

interFACES

número 30 – vol. 2 – JULHO-DEZEMBRO/2020

**Escolas, Academias, Grupos
Literários e Artísticos**

interFACES

**Centro de Letras e Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

INTERFACES

foi produzida pelo Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em dezembro de 2020, pela Coordenação de Integração Acadêmica de Pós-Graduação. Cidade Universitária – Edifício da Reitoria – Térreo – CEP: 21949-900 – Rio de Janeiro – RJ. Tel: (21) 3938-1700 / (21) 3938-1703 / Fax: (21) 3938-1709



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Denise Pires de Carvalho

Reitora

Cristina Grafanassi Tranjan

Decana do Centro de Letras e Artes

Fabiano Dalla Bona

Coordenador de Integração Acadêmica de Pós-graduação do Centro de Letras e Artes

EDIÇÃO

Ermelinda Azevedo Paz Zanini (1998-2002) – Margareth da Silva Pereira (2002-2006) – Flora De Paoli Faria e Sonia Cristina Reis (2007-2010) – Celina Maria Moreira de Mello, Sonia Cristina Reis e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina (2011-2016) – Fabiano Dalla Bona (2017-2020)

CONSELHO EXECUTIVO

FACULDADE DE LETRAS – Profa. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO – Profa. Mônica Santos Salgado (PROARQ), Profa. Eliane de Almeida da Silva Bessa (PROURB).

ESCOLA DE MÚSICA – Prof. Pauxy Gentil-Nunes

ESCOLA DE BELAS ARTES – Prof. Carlos A. M. da Nóbrega

CONSELHO EDITORIAL – Alejandra Vitale (Univ. de Buenos Aires, ARGENTINA), Anna Gural-Migdal (University of Alberta, CANADÁ), Carlos Eduardo Falcão Uchôa (UFF), Carole Gubernikoff (UNIRIO), Cecília Conde (CBM), Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ), Claudia Poncioni (Université Sorbonne Nouvelle– Paris 3, França), Cristiane Rose de Siqueira Duarte (UFRJ), Dinah Maria Isensee Callou (UFRJ), Evanildo Bechara (UERJ), Flora De Paoli Faria (UFRJ), Geraldo Ramos Pontes Júnior (UERJ), Jean-Yves Mollier (Univ. Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, FRANÇA), Jean-Pierre Blay (Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, FRANÇA), José Luiz Fiorin (USP), Joseph Jurt (Univ. Freiburg, ALEMANHA), Leonardo Mendes (UERJ), Márcio Doctors (UNESCO), Márcio Venício Barbosa (UFRN), Maria Antonieta Alba Celani (PUC-SP), Marilena Giammarco (Univ. Pescara, ITÁLIA), Mauro César de Oliveira Santos (UFRJ), Mauro Porru (UFBA), Meri Torras Francés (Univ. Autónoma de Barcelona, Espanha), Orna Messer Levin (UNICAMP), Paulo Venâncio Filho (UFRJ), Sheila Ornstein (USP), Sylvia Ficher (UnB), Vera Lúcia Casa Nova (UFMG).

SECRETARIA GERAL – Deise Rocha de Oliveira Cerqueira.

EDITORES COLABORADORES – Deise Rocha de Oliveira Cerqueira e Wagner Ramos Ridolphi

EDITOR CONVIDADO – Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

interFACES

número 30 – vol. 2 – JULHO-DEZEMBRO/2020

Escolas, Academias,
Grupos Literários e Artísticos

Centro de Letras e Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

ISSN 1516-0033

Revista Interfaces © 2020 Centro de Letras e Artes
– Universidade Federal do Rio de Janeiro

Esta publicação segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.

REVISÃO

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

R349

Revista Interfaces/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – Ano 25, nº 30 (julho-dezembro – 2020) – Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2020– semestral

ISSN 1516-0033

1. Arte – Periódicos brasileiros. 2. Arquitetura, Urbanismo e Design – Periódicos brasileiros. 3. Literatura e Linguística – Periódicos brasileiros. 4. Música – Periódicos brasileiros. 1. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes.

CDD: 705

SUMÁRIO

Apresentação.....	7
<i>Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina, Fabiano Dalla Bona</i>	
Os grupos literários entre o social e o imaginário	12
<i>Anthony Glinoyer (Université de Sherbrooke – Québec, Canada)</i>	
Academia Gouncourt: a instituição em três momentos	23
<i>Zadig Mariano Figueira Gama (Universidade Federal do Rio de Janeiro)</i>	
Gabriele D’Annunzio e o <i>Cenacolo</i> de Francavilla	41
<i>Fernanda Gerbis Felipe Lacerda (Universidade Federal do Rio de Janeiro)</i>	
Crítica acerca do individualismo no campo do <i>design</i>	54
<i>Paulo Vieira da Silva Magalhães – Alberto Cipiniuk (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)</i>	
Rascunhos e esboços: indícios do processo criativo na literatura e no <i>design</i> gráfico	72
<i>Thais Arnold Fensterseifer – Márcia Ivana de Lima e Silva (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)</i>	
Materialidade do livro como convite à criação	85
<i>Camila Feltre (Universidade Estadual Paulista)</i>	
Simulacro e repetição como contrainformação na era da sociedade de controle.....	103
<i>Paula Davies Rezende (Universidade de São Paulo)</i>	
Relações artístico-pedagógicas além da cena, possibilidades coletivas do teatro de grupo	120
<i>Caio Sérgio Franzolin – Carminda Mendes André (Universidade Estadual Paulista)</i>	
VARIA	
Construindo sensibilidades entre Porto Alegre e Beijing	132
<i>Airton Cattani – César Bastos de Mattos Vieira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Lu Ying (University of China – Beijing, China)</i>	

CONTENTS

Presentation	7
<i>Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina, Fabiano Dalla Bona</i>	
Literary groups between the social and the imaginary	12
<i>Anthony Glinoyer (Université de Sherbrooke – Québec, Canada)</i>	
Goucourt Academy: the Institution in three moments	23
<i>Zadig Mariano Figueira Gama (Universidade Federal do Rio de Janeiro)</i>	
Gabriele D’Annunzio and the Francavilla <i>Cenacle</i>	41
<i>Fernanda Gerbis Fellipe Lacerda (Universidade Federal do Rio de Janeiro)</i>	
Criticism about individualism in the field of Design	54
<i>Paulo Vieira da Silva Magalhães – Alberto Cipiniuk (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)</i>	
Drafts and sketches: evidences of the creative process in Literature and Graphic Design	72
<i>Thais Arnold Fensterseifer – Márcia Ivana de Lima e Silva (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)</i>	
Materiality of the book as an invitation to creation	85
<i>Camila Feltre (Universidade Estadual Paulista)</i>	
Simulacra and repetition as counter-information in the era of control society	103
<i>Paula Davies Rezende (Universidade de São Paulo)</i>	
Artistic-pedagogical relations beyond the scene, collective possibilities of the group theater	120
<i>Caio Sérgio Franzolin – Carmina Mendes André (Universidade Estadual Paulista)</i>	
VARIA	
Building sensibilities between Porto Alegre and Beijing	132
<i>Airton Cattani – César Bastos de Mattos Vieira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Lu Ying (University of China – Beijing, China)</i>	

APRESENTAÇÃO

O dossiê deste volume da *Revista interFACES* intitula-se *Escolas, academias, grupos literários e artísticos*. Pensada a partir do âmbito das Letras, a proposta atraiu contribuições de outros campos do saber, notadamente do *Design* e das Artes cênicas, provando que as linhas de desenvolvimento sugeridas atravessam diversas áreas.

Vista e apresentada como um ato solitário ou fruto da inspiração ou da genialidade de um único indivíduo, a criação artística e intelectual realiza-se normalmente como uma ação de grupo, que envolve agentes diversos até chegar a um resultado final. O processo de criação, literário ou artístico, compreende diversas etapas, incluindo momentos prévios de discussão, a testagem do produto, seus modos de circulação ou penetração nos espaços sociais através do tempo.

