estavam presentes na arte dos anos 1960, já que os bons artistas foram capazes de trazer à baila os temas importantes e caros que lhes rondavam dia e

noite por meio do sensível, no qual trabalham os suportes e práticas artísticas.

O manifesto *Inauguração do Parangolé*, ocorrido no MAM-RJ, mais do que dar continuidade a uma pesquisa acerca do suporte, representou uma mudança significativa do sentido da obra de arte nesse novo momento de debate sócio-cultural, haja vista que a obra tornou-se parte de uma atividade pública e coletiva de protesto social, colocando lado a lado o Museu e a Mangueira, e nesse encontro, os apresenta um ao outro.

Essa atitude de evidenciar a face da cidade informal representou uma tomada de consciência sobre os problemas sociais que vinham sendo questionados de maneira muito pontual. Mais do que representar uma minoria, significou a tentativa de inserir esse grupo num contexto social mais abrangente, no qual as discussões sobre os rumos da sociedade alcançassem também os grupos minoritários, fossem eles, étnicos, sexuais, religiosos ou outros. As manifestações artísticas colocaram-se assim, num debate mais amplo sobre cultura e política na sociedade.

Embora os artistas do *Frente* buscassem a independência da arte em relação a esses aspectos nos anos 50, na década subsequente, e principalmente após o golpe de 64, o contexto era outro e cobrava de artistas e intelectuais uma resposta coerente. Podemos mesmo dizer, que as transformações ocorridas no meio artístico ocorreram em função de transformações sociais. Para Favaretto (2000, p. 118): “[...] se a atividade é não repressiva, será política automaticamente. Para Oiticica, arte e política são práticas convergentes, mas que não se confundem, sob pena de se promover a estetização da política”

Desse modo, haveria de ser construído um caminho pelo qual a arte pudesse cumprir seu papel político sem, no entanto, subordinar-se a ele. É possível que tenha sido esse o intuito da formulação do *Esquema geral da nova-objetividade brasileira*, texto escrito por Hélio Oiticica, em 1966, no qual tentava colocar

MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O termo foi criado pelo artista Hélio Oiticica, conforme consta no livro *Aspiro ao Grande Labirinto*, (1986, p.84).

em tópicos aquilo que seria a configuração de um “estado da arte brasileira de vanguarda atual”

1- vontade construtiva geral; 2- tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3- participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4- abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5- tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos ‘ismos’ característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de ‘Arte pós-moderna’ de Mário Pedrosa); 6- ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (OITICICA, 1986, p. 84).

Conforme assinala Favaretto (2000, p. 145).

O *Esquema geral da nova-objetividade* não foi uma formulação gratuita, e embora tenha partido de uma experiência pessoal, significou o adensamento de um debate sobre o papel da arte na sociedade, e a validade de uma atividade criativa reflexiva, que propõe uma atitude não alienada frente ao mundo, e que pelo contexto, muitas vezes incorpora alguma forma de protesto. A possibilidade de haver uma arte coletiva – levando-a às ruas ou oferecendo possibilidades de o público participar do processo de construção da obra, por meio de *happenings* – apostava na intensificação da produção cultural enquanto fio condutor para o debate social. Segundo Hélio Oiticica (1986, p. 84), o artista assumiria o papel de “proposicionista”, “empresário” ou mesmo de “educador”.

Dessa maneira, a arte assumiu um papel de emancipação, colocando a cultura no campo da produção social, com que se pretendia libertar o indivíduo que sofria com a repressão, com a violência e o medo, constantes no período ditatorial. Mais do que isso, ela refletia o acompanhamento constante do artista/intelectual acerca do ambiente cultural que precisava ser repensado e reformulado. Para Oiticica (1966), todas as

experiências artísticas e culturais anteriores configuravam tal estado de maturidade, permitindo acreditar na consolidação de uma vanguarda nacional.

Foi com a *Tropicália* (1967), na mostra realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que o artista buscou sintetizar o *Esquema geral da nova-objetividade Brasileira*, contrapondo-a à *Op* e à *PopArt* internacionais. À medida em que os *happenings* e *performances* eram largamente difundidos, tal proposição respondia ao contexto internacional como reelaboração dessas propostas, trazendo-as às possibilidades locais/nacionais.

Historicamente, esse foi um momento marcado pela união de artistas e intelectuais, na busca por um caminho contra a repressão do regime militar. A proposição *Tropicália* juntou-se a outras manifestações, tais como com o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha e a peça *O Rei da Vela*, escrita por Oswald de Andrade e montada pelo *Teatro Oficina* com música do grupo *Baiano*.

A parafernália toda com que se montou a instalação apontava para a existência de um estado inventivo consolidado, e que se concretizava com a *Tropicália*:

Como se vê, o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua idéia principal (OITICICA, 1986, p.109).

A *Tropicália* dava conta de sintetizar toda a riqueza do debate cultural, que deu nome ao *Tropicalismo*, e que em última instância, adensava, pela primeira vez, uma série de formulações que resultaram numa arte politizada e combatente, cuja atenção estava voltada para um debate sobre os caminhos da cultura

O termo foi cunhado pelo artista Hélio Oiticica, conforme consta no livro *Aspiro ao Grande Labirinto* (1986, p.84).

nacional. Para Oiticica (1986, p. 101), “a informação estava contida na própria ambientação”.


As bananeiras, as araras, a televisão, o *Rock n’ roll*, o ambiente todo sintetizava a convivência necessária e inexorável entre a periferia e a metrópole. Não é difícil imaginar, diante da imagem da *Tropicália*, os objetos construídos a partir de restos da industrialização, como os utensílios feitos com latas. É essa periferia que estava ali representada, uma periferia criativa e inventiva, aquilo que havia de genuíno e belo na cultura popular, interiorana, em um Brasil onde copos e latas contendo alimentos vindos da indústria são reaproveitados, pintados, onde as estampas tropicais estão presentes nos tecidos de chita e onde as folhagens de forte apelo como Espadas de São Jorge e Guinés são usadas na cultura popular para proteção.

Tropicália colocava em evidência a invalidade da crença de que a modernização da periferia se daria num processo paulatino, e que em algum momento da história, os países do terceiro mundo seriam todos modernos, formulação essa questionada no texto *A economia brasileira: crítica à razão dualista*, de 1972, do sociólogo e fundador histórico do Partido dos Trabalhadores, Francisco de Oliveira, que de certa forma corroborou, num plano mais abrangente de debate social, com as formulações de Hélio Oiticica, em 1966. Nesse texto, Francisco de Oliveira esclarece, justamente, que esses dois mundos, o arcaico e o moderno não são antagônicos e independentes, mas parte de uma mesma estrutura engendrada numa relação de interdependência, pois uma justifica a existência da outra.

É assim também em *Tropicália*, em que convivem folhagens, televisão, poemas escondidos, araras, guitarra elétrica e *rock n’roll*, sintetizando a coexistência entre o centro e a periferia, entre subdesenvolvimento e o primeiro mundo, cuja influência importada é problematizada e ressemantizada, configurando, de acordo com Oiticica (1986, p. 84), “um estado da arte brasileira de vanguarda atual”.


A justaposição realizada por Hélio Oiticica entre o conteúdo estético periférico e os elementos pertencentes ao primeiro mundo não resulta em uma cópia do que era produzido nos países desenvolvidos, mas em uma tomada de consciência de nossa própria situação periférica. Suas reflexões levadas à prática em suas proposições tornam claro que aquilo que tínhamos de melhor para inovar nas artes era justamente essa liberdade, essa possibilidade de brincar com os elementos que aqui estavam, como a miscigenação, a criatividade e a capacidade do brasileiro de criar soluções a partir de meios alternativos.

Conforme enfatiza o crítico literário Roberto Schwarz, no texto *Nacional por subtração*, o grande problema para a produção artística e cultural do país seria a “cópia” irrefletida e inconsequente do que víamos como referência, das culturas importadas, sustentadas pelo fato de que:



[...] a cada geração a vida intelectual no Brasil parece recomeçar do zero. O apetite pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pelo trabalho da geração anterior, e a conseqüente descontinuidade da reflexão (SCHWARZ, 1987, p.30).

O problema da produção artística está então, num constante recomeçar, ao invés de estar em um constante retomar, e reside no desprezo pelo que pode ser rediscutido na produção local, ainda que seja a produção imediatamente anterior, ou seja, essa exposição aos modismos passageiros é o que compromete o encaminhamento e a consolidação da arte brasileira. Para justificar sua colocação, Schwarz recorre à literatura, tratando, no seu ensaio, dos casos específicos de escritores como Machado de Assis, Mário de Andrade e Antônio Cândido. Segundo ele:



A nenhum deles faltou informação nem abertura para a atualidade. Entretanto todos souberam retomar criticamente e em

larga escala o trabalho dos predecessores, entendido não como peso morto, mas como elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas. (SCHWARZ, 1987, p. 31).