É frequente que a criação parta de uma inquietação individual, mas raramente ela dependerá apenas daquele que é reconhecido como o criador. Poetas e romancistas necessitam de primeiros leitores ou ouvintes, editores, impressores, ilustradores e livreiros distribuidores que farão chegar à mão do leitor o belo produto final, muito diferente de sua primeira fatura. Artistas plásticos também mobilizam diversos materiais, fabricados por diversos profissionais, e também dependem de marchands, de galeristas e de críticos que tornem a obra conhecida do público. Para que um ator suba à cena com um monólogo, por exemplo, todo um universo de criação artístico, intelectual, e também artesanal, terá sido acionado, envolvendo vários agentes (o diretor, o figurinista, o cenógrafo, etc.) para a realização daquele espetáculo no qual apenas um ator deverá se projetar.

Muitas vezes, o produto cultural se dá por meio de projetos institucionais, privados ou públicos. Mais tradicionalmente são criadas escolas e academias, grupos literários e artísticos, ou envolvendo diferentes artes, que buscam ou a manutenção dos gostos vigentes ou sua renovação, ao exprimirem seu descontentamento com o *status quo* e as estéticas ou grupos dominantes. Na era digital, outros meios de criação envolvendo novas tecnologias e profissionais da mídia são também mobilizados. Cada vez mais, deparamo-nos com a ação criadora de coletivos – fato que renova a própria concepção (ou percepção) da criação como sendo centrada num único indivíduo.

Este número da *Revista InterFACES* apresenta, então, contribuições que discutem a imagem romântica do “gênio” criador, tratam dos espaços de coletividade ou de ações coletivas envolvidas na criação intelectual e artística,

abordando grupos menos ou mais organizados que, ao longo da História, buscaram renovar as letras e as artes ou a cultura em geral.

O primeiro artigo do dossiê intitula-se “Os grupos literários entre o social e o imaginário”, de autoria de Anthony Glinoe. Ele sintetiza uma longa pesquisa sobre o fenômeno dos *cenáculos literários* franceses e as diferentes formas de coletividade, na França do século XIX. Aborda a dupla articulação entre o singular e o coletivo, entre o real e o imaginário, estruturando o texto em dois eixos: o da realidade da formação e do funcionamento de uma instituição que se configura como privada ao mesmo tempo que tem vocação para se tornar pública, por imposição de novas estéticas; e o do imaginário discursivo que a marca e a constitui. O artigo se conclui propondo uma expansão dos estudos dos fenômenos literários coletivos para outros países, tendo em mente que serão encontradas diferenças inerentes aos locais e aos períodos a serem examinados pelo pesquisador, pois as formas de sociabilidade se desenvolvem diferentemente dependendo das culturas.

Zadig Mariano Figueira Gama trata em seguida, no artigo “Academia Goncourt: a instituição em três momentos”, da criação e da importância da Academia Goncourt. O pesquisador se apoia na historiografia sobre a instituição, desde quando se tratava de um projeto pessoal a partir de um desejo testamentário. Mostra como então são colocados em cena diversos agentes do campo literário francês para a criação dessa academia que atribuirá ao gênero romance o valor que antes não lhe era reconhecido. Por outro lado, o artigo estabelece a ponte com o Brasil, ao indicar, por pesquisa de fonte primária, como o processo de criação da Academia Goncourt tornou-se um assunto midiático que entusiasmou leitores brasileiros que seguiam passo a passo o desenvolvimento da ideia e, posteriormente, o processo na justiça e a formação da academia, como se eles fizessem parte de um romance-folhetim. Por fim, atualiza a questão ao mostrar os valores perpetuados e aqueles atualmente atribuídos pela Academia Goncourt ao gênero romance, através suas premiações.

Ainda na esfera literária, o artigo “Gabriele D’Annunzio e o *Cenacolo* de Francavilla”, de Fernanda Gerbis Felipe Lacerda, leva-nos para a Itália das últimas décadas do século XIX, ao apontar o surgimento, na cidade de Francavilla al mare, na região do Abruzzo, do que passou a ser conhecido como o *Cenacolo* de Francavilla, composto por artistas de variadas tendências, como o escritor Gabriele D’Annunzio e o pintor abruçês Francesco Paolo Michetti. Esse cenáculo multifacetado se reunia na casa-convento de Michetti e foi de grande importância para a formação artística de Gabriele D’Annunzio, que lá conviveu com intelectuais como Paolo De Cecco, Edoardo Scarfoglio e Francesco Paolo Tosti. Nesse período, D’Annunzio teve a oportunidade de viajar pela região com seus companheiros de *Cenacolo*, visitando o Vale del Gizio e del Sagittario e as cidades de Aquila e Sulmona. Essa convivência cenacular fornecerá ao escritor um vasto material para a produção de suas

obras abrucesas, indicando a importância das trocas intelectuais e artísticas, com suas referências, para a criação literária.

No artigo “Crítica acerca do individualismo no *design*”, Paulo Vieira da Silva Magalhães e Alberto Cipiniuk empreendem a crítica ao individualismo no Campo do *Design*, que reconhecem carecer de fundamentos metodológicos e científicos capazes de melhor definir o estatuto do trabalho do *designer*. Assim, contribuem com o dossiê ao questionarem a própria noção de autoria na área, que continuaria a insistir na “autoridade” do *designer* sobre o artefato industrial e na assinatura dos projetos, fato que mascararia as relações de força e de dominação que envolvem os meios de produção dos artefatos de *design*. Os autores criticam igualmente o imaginário que vê a origem do Campo do *Design* no Campo da Arte, apoiando-se em seus valores tradicionais, como a noção de *gênio*. Para tal, realizam um estudo histórico, sociológico e filosófico tendo por finalidade propor uma compreensão histórico-social da individualização do trabalho do *designer* desde a Renascença, a fim de promoverem um entendimento mais acurado da questão no âmbito da sociedade industrial capitalista moderna, na qual “o trabalho do *designer*” seria “uma prática social” devendo ser considerado também em sua dimensão política.

Em “Rascunhos e esboços: indícios do processo criativo na literatura e no *design* gráfico”, Thais Arnold Fensterseifer e Márcia Ivana de Lima e Silva propõem, ampliando a discussão do dossiê, uma ponte entre os métodos e processos criativos no campo do *design* gráfico e aqueles empregados no campo da literatura, o que estabeleceria uma frutífera colaboração entre as duas áreas. Para as autoras, do mesmo modo como ocorre na análise dos rascunhos literários – leia-se, nos modos operacionais da Crítica Genética –, também seria possível avançar no conhecimento do processo criativo em *design* a partir do exame dos esboços e das versões que são desenvolvidos nas várias etapas de criação, até que se chegue ao resultado final. O estudo dos rastros deixados pelo trabalho do *designer* (fartamente exemplificado) pode servir para o entendimento do processo como um todo e, assim, elucidar a própria criação.

É pela noção do trabalho coletivo que Camila Feltre discute o processo de criação de livros no seio de equipes do curso de pós-graduação de A Casa Tombada/SP. O artigo intitulado “Materialidade do livro como convite à criação” destaca a materialidade do objeto livro, suas cores, texturas, seus aspectos de *design* gráfico e o próprio processo de fabricação/criação do objeto, que é narrado através de depoimentos. Ao trazer exemplos desses livros que se criam, a autora dá destaque aos agentes envolvidos no processo como os *designers* gráficos, os autores, os ilustradores, além dos “grupos que se dedicam à formação”, como cursos, editoras, livrarias, espaços culturais que acolhem projetos de leitura. Para Camila Feltre, “trata-se de uma rede que atua em prol da discussão sobre livros e seus modos de produção, mediação e

circulação”. O artigo se desdobra em relato de uma experiência de sucesso, com sua proposta de oficinas e cursos de criação de livros. Revela as angústias, os desafios e as alegrias daqueles que aceitam seguir pelas diversas “trilhas da criação”.

Também colocando em questão a noção de autoria na criação, Paula Davies Rezende traz em “Simulacro e repetição como contrainformação na era da sociedade de controle” uma reflexão sobre a capacidade da imagem-simulacro pós-moderna de se constituir como um ato de resistência política, sem abrir mão de seu valor estético. A autora discute as críticas que apontam o esvaziamento do significado associado ao simulacro e à liberdade com o compromisso com o real. Indica, igualmente, o caráter preconceituoso de certos posicionamentos que rebaixam e negam as “novas técnicas de produção e [os] novos sujeitos discursivos que vão surgindo no bojo das produções pós-modernas”. Os exemplos que propõe oferecem imagens-simulacros que desafiam a ideia de originalidade e de autoria, funcionando como “crítica e subversão do próprio meio”, ao ressignificarem os sentidos pelos procedimentos da apropriação e da repetição. Exemplifica com várias obras internacionais e nacionais, destacando principalmente os memes, sobre os quais discorre, mostrando que eles podem tanto legitimar discursos políticos quanto servir como contradiscurso. Nesse sentido, a Internet e o Instagram são fontes, suporte e veículo de produção artística pós-moderna – como para a artista Aleta Valente e o coletivo Projetemos.

O artigo que encerra o dossiê, intitulado “Relações artístico-pedagógicas além da cena, possibilidades coletivas do teatro de grupo”, de Caio Sérgio Franzolin e Carminda Mendes André, encaminha a discussão para um outro campo de atuação social no qual também é problematizada a noção do individualismo na criação: o teatro. Já de início, a criação teatral é vista como um ato coletivo, geralmente ocultado do público no momento da realização. Após um panorama histórico sobre o teatro de grupo no Brasil, são apresentados diversos coletivos teatrais atuando na cidade de São Paulo que se apoiam em conquistas legais e programas de política pública de incentivo, tanto municipais quanto estaduais e federais. Esses coletivos acabam por ressignificar os espaços que ocupam, com ações educativas que engendram dinâmicas especiais no convívio com as comunidades. Os autores lançam luz, desse modo, sobre as dinâmicas coletivas de grupos teatrais de São Paulo que extrapolam a cena e a criação artística, inserem-se nos espaços que ocupam pela cidade, que chamam de “Territórios de Criação”, e marcam ações culturais e educativas no seu entorno, podendo agir de maneira efetiva nos “processos de construção cultural”, que acabam por se conectarem em rede.

Finalmente, na seção VARIA, o artigo de Airton Cattani, César Bastos de Mattos Vieira e Lu Ying, intitulado “Construindo sensibilidades entre Porto Alegre e Beijing” contextualiza o processo da realização simultânea de exposições fotográficas e a edição de livros que tratam das calçadas da cidade

brasileira e daquela chinesa, resultante de um intercâmbio acadêmico. “Fomentando o diálogo intercultural, o projeto permitiu a brasileiros e chineses a oportunidade de fruir a beleza trivial que nos cerca, presente em coisas tão banais como calçadas.” Da observação das calçadas, a experiência multidisciplinar envolveu diferentes áreas do conhecimento e fortaleceu as trocas e os contatos entre os dois países.

**Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina
Fabiano Dalla Bona**

OS GRUPOS LITERÁRIOS ENTRE O SOCIAL E O IMAGINÁRIO

LITERARY GROUPS BETWEEN THE SOCIAL AND THE IMAGINARY

Anthony Glinoyer¹

RESUMO: Com base em uma longa pesquisa desenvolvida anteriormente, que resultou no livro *L'Âge des cénacles; Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle* (2013), neste artigo examinamos a dupla articulação entre o singular e o coletivo, entre o real e o imaginário, ao abordarmos o fenômeno dos *cenáculos literários* franceses do século XIX. Para tal, serão apresentadas as diferentes formas de coletividade na literatura. Ao final, será defendida uma compreensão renovada dos fenômenos coletivos em escala transnacional, perspectiva que conduz o pesquisador a reconhecer as diferenças do fenômeno em outros locais e períodos, considerando as dificuldades inerentes às fontes e aos desenvolvimentos particulares das formas de sociabilidade.

PALAVRAS-CHAVE: grupos literários; formas de coletividade; cenáculo; camaradagem literária.


ABSTRACT: Based on a long research developed previously, which resulted in the book *L'Âge des cénacles; Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle* (2013), in this article we examine the double articulation between the singular and the collective, between the real and the imaginary, as we approach the phenomenon of the nineteenth-century French literary cenacles. To this end, different forms of collectivity in literature will be presented. In the end, a renewed understanding of collective phenomena on a transnational scale will be advocated, a perspective that leads the researcher to recognize the differences between the phenomenon in other places and periods, considering the difficulties inherent to the sources and particular developments of forms of sociability.

KEYWORDS: literary groups; forms of collectivity; cenacle; literary camaraderie.

“Círculo. – Devemos sempre fazer parte de um.”
Gustave Flaubert. *Dicionário dos lugares-comuns*.

O singular e o coletivo: tal é a tensão central que, há dois séculos, percorre as representações do escritor. A assinatura individual e o ato de criação solitária parecem ser os emblemas de uma singularidade irreduzível e de uma resistência ao coletivo. Devotado à sua obra, seja ela filosófica,

1 Professor Titular em História da Edição e Sociologia do Literário do Departamento de Artes, Línguas e Literaturas da Universidade de Sherbrook (Québec, Canadá). E-mail: anthony.glinoyer@usherbrooke.ca

 <https://orcid.org/0000-0002-3520-3719>

histórica, artística, narrativa ou poética, o escritor parece se isolar, a fim de se dedicar inteiramente a ela. Foge da vida em sociedade, despreza a multidão, desdenha a turba. Quando aborda questões da vida em sociedade, ele o faz a portas fechadas, longe da arena. Somente aí, à margem da grande feira do social, ele é capaz de servir à Arte e ao Pensamento com a devoção por eles exigida. Diante dele, o coletivo: de um lado, o grupo restrito, aquele formado por seus pares; do outro, o grupo amplo, a turba sempre vagamente ameaçadora, a multidão que paralisa e reduz. O encontro bem-sucedido com o grupo, quando ocorre, é apenas temporário e prelúdio do desvio. Com exceção de alguns momentos de comunhão artística, se o escritor autêntico se exhibe com seus semelhantes, o fará pontualmente em um café ou um restaurante, em lugares neutros, sem consequência para a criação literária ou artística.

Essa imagem de homem de letras nem sempre foi radical como a que se produziu no século XIX francês, mas ela nunca deixou de ser predominante em nosso imaginário coletivo. Ora, como demonstram os escritos privados (diários íntimos, correspondências), se o tempo da escrita é solitário, ele só ocupa, no entanto, uma porção da jornada típica do escritor. Querendo ou não, o escritor encontra seus semelhantes em inúmeras circunstâncias: ele vai até o jornal que o emprega, frequenta os editores bem estabelecidos na praça, vai ao café, nem sempre se recusa a comparecer nos salões quando convidado, participa de júris de premiações literárias, etc. No fim das contas, ele se revela um ser sociável e encontra-se inserido em uma vasta rede de relações, ao menos quando vive em uma metrópole.

Podemos, inclusive, examinar a história da literatura a partir do coletivo – como temos pesquisado há mais ou menos vinte anos. Veremos, então, que o coletivo na vida literária está por toda parte, e que ele existiu desde há muito tempo no mundo das Letras. Este coletivo existe escrito nos jornais e nas revistas literárias desde o século XVII (os textos e as assinaturas dialogam na página do periódico (KALIFA *et al.*, 2011)), e marcas de sociabilidade literária podem ser descobertas até mesmo na Antiguidade (se pensarmos no jardim de Epicuro, por exemplo). Evidentemente, vários níveis de coesão e vários tipos de organização existem nessas formas de agrupamento: os escritores podem estar ligados por redes informais ou por laços de amizade, sem que suas relações adquiram uma identidade pública. Eles podem também formar espécies de agrupamentos em que a identidade coletiva e os laços entre os indivíduos sejam fracos, mas nos quais haja um projeto comum, sobretudo em comitês de redação de revistas, onde os escritores se encontram para discutir o próximo número, sem obrigatoriamente se sentirem pertencer a um grupo coeso (FARRELL, 2001). Eles podem ainda (mas a lista não está fechada) reunir-se em instituições literárias muito formalizadas (academias, sindicatos, PEN clubes).