O crítico ressalta ainda, a necessidade de se constituir um ambiente cultural coerente e contínuo. De acordo com ele,

Sem desmerecer os teóricos da última leva que estudamos em nossos cursos de faculdade, parece evidente que nos situaríamos melhor se nos obrigássemos a um juízo refletido sobre as perspectivas propostas por Silvio Romero, Oswald e Mário de Andrade, Antônio Cândido, pelo grupo concretista, pelos Cepecês... Há uma dose de adensamento cultural, dependente de alianças ou confrontos entre disciplinas científicas, modalidades artísticas e posições sociais ou políticas sem a qual a idéia mesma de ruptura, perseguida no culto ao novo não significa nada (SCHWARZ, 1987, p.31).

É nesse período de densidade de discussões que Helio Oiticica produziu e refletiu. Sua pesquisa sistemática acerca da arte fez com que todo seu processo se tornasse uma referência, pois, para além de uma simples expansão formal do suporte, resultou num importante debate cultural. Diante da repressão, o caminho encontrado – que transformou não só a trajetória de Hélio Oiticica, mas de toda uma geração – foi uma consciência dolorosa e por vezes amarga do direito à liberdade de expressão. Sua geração parecia consciente de que a mudança era bem vinda se coerente com o processo, já que de nada adianta aderir à última moda se ela valoriza o novo e imediato em detrimento de uma experiência específica no tempo.

A “vanguarda” de Oiticica tentou mudar os rumos da arte retornando às formulações modernistas no Brasil, bem como absorveu muito da arte estrangeira, com referências escolhidas a partir do panorama moderno, e que vinham com reflexões

bastante amadurecidas: Mondrian, Malevitch, Calder, Kandinsky e além desses, outros artistas e intelectuais contemporâneos. Hélio Oiticica jamais esteve alienado frente à produção internacional, e sua tentativa em configurar uma vanguarda nacional, com o *Esquema geral da nova-objetividade*, se pesarmos as reflexões de Schwarz, teria passado por esse processo de olhar dinamicamente o legado de seus predecessores sem a utopia de abrir mão da aprendizagem inicial pela repetição. Depois dela, porém, passou à reflexão e à invenção propriamente dita.

Ao olhar para a realidade social local e propor reflexões pertinentes e práticas renovadoras para a arte brasileira, o panorama artístico nacional teria chegado a um estágio de desenvolvimento particular, que de modo caricato e ácido brinca e expõe a própria situação de subdesenvolvimento e, sem desprezar as formas de manifestações artísticas internacionais contemporâneas, teria resultado no que Hélio Oiticica acreditava ser uma vanguarda aqui constituída, conforme seu texto *Esquema geral da Nova Objetividade*, escrito em 1966 e publicado na coletânea *Aspiro ao Grande Labirinto* (Editora Rocco, 1986). Quem sabe não tenha se fundado mesmo uma vanguarda na periferia, que se sustenta sobre a riqueza de detalhes da periferia antropofágica e que não despreza a novidade, ainda que ela não seja a única alternativa, mas uma escolha consciente e local, em seus devidos limites.

Ao observarmos a trajetória artística de Hélio Oiticica, notamos que ela é a precursora do experimentalismo nas artes. A partir de então, a periferia econômica, tecnológica e social à qual pertencemos, alçou sair dessa condição ao menos em relação à produção artística. Podemos afirmar então que, a partir da geração de Hélio Oiticica, os artistas brasileiros puderam colocar-se à altura das propostas e das questões levantadas pela arte ao redor do mundo, ou seja, finalmente chegamos à possibilidade de produzir uma arte com um forte sentido interior, com problemas persistentes e trajetórias artísticas pautadas na produção e

reflexão constantes e comprometidas, colocando o artista como sujeito atuante e crítico perante a arte e a sociedade como um todo.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*, 2a ed. São Paulo: EDUSP/FAPESP: 2000.

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. In: AMARAL, Aracy (org.) *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. MEC/MAM-RJ/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo/Pinacoteca do Estado. Rio de Janeiro, São Paulo: 1977a, p.80-84.

_____. Diálogo sobre o não-objeto. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. MEC/MAM-RJ/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo/Pinacoteca do Estado. Rio de Janeiro, São Paulo: 1977b, pp.90-94.

_____. Teoria do não-objeto. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. MEC/MAM-RJ/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo/Pinacoteca do Estado. Rio de Janeiro, São Paulo: 1977c, p.85-90.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ RioArte, 2001.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade brasileira. In: PAPE, Lygia; FIQUEIREDO, Luciano e SALOMÃO, Wally (orgs.). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, pp. 84-98.

REFERÊNCIAS

_____. Situação da vanguarda Brasileira, In: PAPE, Lygia; FIQUEIREDO, Luciano e SALOMÃO, Wally (orgs.). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 110-112.

_____. Texto de 21 de abril de 1961, s/ título. In: PAPE, Lygia; FIQUEIREDO, Luciano e SALOMÃO, Wally (orgs.). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 30-31.

_____. Texto de 04 de março de 1968, s/ título. In: PAPE, Lygia; FIQUEIREDO, Luciano e SALOMÃO, Wally (orgs.). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 107-109.

_____. Bases fundamentais para um definição do Parangolé. In: PAPE, Lygia; FIQUEIREDO, Luciano e SALOMÃO, Wally (orgs.). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 65-69.

_____. Perguntas e respostas para Mário Barata. In: PAPE, Lygia; FIQUEIREDO, Luciano e SALOMÃO, Wally (orgs.). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 99-101.

OLIVEIRA, Francisco de. A economia brasileira: crítica à razão dualista. In: *Cadernos CEBRAP*, número 2, São Paulo, 1972.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: PAPE, Lygia; FIQUEIREDO, Luciano e SALOMÃO, Wally (orgs.). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 09-13.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e política nos anos 1960. In: *Golpe de 64, amarga memória: Catálogo da mostra de filmes*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo: 2004, p. 06-10.

REFERÊNCIAS



SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: Que horas são. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

A PINTURA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX: QUANDO A LUZ SE TORNOU TEMA



Rosemeire Odahara Graça

Antes do século XIX, a luz era entendida como um elemento de composição e de dramaticidade a ser considerado pelos pintores em suas representações. Natural ou artificial, direta ou difusa, partindo de uma fonte luminosa localizada dentro ou fora da cena representada, até então, ela era um complemento, mas não um tema.

Em algumas cenas de interior de Caravaggio (1571-1610), de Georges de La Tour (1593-1652) ou de Rembrandt (1606-1669), devido à qualidade dramática que lega ao tema, a luz aparece em destaque, o que também pode ser observado em certas representações de paisagem de Jacob Isaackszoon van Ruysdael (1628-1682). Entretanto, apesar de se tornar um elemento perceptível, esse elemento atua, meramente, como um reforço daquilo que deve ser observado no tema apresentado. Contudo, com a invenção, aperfeiçoamento e popularização dos modos de iluminação artificial, essa compreensão mudou entre os pintores, e se deu de tal maneira que, a partir do século XIX, alguns deles inverteram os valores em suas representações, tornando pessoas e objetos meras superfícies reflexivas.

Neste texto, pretendo apresentar alguns dos artistas que utilizam a luz como elemento de composição e dramaticidade

Doutora em Educação pelo Instituto de Educação da Universidade de Londres. Professora de História das Artes do Colegiado dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança, da Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Integrante da Linha de Pesquisa *Artes, História e Patrimônio*, do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes (GIPA), da FAP.

Como, por exemplo, “A vocação de São Mateus” (1599-1600; Igreja de São Luis dos Franceses, Roma) e “Davi com a cabeça de Golias” (1609-1610; *Galleria Borghese*, Roma).

Tais como “Natividade” (1645-1648; *Musée des Beaux Arts, Rennes*) e “Madalena e a vela” (c.1640; *Los Angeles County Museum of Art*).

Tal como em “Filósofo meditando” (1632; *Musée du Louvre, Paris*).

Tais como em “O moinho em *Wijk bij Duurstede*” (c.1670; *Rijksmuseum, Amsterdã*) e “Paisagem com castelo em ruínas e uma igreja” (1665-1670; *The National Gallery, Londres*).

nas suas obras, bem como certas variações de compreensão acerca desse tema.