Uma história da literatura pelo coletivo é possível, porém delicada. Para apenas mencionar dois exemplos tirados de épocas nas quais o coletivo é

muito presente no mundo literário, sem que a história literária o tenha notado, as regiões da Bélgica e do norte da França atuais (francófonos e neerlandófonos) possuíam do século XV ao século XVII inúmeras “câmaras de retórica”: os poetas amadores nelas se encontravam para jantar, festejar, às vezes se exhibir, e para organizar concursos de composição de poemas ou de peças de teatro (VAN DIXHOORN; SUTCH, 2008). Na época contemporânea, que é considerada como desprovida de vanguardas, realizam-se “coletivos” (“Wu Ming” na Itália, “Inculte” na França, os “Hétérotrophes” na Suíça), que valorizam a criação coletiva sem adotar a organização hierarquizada e combativa das vanguardas (surrealista, futurista, concretista ou outra) do século XX.

OS CENÁCULOS

A tensão entre o singular e o coletivo não é específica do mundo literário: ela atravessa o mundo social em seu conjunto. Em contrapartida, a possibilidade de contar sua própria existência e de difundi-la através da publicação é própria dos escritores, aos quais se somam mais tarde os roteiristas de cinemas ou de histórias em quadrinhos. Desse modo, eles são os principais responsáveis pelas representações das quais são objeto. Foi particularmente o que ocorreu no século XIX, idade de ouro da imprensa literária durante a qual a maioria dos escritores também era jornalista, e a crítica literária e as histórias sobre a vida literária enchiam as colunas dos jornais. O grande número de romances dedicados à vida literária – de *Ilusões perdidas* de Balzac até *Os detetives selvagens* de Roberto Bolaño, passando por *O Salão Vermelho* de August Strindberg – é a prova de que essa tendência à reflexividade nunca se esgotou (DOZO; GLINOER; LACROIX, 2012). O mundo literário não é apenas real, ele é também imaginário.

Abordamos neste artigo esta dupla articulação, por um lado entre o singular e o coletivo, e por outro lado entre o real e o imaginário, através do caso particular dos cenáculos literários do século XIX. Sobre eles lançamos, em 2013, um longo livro (GLINOER; LAISNEY, 2013). As inúmeras leituras que realizamos nos quase dez anos dedicados aos cenáculos nos persuadiram que, por detrás da palavra *cenáculo*, escondia-se uma realidade bastante concreta: em Paris, de 1800 a 1914, pequenos grupos de escritores se reuniram periodicamente no domicílio de um deles, a fim de pensarem a arte e a literatura do futuro. Porém, essa realidade social jamais caminha afastada de uma realidade imaginária: o cenáculo existe como um conjunto de signos que produzem sentido. Os elementos do cenário, os figurantes e os protagonistas das cenas de cenáculo, os gêneros (poesia, romance, crítica) e os registros utilizados (satírico, polêmico, nostálgico), tudo serve para construir representações coletivas das quais os indivíduos que formam novos cenáculos têm conhecimento. Eles chegam imbuídos de imagens do cenáculo, das quais a

mais marcante, sem sombra de dúvida, é aquela do cenáculo de Arthez em *Ilusões perdidas*, de Balzac: o ambicioso Lucien de Rubempré encontra aí um grupo de jovens intelectuais, reunidos na mansarda de Daniel d'Arthez; o cenáculo, por oposição às recepções mundanas dos salões e aos clãs de jornalistas, aparece nesta obra de Balzac como um círculo de *grands esprits* puros e solidários, no qual cada um respeita o trabalho do outro. Muitos foram aqueles que desejaram recriar o cenáculo de ficção imaginado por Balzac na vida real. Destacamos aqui a correspondência entre os níveis do social e do imaginário mostrando que eles se alimentaram mutuamente, e que aquilo que se chama *cenáculo* hoje é o resultado do cruzamento contínuo de uma representação (idealizada, poetizada, romanceada, caricaturada, desenhada) e de uma coisa (o cenáculo praticado, palco de performances, que se torna ato).

O cenáculo existe: nós o encontramos em uma documentação que detalha sua cronologia, inscreve-o em um espaço geográfico (os distritos de Paris), relata seus ritos e práticas. Em milhares de páginas de diários íntimos, cartas, artigos de jornais, lembranças publicadas que consultamos, encontramos regularidades profundas. Na França, houve cenáculos ao longo de todo o século XIX, com momentos de maior intensidade e períodos menos favoráveis: da Seita dos Meditadores (1798-1803) às Terças-feiras de Mallarmé (1878-1898), passando pelo Cenáculo de Victor Hugo, o Sótão de Delécluze, as Quartas-feiras de Alfred de Vigny, o Pequeno Cenáculo, os Sábados de Leconte de Lisle, os Domingos de Flaubert, os Domingos de Goncourt, e muitos outros. A forma do cenáculo obteve um considerável sucesso, porém circunscrita a um período delimitado: o século XIX. Anteriormente, dominava a forma do salão, depois, desenvolve-se a forma do grupo de vanguarda, mais aberta para o mundo, e o modelo do cenáculo se apaga.

O que é um cenáculo, se o reduzirmos à sua forma de sociabilidade? O cenáculo é a reunião frequente (semanal, em alguns casos cotidiana) de um número restrito de escritores e artistas criteriosamente escolhidos, em um espaço privado, ou ao menos restrito, mais frequentemente no domicílio de um deles. Dito de outra maneira, trata-se de um espaço protegido no qual se encontram escritores e artistas para falar de literatura (ou de outra coisa), discutir teorias e testar obras em via de elaboração. O cenáculo se distingue de outras formas de sociabilidade em funcionamento à época: diferentemente do café, o cenáculo funciona em um ambiente privado ou, pelo menos, protegido; diferentemente do salão da alta sociedade (LILTI, 2005), o qual diversifica suas atividades (dança, leitura, teatro, conversa, jogo), o cenáculo restringe as suas a fim de se concentrar unicamente na leitura e na discussão; ao contrário do salão, o cenáculo é composto exclusivamente por homens de letras e artistas, excluindo qualquer elemento exterior (homem e mulher da sociedade, amador, jornalista); ao contrário ainda da associação e da academia, ele supõe que as relações entre os membros sejam pouco ou não reguladas por estatutos

e hierarquias explícitas e, evidentemente, não recebe nenhuma subvenção, além de não possuir organização econômica.

Essa forma particular de sociabilidade engendra mecanismos específicos de socialização. Ligados em sua origem por sentimentos afetivos (a amizade) e pela estima de seus talentos respectivos (a admiração), o cenáculo tende a *formar grupo*. Os indivíduos que o compõem sentem-se como fazendo parte de um coletivo unido e solidário. O cenáculo forma um bloco de escritores e artistas cuja coesão se vê assegurada por um lado, positivamente, pela consciência de pertencer a um grupo de eleitos que compartilham a mesma concepção de Arte; por outro lado, negativamente, por uma recusa radical de tudo aquilo que não seja ele: doutrinas estéticas tradicionais, instituições oficiais, mercado da literatura.

Sendo uma forma de sociabilidade e um lugar de socialização, o cenáculo é também uma instituição literária, uma máquina de produzir reconhecimento simbólico. Em seu bojo, elabora-se o programa estético de um movimento literário ou artístico: romantismo, realismo, simbolismo, naturalismo etc. Se as ideias e os valores relacionados que emanam desse movimento penetram com sucesso no espaço público, eles acabam por abalar as relações de força do campo literário, forçando as instituições estabelecidas a se posicionarem em relação a eles. As marcas de solidariedade demonstradas pelos *cenaculistas*² em relação aos outros cenaculistas, como os prefácios, as epígrafes e os dons (empréstimos financeiros, indicações, livros dedicados etc.), representam um papel importante ao mesmo tempo para a coesão interna do grupo e para a aquisição recíproca do reconhecimento simbólico.

Esta definição em três partes corresponde aos três primeiros capítulos de nosso livro. A quarta é dedicada aos imaginários do cenáculo. Há, com efeito, um paradoxo no nível das fontes: os documentos disponíveis, mesmo numerosos, revelam frequentemente pouca coisa sobre a intimidade dos cenáculos (razão pela qual as histórias da literatura francesa pouco levaram em conta o fenômeno). Os cenáculos reais foram, na realidade, pouco conhecidos à época, salvo por aqueles que os frequentavam e que, justamente, queriam guardar segredo sobre o grupo formado. A discrição absoluta demonstrada pelos líderes sobre suas atividades, de Victor Hugo a Stéphane Mallarmé, passando por Alfred de Vigny, Leconte de Lisle ou Edmond de Goncourt, parece exprimir um desejo: aquele de não se dobrar nem à ditadura das imagens nem ao despotismo da representação, resistir ao que chamamos hoje de “pressão midiática”.

Contudo, cada cenáculo está encerrado neste paradoxo que o constitui: por detrás do cenáculo, compreendido como grupo humano que quer permanecer na esfera do privado, encontra-se um movimento literário ou artístico identificado por uma série de nomes de pessoas e por uma marca em

² *Cénacliers* no original. O neologismo é de Jules Vallès.

-ismo (romantismo, simbolismo ou outro). Esse movimento literário possui suas estratégias de afirmação, seus lugares de publicação (revistas, editoras), seus manifestos. O cenáculo é um espaço privado, mas o movimento a ele associado possui vocação para tornar-se público. Por conseguinte, impedidos de falar abertamente de seu grupo de predileção, mas desejosos de dar a conhecer o movimento literário que o sustenta, os cenaculistas produziram um discurso codificado, alusivo e metafórico, falando do cenáculo sem realmente dele falar. Esses discursos lacunares tiveram como efeito principal alimentar o fantasma. O que ocorria realmente naqueles lugares isolados nos quais se pensava a literatura do amanhã? Ocupando o lugar deixado vazio pelos membros do cenáculo, desenvolveu-se paralelamente, na pena daqueles que não tinham sido convidados, um contradiscurso, gerando um imaginário desvalorizador do cenáculo. Desse modo se explica, pela raridade do discurso oficial emitido e controlado por seus próprios atores, a copresença de imagens contraditórias do cenáculo: em um polo, uma imagem degradante, mostrando o cenáculo como uma seita de iluminados grotescos e vãos; no outro polo, uma imagem idealizada, produto de um discurso evasivo e hiperbólico.

A CAMARADAGEM

A fim de nos limitarmos a apenas um exemplo dessa oposição frequentemente brutal, retomaremos o que chamamos de “a querela da camaradagem literária” (GLINOER, 2008). Na primavera de 1827, Victor Hugo e sua família instalaram-se em um apartamento da rua Notre-Dame-des-Champs. O encontro de Victor Hugo com um jovem crítico e poeta, Sainte-Beuve, vai levar à formação do mais célebre dos cenáculos. Várias personalidades importantes se juntaram à dupla de amigos: os mais velhos (Alexandre Soumet, Alfred de Vigny), dramaturgos em voga (Prosper Mérimée, Alexandre Dumas), jovens poetas (Gérard de Nerval, Alfred de Musset, Théophile Gautier) e artistas (Delacroix, Boulanger, David d’Angers). A fermentação literária é intensa nesse ambiente frequentado por tantos talentos. Ao contrário de Nodier, Delécluze e Vigny, que também mantinham um cenáculo, mas que só recebiam uma vez por semana, a casa da família Hugo estava sempre de portas abertas: o dono da casa recebia visitas a qualquer hora do dia, o que contribuiu para estabelecer a coesão do grupo. O carisma do líder impressiona os novos visitantes que passam a integrar as hostes românticas. Em pouco tempo os mais ambiciosos se lançam na arena, publicando prefácios com valor de manifesto ou organizando leituras públicas dos dramas que vão encenar: a tradução de *Otelo* por Vigny, *Marion Delorme* e depois *Hernani* por Victor Hugo. A publicação por Sainte-Beuve de *Vida, Poesias e Pensamentos de Joseph Delorme*, em 1829, contribui para instalar o romantismo no centro das atenções e para desencadear as críticas hostis ao romantismo. O livro contém em particular um poema intitulado “O Cenáculo”.

O termo é tomado de empréstimo ao vocabulário bíblico: ele designa ao mesmo tempo a assembleia dos apóstolos e o lugar onde se reuniam. Sainte-Beuve oferece, assim, uma denominação nova a um fenômeno que ele pensa ser original, e, como corolário, deseja insistir sobre esse fenômeno, a fim de que ele se torne digno de seu nome. O autor de *Joseph Delorme* convoca alguns de seus companheiros de armas para formar com ele, sob a égide de Victor Hugo, um cenáculo que se supõe representar para o mundo literário do século XIX o papel que o grupo dos apóstolos tinha para a cristandade.

O cenáculo pode ser oposto diretamente ao “século pagão”, isto é, a tudo aquilo que compõe o mundo exterior à reunião íntima. As duas primeiras estrofes anunciam um poema de temática crística, erigido sobre um potente maniqueísmo: por um lado, o horror do massacre dos recém-nascidos ordenado pelo poder (“o impuro escarro do covarde” contra “as mais nobres faces”); por outro lado, a santidade da reunião em torno do Salvador, com menção a todas as palavras-chave (“discípulos”, “unidos”, “devotos”). Sainte-Beuve conduz em seguida o assunto à era moderna desenvolvendo a analogia com a seita cristã. O poeta é “santo, apóstolo do mistério”, ele transmite uma palavra que os “bárbaros zombeteiros” não ouvem, que só é acolhida entre os recipiendários. Os poetas rejeitados pelo filisteu não são mais confinados no isolamento do seu gênio. Unidos na comunidade ideal, marchando em fileiras cerradas atrás de seu profeta, os poetas modernos farão desabar as torres vacilantes da Jericó literária. Essa falange apostólica é ainda mais certa de seu triunfo por possuir um messias, poeta redentor cuja lira “nos conduz, nos reúne e nos guia” (SAINTE-BEUVE, 2004). Nenhum nome é citado nesse poema que procede por alusões, mas que não deixa dúvidas, sobretudo porque os nomes dos outros românticos estão presentes nas dedicatórias e nas epígrafes das *Poesias de Joseph Delorme*.

Sem ir tão longe quanto o Sainte-Beuve do poema “Cenáculo”, os românticos foram levados pelo modelo sectário do Evangelho. Eles não compreenderam até que ponto, desde sua apropriação, a ambição desmedida da referência evangélica ameaçava o termo *cenáculo*. Sainte-Beuve se recriminará, dois anos depois, por ter “insistido tanto na *ideia* do cenáculo” (SAINTE-BEUVE, 1831, p. 240), isto é, por ter fantasmado em excesso esse objeto e por ter levado jovens ingênuos a partilhar essa quimera, a crer naquilo que não passa de uma imagem enganosa. Inúmeros são aqueles que desdenharão desse delírio crístico. A mística cenacular continuará a assombrar o cenáculo durante todo o século XIX. É seu pecado original.

O romantismo encontra-se, naquele momento, no cerne da atualidade literária. É o assunto do momento. Logo, não é surpreendente que, nas inúmeras críticas atacando esse movimento literário e artístico, a denúncia das práticas coletivas do cenáculo tenha tido um lugar privilegiado. Um certo Latouche será o primeiro a atacar ao publicar o panfleto “Sobre a camaradagem literária” na *Revue de Paris*, em outubro de 1829, uma semana