Contexto

O século XIX foi um período marcado por situações sociais e inovações tecnológicas que alteraram consideravelmente as condições do dia a dia das pessoas que nele viveram, assim como a percepção sobre certos elementos naturais ou conceitos sociais até então estabelecidos. O declínio dos impérios – espanhol, francês e português – e a ascensão do britânico aconteceram por meio de batalhas e de conflitos que redefiniram estruturas e papéis sociais.

Também as mudanças ocorridas nos processos agrícolas, na produção de bens, na comunicação e nos transportes de pessoas e de produtos, causaram profundas alterações nas condições sociais, econômicas e culturais da época. As invenções e os estudos – nas áreas da matemática, da física, da química e da biologia – desenvolvidos ou popularizados naqueles anos, levaram os indivíduos a um novo entendimento sobre o mundo no qual viviam, assim como sobre os problemas sociais e sanitários trazidos pela industrialização e pelo viver nas cidades.

Apesar de, até o final do século XIX, grande parte das inovações tecnológicas ficar restrita aos grupos que as produziram – à esfera pública ou aos poucos indivíduos que possuíam condições econômicas para delas desfrutar na esfera privada – o simples fato de já existirem gerou apreensão sobre os fenômenos naturais, assim como a compreensão das estruturas sociais, as quais eram distintas das sociedades que as precederam. Weber (1988, p. 13), ao tratar da sociedade francesa das últimas décadas daquele século, fornece uma noção do contexto em que se vivia:

As décadas de 1880 e 1890 testemunharam novidades de importância fundamental para

o futuro: novos modos de aquecimento, iluminação e transporte; melhor acesso à água e ao lazer, ao exercício, à informação e aos lugares distantes. Telégrafo e telefones; máquinas de escrever e elevadores; transporte público de massa e esse maravilhoso cavalo individual – a bicicleta; lâmpadas elétricas [...] – tudo conquistas do *fin de siècle*. [...] Entretanto, a maioria dos que contemplavam essas maravilhas ou liam a seu respeito não desfrutava seu uso, ou só veio a fazê-lo bem mais tarde. É importante lembrar as condições quase medievais em que muitos franceses ainda viviam; e não menos importante é saber que outras possibilidades estavam, a partir de então, disponíveis – consideradas, cobijadas, eventualmente obtidas. Se as coisas mudavam com vagar, não obstante mudavam, e de modo significativo. A reação à mudança estabeleceu o caráter do período.

Ainda no mesmo século, diferentes fontes de luz eram utilizadas tanto nos espaços públicos como nos privados. Velas e lamparinas a óleo ou a gás possibilitavam, desde o século XVIII, às comunidades, desfrutar das horas de escuridão com outras atividades, que não fossem apenas aquelas de foro íntimo. Em 1820, quando a cidade de Paris adotou um sistema de iluminação a gás em suas ruas, a possibilidade de viver à noite se ampliou, assim como a percepção do que era luz e do que era sombra.

A NECESSIDADE DE UMA TÉCNICA PRÓPRIA PARA A REPRESENTAÇÃO DO NOVO TEMA

Quando se pensa em representação da luz pelos pintores do século XIX, normalmente, são citados alguns artistas franceses, denominados “impressionistas”, os quais demonstraram particular interesse pela representação da luz natural e, apesar de merecerem ser reconhecidos como os primeiros a chamar a atenção para a luz como um tema a ser tratado pela pintura, não

Em 1880, a cidade de *Wabash*, em Indiana, nos Estados Unidos, foi a primeira a receber uma estrutura de iluminação elétrica.

foram os únicos, naquele século, a se interessar por ela desse modo. Em algumas cenas de interior do artista alemão Adolph Menzel (1815-1905), nas quais mobiliários e modelos em gesso compõem a cena, a luz é o grande elemento.

O mesmo ocorre com as vistas noturnas do inglês John Atkinson Grimshaw (1836-1893) e com os “noturnos”, de James Abbott McNeill Whistler (1834-1903). Entretanto, apesar de atraídos pela possibilidade de transformar a luz em um tema, esses artistas não conceberam um modo de representação que tentasse captar as suas variações como fizeram alguns “impressionistas”. Nesse sentido, Maurice Serullaz (1965, p. 9) defende a ideia da luz como “o verdadeiro tema do quadro impressionista” e explica que:

Para essa nova maneira de ver, era necessária uma nova maneira de pintar. Os artistas não vão mais representar as formas tais como sabem que são, mas tais como as vêem sob a ação deformadora da luz. Abandonam então alguns dos princípios da arte pictórica.

O desenho-contorno que precisa a forma e sugere o volume é banido. A perspectiva não é mais baseada nas regras da geometria, mas é realizada, do primeiro plano para a linha do horizonte, pela degradação das tintas e dos tons, que marca assim o espaço e o volume. [...]

Os pintores abandonam então igualmente o claro-escuro e seus contrastes violentos. Nêles tudo é nuance e as sombras são sempre coloridas de reflexos. Excluem portanto de sua paleta os negros, os cinza, os pardos, as ‘terras’ e preferem os azuis, os verdes, os amarelos, os laranja, os vermelhos, os violeta. Vão empregar essas côres, freqüentemente, segundo a técnica da mistura ótica: duas côres puras são justapostas na tela – e não misturadas pigmentariamente na paleta – e é o olho do espectador que recompõe então a côr desejada pelo pintor. Assim um violeta, por exemplo, será sugerido por pequenos toques justapostos de vermelho e de azul.

São exemplos: “O quarto da varanda” (1845; *Alte Nationalgalerie*, Berlim), “A sala de estar do artista em Ritterstrasse” (1851; *The Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque) e as duas vistas da parede do estúdio do artista, uma datada de 1852 e outra de 1872, que se encontram, respectivamente, na *Alte Nationalgalerie*, em Berlim e no *Hamburger Kunsthalle*, em Hamburgo.

Tais como “Vista de Glasgow” (1887; *Museo Thyssen-Bornemisza*) e “Reflexos no Rio Tamisa, Westminster” (1880; *Leeds Museums and Galleries*).

Tais como “Noturno: azul e dourado/ A antiga Ponte Battersea” (1872-1877; *Tate Britain*, Londres) e “Noturno em preto e dourado/ O foguete cadente” (1875; *Detroit Institute of Arts*).

Nessa citação, foi mantida a grafia original, tal como usada por Serullaz (1965), com o intuito de caracterizar a época em que a obra foi escrita.

Essa divisão dos tons exprime extraordinariamente a fragmentação dos reflexos na água, mas os impressionistas irão estendê-la a todos os elementos da paisagem, mesmo os mais sólidos.

Ao comparar os quadros de Menzel, Grimshaw e Whistler com os de artistas “impressionistas” como Claude Monet (1840-1926), Alfred Sisley (1839-1899) e Camille Pissarro (1830-1903), percebe-se que, para realmente transformar a luz em um tema, não é necessário um pintar de modo diferente. No entanto, o oposto é válido para representar, em tempo real, as mudanças ocorridas numa paisagem pela incidência ou ausência de luz em um único quadro ou numa série. Então, o interesse desses “impressionistas” não era, realmente, a representação da luz, mas as suas variações, o que justifica, por exemplo, a sua atração pela representação *in loco* e pela luz diurna.

MESCLA DE COMPREENSÕES

Ao observar as pinturas dos artistas denominados “impressionistas”, e que diz respeito àqueles que teriam participado de uma ou mais exposições organizadas por esse movimento, notar-se-á que nem todos os seus integrantes se valeram com frequência da técnica descrita por Serullaz (1965, p. 9), e que, normalmente, é usada como identificadora desse grupo. Perceber-se-á, também, que a luz, como afirma esse autor, seria “o verdadeiro tema do quadro impressionista”, e que a busca por sua compreensão seria o elemento unificador dos artistas denominados “impressionistas”.

Um dos artistas cujos trabalhos mais se afastam da técnica “impressionista” clássica é Gustave Caillebotte (1848-1894), que apesar de se valer de pinceladas fragmentadas e de demonstrar particular interesse pela representação da luz em suas obras, se aproxima mais das propostas de representação de

Édouard Manet (1832-1883) e Edgar Degas (1834-1917), do que de Monet ou Pissarro. “Rua parisiense, dia chuvoso”, de 1877, é um de seus quadros mais conhecidos e um bom exemplo da variação de interesse pela representação da luz existente entre os artistas do século XIX e também entre os “impressionistas”. A partir da análise desse quadro, Richard Brettell (1987, p.45-46) assinala que:

Esta obra-prima de Gustave Caillebotte foi iniciada em 1876 e terminada no começo de 1877. Ela partilhou a atenção pública com “O baile no *Moulin de la Galette*” de Auguste Renoir, a qual agora se encontra no *Musée d’Orsay*, em Paris, e com a série de representações da estação de trem de Saint-Lazaire de Claude Monet na exposição dos impressionistas de 1877. Enquanto as reputações de Renoir e Monet rapidamente se desenvolveram com o passar dos anos, Caillebotte nunca obteve fama maior que aquela que teve quando expôs esta e outras telas naquela extraordinária exposição. Existem muitas razões por ele ter sido negligenciado, e a mais óbvia tem relação com a condição econômica privilegiada e o status social que Caillebotte possuía. Diferentemente de muitos de seus contemporâneos, ele viveu confortavelmente isolado dos difíceis anos de crise econômica da Terceira República Francesa (1871-1940). Talvez, por essa razão, ele raramente vendeu seus trabalhos e, ao invés disto, se dedicou a formar a mais importante coleção de pinturas impressionistas de autoria de seus colegas. Ele doou essas pinturas para a nação francesa quando faleceu, e estas formam o núcleo principal da mais importante coleção impressionista do mundo, hoje abrigada no *Musée d’Orsay* em Paris. (tradução nossa)

Gustave Caillebotte (1848-1894). “Rua parisiense, dia chuvoso” (1877, tinta a óleo sobre tela, 212,2 x 276,2cm. Estados Unidos, Illinois, Chicago, *Art Institute of Chicago*).

Pintada dez anos antes do início da construção da Torre Eiffel, essa obra constitui uma apologia às modernizações e transformações urbanas ocorridas em Paris, durante os anos

de 1852 e 1870. Orquestradas por Georges Eugène Haussmann (1809-1891), a pedido do Imperador Napoleão III (1808-1873), essas mudanças transformaram a capital da França numa das cidades mais importantes e imponentes da Europa. Em “Rua parisiense, dia chuvoso”, Caillebotte mostra como tais mudanças tornaram agradável, mesmo num dia chuvoso, essa rica região partilhada por ele e por Manet, entre outros.

Nessa representação do cruzamento das *Rue de Turin* e de Moscou, o artista retrata elegantes transeuntes da nova Paris, caminhando, tranquilamente, sob a proteção de seus guarda-chuvas (aparato de caráter individual que havia entrado em moda naquele século), num úmido, frio e cinzento dia, pelas ruas recentemente alargadas e guarnecidas de iluminação a gás.

Apesar de essa ser uma cena de caráter claramente burguês, nela é possível identificar, ao fundo, elementos relacionados às classes trabalhadoras e/ou suas funções, tais como: a) dois cupês que parecem se dirigir à *Gare Saint-Lazaire*; b) um andaime, entre o poste e o edifício, cuja fachada é paralela ao plano frontal, assinalando as reformas que ainda se processavam em Paris; c) um homem com roupas claras, que se assemelha a um pintor de letreiros carregando uma escada; d) uma mulher trajando touca e avental, que parece abrir um guarda-chuva na entrada de um edifício localizado logo atrás dela, próximo ao plano frontal do quadro.

Essa pintura de grande formato domina o espaço no qual é apresentada e toma plenamente a visibilidade do espectador. O modo de execução elaborado e suas dimensões colocam Caillebotte mais próximo dos acadêmicos realistas do que dos “impressionistas”. Devido às suas proporções, essa obra parece anunciar uma nova possibilidade dentro da proposta “impressionista”, já que ela se aproxima de “Uma tarde de domingo na Ilha de Grande Jatte” (1884), de Georges Seurat (1859- 1891; 207,6 x 308cm), obra ícone do *Neo-Impressionismo*, que também se encontra no *Art Institute of Chicago*.

Esse personagem parece estar relacionado àqueles representados por Caillebotte, numa obra de 1877, a qual se encontra em Paris, e faz parte de uma coleção privada (VARNEDOE, 2000, p.84-87).

Conforme Kirk Varnedoe (2000, p.88-95), resultado de uma série de estudos, esse trabalho apresenta um cuidadoso uso das leis da perspectiva na construção de espaços e nas noções de profundidade. Nele, a figura em primeiro plano aparece parcialmente e de costas para o espectador, num recorte de cena bastante afeito àqueles que possuem intimidade com o uso de equipamentos fotográficos. A fachada de um dos edifícios, à esquerda do quadro, é apresentada em posição paralela ao plano de representação, mas curiosamente, nenhuma das figuras humanas volta o olhar para o observador, como se ignorassem ou não dessem importância a sua existência.

A área de representação é verticalmente dividida ao meio pelo poste de luz e por sua sombra. O agrupamento de massas, linhas e cores apresentado no lado esquerdo é equilibrado pelo vazio e pela excessiva luminosidade presentes no lado direito do quadro. A divisão causada pelo poste também segmenta os espaços de percepção de proximidade e de distância, e o edifício, cuja fachada é paralela ao plano de representação, parece ser sugado para os espaços distantes, enquanto o casal, em segundo plano, parece avançar para fora do plano frontal. Todos esses elementos compositivos, apesar de trazerem algo de sedutor, são agrupados e anulados em sua força de expressão em prol do interesse de Caillebotte em representar a atmosfera de um dia com garoa.

Antes de Caillebotte, nenhum artista foi tão hábil ao captar a luz difusa, e poucos foram os “impressionistas” que se debruçaram sobre a representação de dias nublados. De modo extremamente delicado e atento, esse artista representou uma luz natural que, num dia frio e chuvoso, tentava passar por entre as nuvens. Essa é uma luz intensa, provavelmente próxima do meio-dia, que ao incidir sobre diferentes superfícies é refletida, principalmente, graças à água acumulada nas reentrâncias da cidade e nas superfícies das pedras calcárias que compunham a

Varnedoe (2000, p. 35) assinala que um dos estudos iniciais dessa obra pode ter sido baseado numa fotografia do local.

pavimentação de Paris e decoravam as fachadas de seus edifícios recém-construídos.

O que também é interessante observar nessa pintura “impressionista”, é que para representar certos elementos naturais que derivam do encontro da luz e sombra, bem como aqueles materiais que foram produzidos em tonalidades escuras, não há como evitar o uso de uma paleta que envolva o uso do preto e dos tons que dele se aproximam.

Do mesmo modo, Caillebotte mostra que, para que a representação se aproxime da percepção das formas sob uma luz difusa, é necessário que o pintor se valha de um *sfumato*, principalmente nas bordas das formas, fazendo com que o elemento que permite a separação dessas formas de outras, ou do fundo, seja o resultado de certo ofuscamento causado pelo contraste entre tonalidades, mas sem ser extremo (apesar de definido) ou agressivo.

Para ampliar a sensação de falta de contraste num dia nublado e extremamente reflexivo, bem como para aumentar o senso de profundidade, Caillebotte procurou melhor detalhar as figuras próximas ao plano frontal, sugerindo, por meio de traços rápidos, aquelas que se encontram mais afastadas do observador. Por fim, cabe chamar a atenção para a compreensão madura da técnica impressionista demonstrada por Caillebotte, ao aplicar a pincelada fragmentada para representar a sombra do poste projetada sobre a calçada lisa, na qual havia um “espelho d’água”.

A representação de delicadas mudanças em superfícies aquosas parece ter sido um dos elementos de interesse desse pintor que, anos mais tarde, passou a se dedicar à engenharia de iates. Tal interesse pode ser observado na sua obra “Yerres, efeitos da chuva”, datada de 1875, e que atualmente, se encontra no *Indiana University Art Museum*, nos Estados Unidos.

ALGUNS ARTISTAS NACIONAIS E O INTERESSE PELO TEMA

No Brasil, alguns pintores também demonstraram interesse pela representação da luz. Provavelmente influenciados pelas obras de artistas “impressionistas”, por eles apreciados durante os períodos de estada na Europa, esses artistas produziram obras em que a luz se faz presente com mais força.

Eliseu Visconti (1866-1944) foi um desses artistas. Em algumas de suas obras, datadas do início do século XX, e derivadas dos estudos ao natural realizados durante o período em que esteve em Paris, a luz representada ganha força e atrai o espectador tanto quanto o tema por ele apresentado. Isso é observável, por exemplo, em “Maternidade”, de 1906, obra que hoje integra o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Outro artista a ser lembrado é Lucílio de Albuquerque (1877-1939). O retrato de sua esposa, feito em 1907, provavelmente na França (e que atualmente se encontra na Pinacoteca do Estado de São Paulo), revela sua aproximação com o modo de pintar “impressionista”, bem como o interesse desses artistas pelas representações de cenas iluminadas pela luz solar.