após a recepção de *Hernani* na Comédie Française. Latouche, escreverá Balzac, “teve a glória de dotar a língua de uma palavra que permanecerá” (BALZAC, 1990, p. 50): a *camaradagem*³. E, com efeito, ao retomar os temas já conhecidos, Latouche tem o mérito de cristalizar as queixas prestadas contra a postura coletiva dos românticos em um termo com um enorme poder de difamação. O artigo de Latouche visa as celebrações mútuas e as trocas de elogios, faltas cometidas pela associação romântica: foram inúmeras as manifestações de admiração mútua (artigos, prefácios) que tendiam a falsear a atribuição do reconhecimento simbólico. Escreve Latouche: “Houve uma pequena sociedade de apóstolos que, dizendo-se perseguida por causa das práticas de um novo culto, se fechou nela mesma para se encorajar”. E, mais adiante: “Uma congregação de rimadores bizarros tornou-se um complô para se adular”. A sátira desta “reunião que se convenceu que ‘o século lhe pertence’, que se chama modestamente de Cenáculo e possui em seu seio seus mártires e divindades” (LATOUCHE *apud* GLINOER, 2008, p. 56; 58), visa tanto o fato social do cenáculo quanto sua idealização no poema de Sainte-Beuve. Inventando o defeito social da camaradagem, Latouche completa na verdade a invenção do cenáculo por Sainte-Beuve. As duas palavras soam como duas faces de uma mesma realidade. Mitificação ou denúncia, invocação ou caricatura, ambas mostram o poeta romântico e, por extensão, o escritor socializado, junto com seus semelhantes, formando uma rede. Cenáculo e camaradagem são a face radiante e a face terrível de uma mesma coletivização da vida literária. Latouche, ao denunciar violentamente a impostura do cenáculo, privou-o para sempre de sua despreocupação original. Depois do artigo de Latouche, dezenas de panfletários e satiristas condenaram e ridicularizaram a pretensão dos sucessivos *cenaculistas* em reduplicar a assembleia dos apóstolos. A querela da camaradagem, que se estende pelos anos de 1830, deixará por muito tempo cicatrizes no discurso social: o *cenáculo* sofrerá até a morte de Mallarmé (1898) as consequências da escolha de uma palavra *carregada* demais para o que ela designa realmente, a saber, um pequeno grupo de escritores e artistas preocupados em obter sucesso sob uma mesma bandeira, e não uma seita convocada a tornar-se uma religião universal.

A maior parte do discurso em torno do cenáculo não é tão polarizada. Em particular, os romances que colocam em cena um cenáculo – eles foram numerosos, de *Ilusões perdidas* de Balzac à *Obra* de Zola – oferecem uma imagem contrastada das reuniões cenaculares. Isso faz com que o cenáculo seja a imbricação de uma miríade de elementos oriundos tanto da realidade física quanto da realidade discursiva. Gerador de práticas, objeto de discurso, o cenáculo – poderíamos dizer o mesmo da boêmia (GLINOER, 2018) – instala um torniquete sem fim entre os planos do imaginário e do social. Indo mais além: a *ideia* do cenáculo contribuiu tanto quanto sua *realidade sensível* para a

³ *Camaraderie* no original.

reconfiguração do espaço literário, no sentido que o cenáculo veiculou, no imaginário coletivo, uma concepção sacralizante da literatura e, pelas violentas críticas que suscitou, a dessacralização dessa concepção. A uma configuração sócio-histórica (um grupo literário) correspondeu um conjunto de representações, um tecido de imagens mentais criadas por discursos que as projetam, descrevem sua fisiologia, contam suas aventuras. Não há primazia do imaginário sobre o social nem das condições sociológicas sobre as condições discursivas. Há constante interação entre os dois polos: sem indivíduos para encarná-lo e para escrevê-lo ou pintá-lo ao mesmo tempo, não há imaginário coletivo; sem imaginário ao qual aderir, não há adesão possível ao dispositivo coletivo.

No entanto, as representações não estão separadas da realidade: trata-se de dois espaços interoperacionais, na medida em que a realidade social e o imaginário discursivo agem um sobre o outro. O imaginário cenacular influi na própria estrutura dos cenáculos reais, em sua composição e sua organização. Por sua vez, os cenáculos reais, quando se transformam em lenda, fascinam as novas gerações. O cenáculo está em perpétua construção, pois ele se desenvolve não só a partir de interações humanas, mas também a partir de representações coletivas. Pode mesmo acontecer que o discurso e a realidade se entremetam diretamente. Por exemplo, nos anos 1870-1890, um gênero se desenvolve sobremaneira – as memórias de escritores. Em uma dezena de obras, escritores contam, na forma de curtos episódios e reflexões, os principais fatos da vida literária de seu tempo, desde sua entrada no campo literário até sua maturidade. Mais particularmente, os livros de memórias sobre os cenáculos românticos se multiplicam... e provocam a imaginação dos jovens. Os simbolistas vão criar cenáculos no mesmo momento em que os mais velhos, os antigos românticos de 1820-1830, contam suas lembranças da batalha de *Hernani* e dos cenáculos de outrora. O choque da realidade social do simbolismo recobre uma produção editorial orientada para a nostalgia do grupo romântico. A realidade se alimenta de imaginário, do mesmo modo que o imaginário se origina na realidade.

O fenômeno de interconexão e de interação entre o social e o imaginário não é de modo algum exclusivo da literatura francesa. Em pesquisas recentes, tentamos ampliar os horizontes e pensar os grupos literários em escala transnacional e na longa duração (do século XVIII até hoje). As duas principais dificuldades impostas por tal abertura dizem respeito às fontes e à perspectiva adotada. Em primeiro lugar, a massa de documentação sobre a qual baseamos *L'Âge des cénacles* (GLINOER; LAISNEY, 2013) pôde ser reunida porque muitas obras foram publicadas à época e reeditadas desde então. Não é o que ocorre em outros países (sobretudo nos países do Hemisfério Sul), e mesmo quando os documentos existem, nosso desconhecimento da vida literária desses outros países gera problemas. A segunda dificuldade decorre da primeira: as formas de sociabilidade, as

práticas de socialização e os mecanismos institucionais mudam com o tempo e com o lugar. O risco é enorme para um pesquisador francófono, especialista em história literária francesa, de cometer um erro de perspectiva quando estuda, em escala transnacional, um fenômeno que, durante o longo período em que Paris era o “meridiano de Greenwich” da criação literária (CASANOVA, 1999), se desenvolveu mais na França do que em outros lugares. Como conseguir não deixar de lado outras formas de sociabilidade que não foram implantadas na França (os clubes ingleses, por exemplo), não supor sem provas que um fenômeno como o cenáculo tenha se desenvolvido em outros lugares tanto quanto em Paris, o que não parece ser o caso, ou ainda como não subavaliar as especificidades locais de cada transferência cultural? Uma história transnacional dos grupos e agrupamentos literários, tal como a imaginamos, deverá levar em conta uma pluralidade de modelos e abandonar, desse modo, modelos preconcebidos do seu autor (ou dos seus autores). Ela deverá também insistir na permanência da dupla inscrição, social e imaginária, de qualquer coletivo literário.

Tradução de Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

REFERÊNCIAS

BALZAC, Honoré de. *Préface d'Un grand homme de province à Paris*. In: *Illusions perdues*, éd. Philippe Berthier. Paris: GF Flammarion, 1990 (1839), p. 50-54.

CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil, 1999.

DOZO, Björn-Olav; GLINOER, Anthony; LACROIX Michel (dir.). *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. (Coll. Interférences)

FARRELL, Michael P. *Collaborative Circles. Friendship Dynamics & Creative Work*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

GLINOER, Anthony. *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*. Genève: Librairie Droz, 2008. (Coll. Histoire des idées et critique littéraire)

GLINOER, Anthony. *La bohème. Une figure de l'imaginaire social*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2018. (Coll. Socius)

GLINOER, Anthony; LAISNEY, Vincent. *L'Âge des cénacles. Confraternités artistiques et littéraires au XIX^e siècle*. Paris: Fayard, 2013. (Coll. Histoire)

KALIFA, Dominique; RÉGNIER Philippe; THÉRENTY Marie-Ève; Alain Vaillant (dir.). *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde Édition, 2011.

LATOUCHE, Henri de. De la camaraderie littéraire. *Revue de Paris*, octobre 1829. In: GLINOER, Anthony. *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*. Genève: Librairie Droz, 2008, p. 53-61.

LILTI, Antoine. *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Paris: Fayard, 2005.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. Le Cénacle. In: *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, éd. Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoyer. Paris: Bartillat, 2004 [1829], p. 103-106.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. Poètes modernes: Victor Hugo. *Revue des Deux Mondes*, p. 237-259, 1^{er} août 1831.

VAN DIXHOORN, Arjan; SUTCH Susie Speakman (dir.). *The Reach of the Republic of Letters: Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*. Leiden: Brill, 2008.