Francisco Aureliano de Figueiredo e Melo (1856-1916), na obra “Último baile: a ilusão do terceiro reinado”, de 1905, também demonstra certo interesse pela representação da luz. O irmão mais novo de Pedro Américo (1843-1905) mesclou personagens reais e alegorias para representar o último baile ofertado pelo Império brasileiro no “Palacete Alfandegário da Ilha dos Ratos” (local hoje conhecido como Ilha Fiscal). Nessa obra gigantesca – iluminada pela luz do entardecer, bem como pelas fontes artificiais de iluminação existentes no local – que hoje integra o acervo do Museu Histórico Nacional, Francisco Aureliano apresenta uma cena do baile, promovido em 1889.

No Paraná, Alfredo Andersen (1860-1935) demonstra ter tido interesse por representar o comportamento da luz, principalmente, em algumas cenas de gênero e paisagens. Assim como Caillebotte e Visconti, esse artista se valeu de cenas compostas em estúdio para representar certos comportamentos de luz, provavelmente, observados *in loco*. No entanto, ao contrário dos demais artistas da época, não fez representações nas quais a luz artificial ou fontes artificiais de iluminação figurassem.

Na década de 1880, a iluminação pública no Rio de Janeiro era feita, principalmente, à Globo-Gás. Entretanto, alguns locais já estavam sendo adaptados para receber a luz elétrica, como o Paço Imperial, que passou a ser iluminado por esse tipo de energia em 1884.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pôde observar, o interesse pela representação da luz ou por suas variações não foi exclusivo dos pintores denominados “impressionistas”. Artistas mais afeitos a modos de representação românticos, acadêmicos ou simbolistas também, em alguns momentos, assumiram a luz como um tema possível de ser representado. Do mesmo modo, as obras que visam à representação da luz podem ser de variadas proporções e tamanhos, já que muitas delas não dependem do conceito de portabilidade, visto não terem sido realizadas ao ar livre, mas em estúdio.

Devido à qualidade de representação da luz apresentada por alguns desses artistas, garantir a compreensão desse elemento como um tema válido à assertiva de que a técnica “impressionista” de representação (como, por exemplo, a mistura de cores na tela, as pinceladas curtas, o abandono do uso de tonalidades mais escuras e a representação mais baseada na relação entre os elementos do que no desenho, etc.) seria o modo mais preciso para o registro pictórico da luz, não se faz verdadeira.

A técnica “impressionista” é um modo de facilitar o processo de representação da luz antes e durante suas mudanças de intensidade, mas não a sua representação como tema. Desse modo, as séries de pinturas de um único tema, realizadas por alguns “impressionistas”, como Monet, são registros da variação da luz, mas não constituem representações dela, uma vez que obras que têm a luz como tema tendem a ser únicas (mesmo que derivadas de uma série de estudos), e nelas, os elementos apresentados, apesar de seus valores simbólicos, são transformados em meras superfícies reflexivas, que permitem perceber esse elemento de caráter imaterial.

Por fim, considerando a variedade de abordagens sobre o tema entre os artistas do século XIX, é possível pensar na existência

de subitens do tema “luz”, tais como: obras que abordam questões da luz natural; obras que abordam questões da luz artificial; obras que abordam luz diurna; obras que abordam luz noturna; obras que centram a luz em determinadas estações do ano; obras que representam a luz em certas condições climáticas e obras que representam a luz em determinados horários do dia (pôr do sol), etc.

ALTE NATIONALGALERIE. Disponível em: <http://www.smb.museum/smb/sammlungen/details.php?lang=en&objectId=17&n=1&r=2>. Acesso em: 12 mar. 2012.

ARTE do século XIX. Florence: Scala, 2011.

BRETTELL, R. *French Impressionists*. Chicago: The Art Institute of Chicago and New York: Harry N. Abrams, 1987. p. 45-46. Disponível em: http://www.artic.edu/aic/resources/resource/412?search_id=1&index=0. Acesso em: 12 mar. 2012.

DETROIT INSTITUTE OF ARTS. Disponível em: <http://www.dia.org/>. Acesso em: 12 mar. 2012.

ELISEU VISCONTI. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/index.htm>. Acesso em: 12 mar. 2012.

GALLERIA BORGHESE. Disponível em: <http://galleriaborghese.beniculturali.it/index.php?it/1/galleria-borghese>. Acesso em: 12 mar. 2012.

GEORGES Eugène Haussmann In: Wikipédia: L'encyclopédie libre. Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/Georges_Eug%C3%A8ne_Haussmann. Acesso em: 12 mar. 2012.

GUSTAVE Caillebotte. In: Wikipédia: L'encyclopédie libre. Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/Gustave_Caillebotte. Acesso em: 12 mar. 2012.

HAMBURGER KUNSTHALLE. Disponível em: <http://www.hamburger-kunsthalle.de/>. Acesso em: 12 mar. 2012.

REFERÊNCIAS

HOBBSAWM, E. J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. 16.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

INDIANA UNIVERSITY ART MUSEUM. Disponível em: http://www.iub.edu/~iuam/iuam_home.php. Acesso em: 12 mar. 2012.

JAMES Abbott McNeill Whistler. In: Wikipedia: The Free Encyclopedia. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/James_Abbott_McNeill_Whistler. Acesso em: 12 mar. 2012.

LEEDS MUSEUMS AND GALLERIES. Disponível em: <http://www.leeds.gov.uk/museumsandgalleries/>. Acesso em: 12 mar. 2012.

LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART. Disponível em: <http://www.lacma.org/>. Acesso em: 12 mar. 2012.

MUSÉE DES BEAUX ARTS DE RENNES. Disponível em: <http://www.mbar.org/>. Acesso em: 12 mar. 2012.

MUSÉE DU LOUVRE. Disponível em: <http://www.louvre.fr/>. Acesso em: 12 mar. 2012.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Disponível em: <http://www.museuhistoriconacional.com.br/>. Acesso em: 12 mar. 2012.

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA. Disponível em: <http://www.museothyssen.org/en/thyssen/home>. Acesso em: 12 mar. 2012.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Disponível em: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca/>. Acesso em: 12 mar. 2012.

REFERÊNCIAS

RIJKSMUSEUM. Disponível em: <http://www.rijksmuseum.nl/?lang=en>. Acesso em: 12 mar. 2012.

SAINT LOUIS DES FRANÇAIS. Disponível em: <http://saintlouis-rome.net/>. Acesso em: 12 mar. 2012.

SERULLAZ, M. *O Impressionismo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

SOCIEDADE AMIGOS DE ALFREDO ANDERSEN. *Alfredo Andersen: pinturas*. Curitiba: 2010.

TATE BRITAIN. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/britain/>. Acesso em: 12 mar. 2012.

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO. Disponível em: <http://www.artic.edu/aic/>. Acesso em: 12 mar. 2012.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/>. Acesso em: 12 mar. 2012.

THE NATIONAL GALLERY. Disponível em: <http://www.nationalgallery.org.uk/>. Acesso em: 12 mar. 2012.

VARNEDOE, K. *Gustave Caillebotte*. 2nd ed. New Haven: Yale University Press, 2000.

WEBER, E. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.



INTERATIVIDADE, VIRTUALIDADE E IMERSIVIDADE: A PARTICIPAÇÃO NA OBRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Venise Paschoal de Melo

Mestre em Estudos de
Linguagens, Professora
Assistente do curso de Artes
Visuais da UFMS.

A arte contemporânea, em suas diversas ações, encontra-se em um momento híbrido e múltiplo, como em uma rede que transita em várias direções, que convergem e divergem simultaneamente. Com a utilização de diferentes suportes e recursos das tecnologias digitais na produção artística, surgem variadas formas de experimentações estéticas que possibilitam a participação do público e garantem uma obra mais interativa e colaborativa, estimulando a formação de um espectador mais crítico e participativo.

Cada vez mais marcada por características específicas como a fluidez, a multiplicidade, a aleatoriedade, a virtualidade e a interatividade, a arte contemporânea, às vezes, utiliza o próprio corpo do espectador como um meio de acesso, gerando uma mudança nas formas de percepção e de interpretação das obras artísticas. Nessa relação entre espectador e obra, rompem-se as regras que garantem a autoria e a linearidade do começo-meio-fim de uma obra ou narrativa, e o espectador se dispõe a entendê-la como experiência sensorial e sinestésica.

Dessa maneira, a arte dá margem à expressividade do espectador, que transforma o espaço estético pré-definido pelo autor em sua obra pessoal, assumindo a função de co-autoria, tornando a obra uma ação processual, momentânea e efêmera.

Essa abertura da obra, definida por trajetórias rizomáticas descentradas, é considerada a característica fundamental da arte do século XXI, e vem gerando novas possibilidades de composições estéticas, e também produzindo diferentes conceitos e reflexões.

Pensando a relação entre obra-autor-espectador, o autor Júlio Plaza (2000) se refere à abertura da obra de arte contemporânea como “o deslocamento das funções instauradoras (a poética do artista) para as funções da sensibilidade receptora (estética)” (PLAZA, 2000), que se dá em graus ou níveis diferentes de participação. Ainda de acordo com o autor, a inclusão do espectador na obra segue uma linha de percurso determinada por três pontos: (a) participação passiva: a contemplação, a percepção, a imaginação, etc.; (b) participação ativa: a exploração, a manipulação do objeto, a intervenção, a modificação da obra pelo espectador; (c) participação perceptiva e interativa: a relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente (PLAZA, 2000).

Observando os diversos suportes e linguagens da arte contemporânea, percebemos que a participação do espectador na obra deriva de diferentes contextos: políticos, subversivos, contestatórios, entre outros, fazendo com que as suas tendências e os seus rumos se desloquem da contemplação para uma nova característica: o jogo. Essa exigência da colaboração e da interação do espectador influencia diretamente a modificação do estado da arte e seu conteúdo estético e narrativo, levando-a, posteriormente, aos processos abertos e ao maior grau de aleatoriedade.

Algumas características apresentadas pela arte contemporânea são recorrentes dos conceitos de transformações dos ideais da arte formulados pelo artista dadaísta Marcel Duchamp. Com a categorização da antiarte, instaurada pelo movimento dadaísta, surgiu a “nova arte”, entendida como a apropriação e a recontextualização das coisas do cotidiano.

Dessa maneira, a partir da renovação dos processos de validação da obra de arte, ocorre uma profunda e significativa alteração do pensamento artístico contemporâneo.

O deslocamento da arte – restrita aos suportes fixos e de caráter representativo – para o mundo real, possibilitou que os antigos preceitos da produção artística se modificassem, deixando de lado os conceitos tradicionais e adquirindo um novo conceito social e político. Nesse contexto, os artistas da década de 1950 em diante, colocaram-se frente à arte com um objetivo fundamental, que consistia na eliminação do suporte fixo, determinando uma nova forma de produzi-la, de fruí-la e de pensá-la. Com a negação da objetividade e a busca pela subjetividade, as ligações mentais e sensoriais do espectador foram sendo cada vez mais inseridas no contexto artístico, aproximando assim, o corpo da obra, e transformando a arte em um objeto de experimentação.

Diante desse cenário, no decorrer da história, a arte vai abandonando seu caráter de representação do real e deixando, gradualmente, de ser um espetáculo contemplativo. Ela passa a introduzir, no papel e na função do autor, a valorização da obra processual e inacabada, que conta com um espectador mais ativo e que tem a função consciente de continuar a construção da obra à sua maneira.

Com esses novos pensamentos, percebemos uma transformação no processo de produção da obra de arte contemporânea, que, em conjunto com a inserção da arte nos processos tecnológicos nos dias atuais, transpassou limites e criou novas realidades, pois hoje o panorama da arte tecnológica se apresenta pleno de novas linguagens, de novas estéticas e de múltiplos suportes. Percebemos então, que a arte, com seus novos valores espaço-temporais, provoca o experimentalismo. A condição de existência da obra em sua produção de significado, como objeto acabado, é redefinida pelo artista para a modificação

do espectador, que tem seu estado perceptivo estimulado pelos níveis de participação e colaboração na obra.

Segundo a pesquisadora Paula Periscinotto (2000), podemos dividir em três fases os níveis de transformação das obras que representam a segunda metade do século XX. Conforme ela, a primeira fase caracteriza as obras que solicitam uma interação “modeladora”, que estimulam aspectos perceptivos e sinestésicos do espectador; a segunda, engloba as obras que interagem no espaço a partir da manipulação de peças mecânicas pela indução do espectador ou de elementos naturais que produzem força motriz como a água e o vento; e a terceira fase abarca as obras que utilizam as tecnologias digitais para uma interação mais profunda e imersiva do espectador.

Num primeiro momento, a arte cinética deslocou o papel da arte para objetos avulsos, inseridos em aparatos mecânicos, de forma completamente diferenciada da arte tradicional, como os móveis do artista Alexander Calder. O uso das tecnologias da época, como engrenagens e processos mecânicos, eram introduzidos nesse contexto como suporte, e a aceleração do tempo era a principal preocupação. Os ruídos e os metais remetiam à época vivida, ao industrialismo e ao ritmo frenético das metrópoles urbanas. Além disso, os recursos da fotografia e do cinema foram grandes incentivadores para o nascimento de uma arte que se apropriasse dos aspectos de uma sociedade que tinha sede de tecnologia.

Em um segundo momento, com a arte denominada “participacionista”, a ligação direta com o tradicionalismo e as regras de utilização de suportes fixos foram quebradas com a produção de obras “mutáveis”, as quais exigiam do espectador uma participação em um nível mais rigoroso, tendo em vista que a arte era feita por meio de objetos que não possuíam uma forma fechada e exigiam a sua manipulação pelos espectadores. No Brasil, representam a arte participacionista artistas como Ligia Clark e Helio Oiticica, com suas obras denominadas,

respectivamente, “Bichos” e “Parangolés”, as quais foram, entre outras, objetos de grande incentivo ao desenvolvimento de obras abertas com aspectos mais complexos e conceituais, como, por exemplo, as formas de instalações artísticas e da vídeoinstalação.

Por meio de obras com um sentido mais comportamental, os artistas convidam os espectadores a tocar, a manipular os objetos e a adentrar com o próprio corpo na obra. Podemos citar alguns artistas e obras representativas para a época, como John Cage, o Grupo *Fluxus*, os espetáculos coletivos do *Living Theatre*, as instalações de Robert Morris, os poemas desmontáveis de Raymond Queneau, entre outros, que fizeram, da intervenção ativa do espectador, a entrada da característica comportamental autônoma e não prevista na arte, trazendo novas definições para uma arte contextual e conceitual, como um jogo poético de percepção e de recepção.

Com o espectador inserido na obra e com a apropriação de suportes não tradicionais, percebemos que as mudanças do pensamento artístico vêm aproximando-se e identificando-se com as tecnologias e, de acordo com Periscinotto (2000), vivemos hoje, o terceiro momento da arte de participação, em que podemos observar a inserção da complexidade dos recursos digitais na obra artística, pois a multiplicidade de recursos e de suportes hoje aplicados na arte se torna infinita devido à utilização das tecnologias digitais. Um exemplo desse aspecto é a utilização de computadores associados aos aparatos de conexão em rede, que podem gerar uma infinidade de possibilidades combinatórias e configuram uma solução para a produção criativa em arte.

Dessa forma, inserida no panorama da arte contemporânea, a arte tecnológica pode ser vista, em parte, como o resultado das experimentações da arte de vanguarda, dando continuidade às trajetórias de participação, colaboração e apropriação. Como consequência, essa vertente da arte dá continuidade ao emprego de novos suportes e à associação

com o tecnológico, embora substitua a mecanização, fruto dos modelos de sociedade industrial, pela tecnologia digital, fruto da era da computação.

Associadas à preocupação com o tempo e o espaço, as máquinas se inserem nos modos de produção da arte, dotando-a de uma característica mais processual do ponto de vista da interação com o espectador, e científica, do ponto de vista da produção-programação. As formas de participação na obra se ampliam e a complexidade da produção artística se estende aos códigos binários, que se tornam os novos suportes da arte e agem como meios de produção de novas estéticas.

Abre-se, assim, espaço para os meios digitais, que aumentam, na produção artística, as possibilidades de geração de processos de manipulação e participação na obra. O tempo real se apresenta como peça fundamental e, devido às facilidades dos processos de simulação, da realidade e do imaginário, por meio da computação gráfica com o uso de *softwares* específicos, podemos observar o surgimento de um novo espaço paralelo, qual seja o dos mundos gerados pelos *bits* e algoritmos.

Esses fundamentos, aplicados recentemente à arte, geram novas situações e criam um contexto histórico diferenciado para a arte do século XXI: os processos de interatividade em tempo real em ambientes virtuais. Um novo ponto na história da arte se faz presente por meio da tecnologia e de novos conceitos, que continuam sendo gerados a cada instante, na medida em que, a cada momento também, há a apropriação de um novo aparato para ser utilizado como suporte e meio de expressão artística.

No século XXI, as formas de comunicação e interação entre as relações homem-máquina estão cada vez mais próximas, e a arte tecnológica, aderindo aos conceitos de jogo, se volta mais para os aspectos de diversão, distração e entretenimento. Nesse contexto, como arte-jogo, o espectador se vê encantado e seduzido pela aparência luminosa das ambientações e pelos

Os ambientes virtuais dizem respeito aos ambientes de simulação tridimensional produzidos por *softwares* computacionais, que possibilitam a interação em tempo real de participantes, a partir de aparatos que simulam a imersão corporal.

objetos tecnológicos que se mostram de forma quase imaterial, e que são apresentados em telas, as quais o espectador pode tocar, inserir objetos, intervir, acionar sons ou até mesmo inserir seu próprio corpo na obra, com a ajuda de sensores de presença.

Essa relação do espectador com obras digitais faz, por vezes, o sujeito lidar com seu outro “eu”, o “eu” tecnologizado. Inserido na máquina, em meio aos *pixels*, o espectador tem a possibilidade de modificar e de recriar a obra infinitamente. Esse processo de imersão e de manipulação de objetos virtuais gera a possibilidade da existência de um outro eu, espectral, fluido, líquido, muitas vezes “fantasmagórico” e invisível. Desse modo, o participante vivencia, às vezes, de forma total e completa, por meio de processos de imersividade, de mundos virtuais, e esse aspecto de interação desperta novas formas de percepção, levando a obra a atingir um nível mais profundo e intelectual.

Instigando a criação do duplo “eu” tecnologizado, a imersão desperta, no espectador, um aspecto narcisista, como, por exemplo, em situações em que ele pode passar em frente a um monitor e, com a ajuda de sensores, modificar a obra. Ele pode ainda, por meio de câmeras de vídeo, se ver refletido, como um espelho feito de pontos de cores e *bits*, ou seja, ser “pixelizado” em monitores ou ver imagens criadas a partir de seus próprios gestos, como bater palmas em frente a um sensor, soprar ou gritar e falar, possibilitando que seus ruídos “reais” e corporais sejam transfigurados pela computação em algo virtualizado e apresentado em monitores ou projetores. Esses exemplos mostram que a criação do “eu” virtual, resultado da participação do espectador na obra, não é vista com estranheza, mas ao contrário, o ato de se ver tecnologizado gera uma sensação de empatia. O entendimento de seu novo corpo tecnológico, o seu “avatar” e sua nova identidade passam a ter vida em outro mundo paralelo e simulado, diferente da vida real, como se esse novo indivíduo emergisse do virtual com novos poderes.

As etapas de aproximação do espectador, o ato processual que se transforma em ato de vivência e de experimentação da obra requer um comprometimento de quem participa, em todos os seus aspectos sensoriais, solicitando formas de imersão, exigindo a liberação da percepção cognitiva imaginária de quem imerge, e ao seu final, permitindo a liberdade de escolha de trânsito, através de ramificações e sub-ramificações infinitas pela obra.

Com esse panorama, nascem novas discussões, terminologias e produções, além das novas formas de ver e de participar de uma obra de arte, como em *performances*, instalações, imersão, telepresença e ciberespaço. Do contexto de objeto material, a arte passa ao virtual e dirige-se ao contexto de desmaterialização da obra. A imersividade se torna um ponto fundamental, e a obra de arte passa da colaboração para a vivência, ou seja, o participante só compreenderá e dará significado à obra, a partir da imersão de seu próprio corpo no espaço virtual.

A inserção tecnológica nas poéticas contemporâneas permite que a relação dos espectadores com a obra adquira um aspecto mais sensorial e sinestésico, em que o corpo possui uma relevância de significação inserida no contexto da arte. Temos assim, uma profunda mudança no modo de ver e de compreender uma obra, consequência das relações tecidas entre a arte e a tecnologia digital. A simulação, o virtual, a imersividade e a interatividade, dessa maneira, podem ser vistas na arte contemporânea do século XXI, como os principais fatores que caracterizam e contribuem para as novas formas do fazer artístico.

A telepresença é a tecnologia que combina áudio e vídeo, por meio de uma rede de protocolo de internet (IP), proporcionando uma experiência realista, ao reproduzir em tamanho real, a imagem de pessoas que estão distantes, mas participando de forma virtual de uma reunião.

AS NOVAS POÉTICAS E O JOGO

O estado de colaboração e de participação na arte tecnológica digital aproxima o espectador, proporcionando

ações que se assemelham aos aspectos de um jogo. Tendo em vista o papel transformador e manipulador do público, que provoca modificações nas obras, esse espectador se confunde com a figura de um jogador à espera de desafios em um mundo vivenciado paralelamente à realidade.

Para definirmos melhor a função do espectador no contexto da arte contemporânea de nosso século, emprestamos alguns conceitos associados ao jogo, apontados por Costa (1994), tais como o risco, a surpresa diante do inesperado, o incerto e o desconhecido, uma vez que, segundo ele, “o jogo é transformação, é transfigurar algo. No jogo arriscamo-nos diante do desconhecido, ele nos proporciona sempre uma experiência nova” (COSTA, 1994, p. 157).

Segundo Huizinga (1990, p. 157), “o jogo é uma atividade voluntária, exercida dentro de certos limites de tempo e de espaço, [...] acompanhado de sentimento de tensão e de alegria e, ainda, de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana.” Caillois (*apud* COSTA, 1999, p. 158) também concorda com a concepção de Huizinga, de que o jogo é livre e uma atividade incerta, onde “a dúvida sobre o resultado deve prolongar-se até o fim”. Ainda conforme ele, sua necessidade parte do desejo de encontrar e de inventar respostas e, apesar da existência de regras, o jogador possui a liberdade de ação.

O jogo, na incerteza e na descoberta de novas experiências, transforma aquele que joga, desestabilizando a ordem e a cultura. Ao jogar, o homem, independente de sua cultura, se desprende do mundo real e dá vida a um mundo poético e temporário. Ou seja, o jogador imerge no espaço do desconhecido e do acaso, como em uma fenda paralela à vida cotidiana, deslocando-se do plano da realidade para o plano do imaginário, nas suas ilusões e fantasias e se insere em um estado intelectual na busca do não material de sua existência.

A palavra *ludus*, em latim, é o termo que engloba, de forma geral, o conceito de jogo. Para Huizinga (1990 p.06), o jogo

pode ser a denominação de um espaço ilusório, simulado, pois segundo ele, “reconhecer o jogo é reconhecer que existe na vida algo indefinível; que transcende a matéria”. Em outras palavras, admitir a existência do jogo é reconhecer a mente e o imaginário.

A partir dos estudos de Caillois (1987), nos remetemos aos fundamentos do jogo, que é dividido em quatro categorias gerais, denominadas *Agôn*, *Alea*, *Mimicry* e *Ilinx*. A primeira delas, *Agôn*, se refere à competição e remete aos jogos agonais da Grécia antiga, nos quais o confronto entre dois participantes gerava a necessidade de vencer obstáculos para uma vitória. Já a segunda classificação, *Alea*, diz respeito ao aleatório e ao acaso, à improbabilidade e à imprevisibilidade. É onde, segundo o autor, reside o aspecto do *ludus*. A terceira classificação, *mimicry*, palavra de origem inglesa, significa “mimetismo” e se refere à ilusão de estar imerso em um jogo, isto é, à simulação de estar inserido em um mundo paralelo. Por fim, a *Ilinx* se refere à busca de sensações e de emoções através do jogo. É onde se inserem os fatores orgânicos e psíquicos do jogador, e em grego equivale à “vertigem”, elemento que destrói por um momento a estabilidade e percepção da consciência, colocando o jogador em uma espécie de transe mental.

Com base nesses conceitos, percebemos que a arte tecnológica digital pode ser relacionada e comparada aos aspectos do jogo, devido às suas classificações e ao modo de participação dos espectadores, pois o jogo exige que o participante se envolva e se entregue totalmente, de tal maneira que não podemos distinguir sua experiência como um acontecimento real ou parte de um mundo imaginário ou ilusório;

Assim, as formas da arte atual podem ser observadas a partir de características como: (1) o princípio de aleatoriedade, garantido pelos processos de interatividade, nos quais o espectador possui uma experimentação de transformação e ação; (2) o princípio de simulação, realizado por meio dos computadores, onde fluxos de *bits* criam e recriam mundos em

terceira dimensão; (3) processos de imersividade, na busca por sensações e percepções de consciência próximas ao transe que, por meio de aparatos específicos, inserem o corpo do espectador na obra, garantindo aspectos de sinestesia.

O SUJEITO NO PROCESSO TECNOLÓGICO

As tecnologias vêm potencializando a capacidade de reorganizar as atividades do homem contemporâneo, assim como também vêm modificando seu espaço e seus limites. Com isso, presenciamos a uma mudança nos comportamentos e atitudes do homem e de seu novo corpo – reconstruído a partir do hibridismo orgânico e tecnológico – expandindo sua capacidade de mediação.

Para Grau (2007), algumas observações primordiais a serem feitas acerca da interatividade e da virtualidade dizem respeito à distinção do papel do autor e do observador, bem como do *status* de uma obra de arte e da função das exposições. De acordo com Domingues (1997), o artista deixa de ser autor único de uma obra para se tornar um compartilhador. Já o espectador deixa de ser um mero contemplador e se torna um participante, pois é convidado a mergulhar e a estabelecer um contato mais íntimo com a obra, transformando-a, fazendo assim, do resultado final, o processo. Já para Couchot (2003), o triângulo delimitado pela obra, pelo autor e pelo espectador se deformou para se tornar um círculo móvel, em que esses elementos não ocupam posições definidas e estanques, mas estão em constante mudança, confundindo-se e hibridizando-se.

Com a intenção de serem interativas, ou melhor, sensíveis às várias formas de manipulação, as obras provocam uma recriação perceptiva e psicológica no participante, que passa a se comportar de forma diferenciada em relação aos novos mundos imersivos binários. Essa arte de realidade virtual se baseia, então, na dessubstancialização da obra e do sujeito,

em uma nova característica para o corpo, na desterritorialização e na ausência de espaço e tempo, estimulando essas percepções que surgem com os mundos artificiais. Para o espectador, imerso na realidade virtual, o olhar deixa de ser estático e linear para se tornar um número infinito de perspectivas possíveis. Segundo Grau (2007, p. 35), o grande objetivo da imersividade é dar ao espectador a impressão mais intensa possível de estar no local onde as imagens estão, mas para se chegar a esse nível, o corpo precisa transmutar, criar novas dimensões e configurações.

De acordo com Mann (*apud* DONATI, 2006, p.32), há algumas propriedades na imersão virtual que garantem a autonomia do indivíduo nas propostas de ampliação da capacidade humana e nas suas possibilidades de comunicação. A primeira delas é a constância, o que pode ocorrer em uma interface aberta e constantemente operacional; a segunda propriedade é a ampliação, na qual o computador ou os aparatos tecnológicos garantem a ampliação das atividades intelectuais e sensoriais do usuário; e, por fim, a propriedade de mediação, segundo a qual o computador ou os aparatos tecnológicos podem encapsular o usuário em vários níveis de vivências diferentes, modificar as informações, vivenciar experimentações e ter compartilhamentos diferenciados, etc.

Na arte tecnológica, o corpo se transforma e adquire novos sentidos, enquanto que no digital, virtual e imersivo, aparece com uma nova materialidade, permeável e potencializado de forma numérica. Para Donati (2006, p. 208), todo esse processo revela uma desarticulação “[...] da condição de um corpo-unidade, do que é interno e externo, privado e público, e termina por formalizar outras superfícies limites que se alteram dinamicamente”. O corpo se torna cada vez mais reconfigurável e projetável, sem os seus limites, e pode vivenciar situações paralelas, deslocando as sensações e dando lugar à existência de novas percepções.

Dessa forma, o participante – o sujeito – transforma e expande sua sensibilidade e vivencia uma experiência tecnestésica essencialmente perceptiva. Para Couchot (2003, p.158), a arte tecnológica “é arrastada a um anel suplementar de automatização que se estende, pouco a pouco, até ao pensamento e ao imaginário”, e isso coloca em jogo dois componentes desse sujeito: o sujeito *nós*, modelado pela experiência tecnestésica e o sujeito *eu*, que resgata a expressão de subjetividade própria do operador, representando sua história individual e o seu imaginário. Dessa forma, o numérico intima o sujeito a se redefinir. Podemos afirmar então, que as novas tecnologias numéricas nos obrigam, por meio de nossos corpos híbridos, estendidos e expandidos, a habitar novos espaços sensíveis, com nova ênfase dada ao imaginário numérico.

CONCLUSÃO

Analisando o fazer artístico do século XXI, percebemos que a arte contemporânea, em suas diversas formas de expressão, vem cada vez mais legitimando uma forma aberta e múltipla. Para vários autores, a abertura da arte se dá em níveis diferenciados e, de forma geral, se apresenta como aberta à interpretação, à manipulação e à imersão.

Observando esse quadro de aberturas possíveis na obra contemporânea, percebemos que as várias formas de expressão artísticas vêm adotando os mais variados graus de participação para modificar e renovar sua linguagem. No campo das artes visuais, essa busca vem gerando diversas formas de expressão, e envolvendo novos suportes e a participação direta do espectador.

Com o surgimento da arte tecnológica multimídia, o espectador se insere ativamente no ambiente, utilizando aparatos tecnológicos de imersão virtual. Dentro desses aspectos de arte interativa e tecnológica, insere-se a relação entre a arte e o jogo, e os aspectos lúdicos vão se fundindo com os aspectos básicos

da arte contemporânea. A interatividade como aleatoriedade, a imersividade como fuga da realidade e a virtualidade como simulação – aspectos importantes do jogo – são também vistos constantemente na produção artística atual, gerando no espectador uma nova forma de perceber o conceito fundante da obra de arte atual.

Essa relação do espectador com a obra se transforma, assim como também a relação com o autor, que permite a “entrada” do participante para sua redefinição. O que se modifica também é a percepção do participante, pois as relações do corpo se estendem e adquirem novas possibilidades quando ele é inserido no virtual. Com o auxílio de aparatos específicos de imersão, a arte propicia sensações físicas e corporais, aguçando ainda mais os processos imaginativos, e a contemplação da obra de arte se transforma em experiência e vivência e não mais observa-se, mas envolve-se, imerge-se, vive-se a obra de arte.

A narrativa é não-linear, haja vista que a obra é inacabada, assemelhando-se a um labirinto mutável, que pode ser visto de muitas formas diferentes a qualquer instante. A participação se dá em tempo real e a presença virtual do corpo é imprescindível e, por vezes, algo tão óbvio como respirar é o que permite ao participante poder navegar nesse ambiente, à procura de novas descobertas e deslumbramentos visuais. Percebemos então, que a arte contemporânea vem se transformando e aderindo cada vez mais aos recursos multimidiáticos. A tecnologia, que se propõe como o principal instrumento e meio de produção artística, vem fazendo, conseqüentemente, com que a participação do espectador seja cada vez mais intensa e aproximada.

De forma geral, as artes estão cada vez mais convergindo à participação e à tecnologia, gerando conceitos de hibridização, e proporcionando a união e a mistura de diversas linguagens em uma só obra. Nesse sentido, os princípios básicos de constituição da obra de arte vêm se transformando indefinidamente, e artistas e espectadores estão redefinindo seus papéis.

A obra de arte é agora, e mais do que nunca, inacabada, e o autor é aquele que apenas propõe e propicia um ponto de partida para o espectador que, por sua vez, assume o papel de participante, de co-autor de uma obra que o arrebatou. Ele é o participante, que, imerso na arte lúdica, intensificada e potencializada, brinca, joga e vive.

COSTA, Luiz Edegar. *O conceito de jogo e a legitimação da arte contemporânea* [Dissertação]. Orientador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 1994.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

DONATI, Luisa Angélica Paraguai. *Computadores vestíveis: recompondo domínios e espacialidades corpóreas*. In: GARCIA, Wilton (Org.). *Corpo e Subjetividade*. São Paulo: Factash Editora, 2006.

GRAU, Oliver. *Arte Virtual: da ilusão à Imersão*. Trad. Cristina pescador, Flávia Gisele Saretta, Jussânia Costamilan. São Paulo: Editora Unesp: Editora Senac, 2007.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens – O Jogo como elemento da Cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PERISSINOTTO, Paula. *O cinetismo interativo nas artes plásticas: um trajeto para a arte tecnológica*. Dissertação USP, São Paulo, 2000.

PLAZA, Júlio e TAVARES, Mônica. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo: Editora Hucitec. Ltda., 1998.

REFERÊNCIAS

PLAZA. *Arte e interatividade: Autor-obra-recepção*. Disponível em <<http://www.cap.ece.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf>>. Acesso em 23 de fevereiro de 2007.