Recebido em 31/08/2020
Aceito em 14/10/2020

ACADEMIA GONCOURT: A INSTITUIÇÃO EM TRÊS MOMENTOS

GONCOURT ACADEMY: THE INSTITUTION IN THREE MOMENTS

Zadig Mariano Figueira Gama⁴

RESUMO: Este artigo restabelece três momentos da história da Academia Goncourt: o de sua concepção nas últimas décadas do século XIX, o de sua fundação na virada do século XIX para o XX, e o de sua renovação ao final do século XX e início XXI. Por meio de documentos que comprovam sua idealização assim como pelas ideias veiculadas em periódicos franceses e brasileiros, busco observar, em um primeiro momento, as tensões no interior do grupo de escritores reunidos no cenáculo literário do qual a Academia se originou. Em seguida, examino o efeito midiático de sua criação. Por fim, volto-me para os valores simbólicos e financeiros a ela relacionados nos dias atuais.


PALAVRAS-CHAVE: Academia Goncourt; Prêmio Goncourt; Edmond de Goncourt; campo literário.

ABSTRACT: This article re-establishes three moments in the history of the Goncourt Academy: its conception in the last decades of the 19th century, its foundation at the turn of the 19th century to the 20th, and its renewal at the end of the 20th century and beginning of the 21st. Through documents that comprove its idealization, as well as through ideas conveyed in French and Brazilian periodicals, I will observe, at first, the tensions within the group of writers gathered in the literary cenacle from which the Academy originated. Next, I will examine the media effect of its creation. Finally, I focus on the symbolic and financial values related to it nowadays.

KEYWORDS: Goncourt Academy; Goncourt Prize; Edmond de Goncourt; literary field.

Na edição do dia 21 de janeiro de 2010 do jornal francês *Le Figaro*, os jornalistas e críticos literários Mohammed Aïssaoui e Françoise Dargent assinaram o artigo intitulado “Le bandeau, meilleur ami du livre?”, no qual questionam a eficácia de certos artifícios de que as editoras francesas lançam mão para atrair o público leitor. Obras escolhidas pelos júris de prêmios literários como Interallié, Flore, Lectrices de Elle, Renaudot, Femina e os da Academia Francesa e da Academia Goncourt muitas vezes têm, em suas capas, reproduções dos cartazes de suas adaptações cinematográficas ou cintas coloridas que envolvem os volumes para destacá-los dos demais. A importância que a cinta encontra junto ao público fica clara já no parágrafo que abre o artigo:

⁴ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista CAPES. E-mail: zadig.m.figueira.gama@letras.ufrj.br

 <https://orcid.org/0000-0002-5422-1031>

Cada livreiro já viveu, um dia, essa cena: um cliente entra na livraria para exigir o prêmio Goncourt que acabou de ser atribuído; trazem-lhe o romance laureado, mas o leitor não fica satisfeito! Por quê? – lhe perguntam. Porque ele quer o livro com a cinta: “É um presente!”. Como se *Trois femmes puissantes*, de Marie NDiaye, não tivesse o mesmo valor sem sua célebre cinta vermelha? (AÏSSAOUI; DARGENT, 2010)⁵

A referida passagem toma como exemplo o romance *Trois femmes puissantes* (2009),⁶ da escritora, roteirista e dramaturga francesa Marie NDiaye, vencedora do prêmio Goncourt em 2009, e coloca em primeiro plano uma estratégia publicitária que faz as vezes de selo de qualidade. Quando questionada pelo *Figaro* se essas cintas têm efeito na captação de leitores, a chefe do setor de literatura da varejista francesa Fnac, Laurence Deschamps, é categórica: “Com absoluta certeza, sim, as cintas são eficazes [...]. Mas nem todas são equivalentes” (AÏSSAOUI; DARGENT, 2010).⁷ Deschamps acrescenta: “Continuamos vendendo o Goncourt e os grandes prêmios; mas é mais difícil dizer que todos os outros prêmios realmente surtem efeito” (AÏSSAOUI; DARGENT, 2010).⁸ A escolha de um título ao qual foi conferido o prêmio Goncourt não parece ter sido feita ao acaso pelos articulistas do *Figaro*, pois, ao final do artigo, é possível ter uma ideia de como a cinta vermelha materializa o valor simbólico desse prêmio:

Após o anúncio do prêmio Goncourt, bastam alguns minutos para a gráfica ligar as máquinas que imprimirão a cinta vermelha. Em Saint-Amand-Montrond, a gráfica do grupo CPI possui três máquinas para colocar as cintas. Essa capacidade de resposta e força de combate permitem obter livros em traje de gala no mesmo dia do anúncio do Goncourt. Prevenido, o editor que tem uma obra na fase de seleção final já terá enviado os arquivos adequados para a impressão (AÏSSAOUI; DARGENT, 2010).⁹

⁵ “Chaque libraire a, un jour, vécu cette scène: un client entre dans la librairie pour réclamer le prix Goncourt qui vient tout juste d’être décerné; on lui apporte le roman couronné, mais le lecteur n’est pas satisfait! Pourquoi? lui demande-t-on. Parce qu’il veut le livre avec le bandeau: « C’est pour offrir! » Comme si *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye n’avait pas la même valeur sans son célèbre bandeau rouge?”. Esta e as traduções subsequentes foram feitas pelo autor deste artigo.

⁶ No Brasil, *Três Mulheres Fortes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

⁷ “À coup sûr, oui, les bandeaux ont un effet [...]. En revanche, tous les bandeaux ne se valent pas”.

⁸ “On continue toujours à vendre le Goncourt et les grands prix; mais il est plus difficile de dire que tous les autres prix ont un véritable effet”.

⁹ “Il suffit de quelques minutes à l’imprimeur après l’annonce du prix Goncourt pour lancer les machines qui fabriqueront le bandeau rouge. À Saint-Amand-Montrond, l’imprimerie du groupe CPI possède trois machines à poser les bandes. Cette réactivité et cette force de frappe permettent d’obtenir des livres en tenue de gala le jour même de l’annonce du Goncourt. Prévoyant, l’éditeur qui compte un ouvrage dans la toute dernière sélection aura auparavant envoyé les fichiers adéquats”.

A cinta vermelha, que chama a atenção para o nome Goncourt em determinados romances nas livrarias, representa atualmente o reconhecimento de um valor simbólico encarnado pelo prêmio, que atesta qualidade literária, garante reconhecimento dos pares e sua importância para as Letras, além de ser reverenciado pelo público leitor. A cinta vermelha traz posteriormente ao título laureado uma importância financeira pelo aumento significativo no número de suas vendas. Ao longo do século XX e até os dias de hoje, estabeleceu-se progressivamente uma relação metonímica entre o nome Goncourt e a qualidade literária da obra à qual ele está associado. Criado pelo espólio dos irmãos Edmond (1822-1896) e Jules (1830-1870) de Goncourt e pelo projeto de sobrevivência do nome executado pelo irmão mais velho, o Prêmio Goncourt recompensa o melhor romance de expressão francesa do ano desde 1903. Esta distinção literária, que destaca o nome Goncourt nas livrarias e o coloca na ordem do dia de jornais e revistas de diversos países, desde sua concepção, reúne e atualiza valores em jogo no campo literário como a autonomia artística e as sanções externas de mercado (BOURDIEU, 1996). O valor simbólico deste que hoje é frequentemente referido fora do meio acadêmico, sobretudo na imprensa, como “o mais prestigioso dos prêmios literários franceses” faz da Academia que o atribui não somente a principal instituição de consagração do romance na França, mas também uma arena onde se travaram lutas simbólicas antes mesmo de sua fundação (PONTIS, 2018).¹⁰

DO SÓTÃO À ACADEMIA GONCOURT

A história da Academia Goncourt tem origem em 1874, quando Edmond de Goncourt, de luto por seu irmão Jules, morto em 1870, redige a primeira versão de seu testamento, reescrito diversas vezes antes de sua morte, em 1896. A ideia de fundar uma academia provavelmente veio no ano anterior, quando seu amigo Philippe de Chennevières fundou a Académie de Bellême, na região da Normandia, e o convidou para figurar entre os dez acadêmicos da instituição. Este foi um dos primeiros passos de Edmond no projeto de manter o nome Goncourt em circulação no campo literário após sua morte, amadurecido ao longo das últimas décadas de sua vida e registrado no diário que mantinha desde 1851, o *Journal des Goncourt*:

Quinta-feira, 3 de dezembro [de 1885] – Ideia de todos os momentos, na minha cabeça, de no futuro preservar o nome Goncourt em todas as sobrevivências possíveis, pelas obras, pelas fundações, pela aplicação de

¹⁰ “[...] le plus prestigieux des prix littéraires français”.

meus bens ou marca sobre todas as coisas de arte possuídas pelo meu irmão e por mim (GONCOURT, 1989, t. 2, p. 1201).¹¹

No início da década de 1880, Edmond de Goncourt avança no projeto de conservação de seu nome sob os holofotes da imprensa e da crítica ao publicar *La Maison d'un artiste* (1881), obra peculiar que não somente representa literariamente um espaço artisticamente decorado, mas também oferece um inventário das obras de arte e literárias que vinha reunindo ao longo de sua vida. Esta foi a maneira que o escritor encontrou para apresentar o interior da casa em que residiu com seu irmão desde 1868, localizada no bairro parisiense de Auteuil, e chamar a atenção para o que ficou conhecido, poucos anos depois, como o *Grenier d'Auteuil* e *Grenier d'Edmond de Goncourt* (Sótão de Auteuil e Sótão de Edmond de Goncourt, respectivamente). O Sótão na verdade é a união de três cômodos do segundo andar da casa de Auteuil (dentre os quais o quarto de Jules), transformados em um ambiente de conversa entre “escritores, homens de letras, até mesmo distintos amadores, unidos por um amor comum pela literatura” (BONNIN-PONNIER, 2012, p. 128)¹². A transformação dos encontros dominicais na casa de Edmond em Academia foi consequência do valor de instituição que esse espaço frequentado por homens de letras adquiriu nas duas últimas décadas do século XIX e do desejo que Edmond tinha de criar uma sociedade literária em torno do gênero romance.

Esse espaço de reuniões, que desde sua inauguração no dia 1º de fevereiro de 1885 havia sido alvo de interesse da imprensa, foi frequentado inicialmente por romancistas, como Alphonse Daudet, Joris-Karl Huysmans, Léon Hennique, Octave Mirbeau, Lucien Descaves, Paul Alexis, Paul Bonnetain, Paul Margueritte, Jean Ajalbert, Jules Vidal, Maurice Barrès, o conde de Villedeuil e os irmãos Rosny. O *cenáculo* formado em torno de Edmond, ainda que tivesse ideais ligados ao romance contemporâneo, recebeu igualmente nomes ligados à pintura, como Jean-François Raffaëlli e Eugène Carrière; à gravura, como Félix Bracquemont; à crítica de arte e literária, como Philippe Burty e Gustave Geffroy; ao universo da edição, como Georges Charpentier; e até mesmo à poesia, como Henri de Régnier, Mallarmé, José-Maria de Heredia e Georges Rodenbach (GLINOER; LAISNEY, 2013, p. 180-185). Trata-se, portanto, de uma associação de diferentes gerações de homens de letras que, ao longo dos anos, aumentou significativamente suas dimensões, dentro da qual se encontram figuras de proa do naturalismo em literatura assim como escritores iniciantes que as tinham como referência.

¹¹ “Jeudi, 3 décembre [1885] – Idée de tous les moments, chez moi, de défendre dans l’avenir de l’oubli ce nom de Goncourt par toutes les survies, survie par les œuvres, survie par les fondations, survie par l’application de mon chiffre ou de ma marque sur toute les choses d’art possédées par mon frère et moi”.

¹² “[...] écrivains, hommes de lettres, voire amateurs distingués, unis par un amour commun de la littérature”.

Tendo em mente uma academia em dimensões menos faraônicas que as da Academia Francesa, e com um cenáculo reunindo homens de letras, artistas e agentes do campo literário francês que participavam ativamente dos debates estéticos e das lutas simbólicas, Edmond de Goncourt buscou os nomes daqueles que constituiriam o corpo de membros de seu projeto de academia e futuro júri do prêmio que ela atribuiria entre os frequentadores de seu Sótão. A redação da primeira versão de seu primeiro testamento, que data de 14 de julho de 1874, colocava o marido de uma de suas primas, Léonidas-Eugène Labille de Breuzé, como legatário universal, e indicava os nomes dos futuros acadêmicos: Gustave Flaubert, Paul de Saint-Victor, Louis Veuillot, Théodore de Banville, Barbey d'Aureville, Eugène Fromentin, Charles-Philippe de Chennevières, Émile Zola, Alphonse Daudet e Léon Cladel. Essa lista logo precisou sofrer alterações em virtude da morte de alguns dos primeiros escolhidos. Fromentin é substituído por Paul Bourget em 1876; Flaubert por Maupassant em 1880; Saint-Victor por Henry Céard em 1881; e Veuillot por Pierre Loti em 1883 (DEFFOUX, 1920). Afetado pela morte de quatro dos dez escolhidos, assim como por aquela do pintor italiano e amigo Giuseppe de Nittis, Edmond destrói a primeira versão do primeiro testamento e reformula suas últimas vontades em um novo documento.

Em 16 de novembro de 1884, Edmond escreve a primeira e, logo em seguida, a segunda versão de seu segundo testamento, rasurando-as e acrescentando novas informações diversas vezes. As reformulações do testamento, que poderiam ser vistas inicialmente como hesitações de Edmond, na verdade revelam diferentes posicionamentos do escritor em relação a diversas questões. A primeira delas diz respeito a quem se incumbiria de garantir que suas últimas vontades fossem respeitadas. Enquanto na primeira versão do testamento a Academia Goncourt havia sido designada como sua legatária universal e, em caso de impedimento, a sucessão se daria pela *Œuvre des filles incurables*, fundada pela Princesa Mathilde, a incerteza quanto a quem seria o executor testamentário aparece em uma profusão de adendos. Labille, primeiro executor, foi substituído por Alphonse Daudet em 1882. O estado de saúde deste, entretanto, inquietava Edmond, que decide acrescentar o nome de Henry Céard junto ao de Daudet, designando-os ao mesmo tempo como executores testamentários e legatários universais, pois não poderia deixar seus bens a uma instituição que ainda não havia sido criada. No codicilo do dia 5 de novembro de 1887, Léon Daudet é designado executor testamentário, caso Alphonse Daudet morresse e, em seguida, no codicilo do dia 6 de julho de 1890, este volta a figurar como executor testamentário ao lado de Léon Hennique

Por meio do testamento de Edmond é igualmente possível observar as alianças e desafetos do escritor ao longo do período de reelaboração do documento. A evocação contínua do nome Daudet revela a ligação estável entre ele e a família: com Alphonse, seu amigo e correligionário literário desde

1873; com Léon e Edmée, filhos de Alphonse, sendo o primeiro aquele que fazia entrar no Sótão uma geração mais jovem de homens de letras e, a segunda, afilhada de Edmond, a quem designou a soma de 5.000 francos no codicilo do dia 4 de novembro de 1887. A relação com Henry Céard, ao contrário, encontrava-se abalada já havia algum tempo, tendo sido finalizada cerimoniosamente pela substituição de seu nome pelo de J.-H. Rosny aîné, em codicilo do dia 5 de novembro 1887, e pela página mordaz do *Journal* do mesmo dia, na qual Edmond revela as divergências literárias que permeavam essa relação (GONCOURT, 1989, p. 75-76, t. 3). Na esteira de Céard, o nome de Émile Zola foi igualmente riscado do testamento. O esfriamento da relação de Edmond com o autor do ciclo dos *Rougon-Macquart* remonta aos primeiros anos do funcionamento do Sótão: quando Zola publicou o romance *La Terre* (1887), houve, no *Figaro* do dia 18 de agosto de 1887, uma reação sob forma de carta aberta endereçada ao escritor, intitulada *Manifeste des Cinq* (*Manifesto dos Cinco*). Nesse texto, Bonnetain, Descaves, Margueritte, os irmãos Rosny e Gustave Guiches, frequentadores do Sótão, censuravam fortemente Zola pela vulgaridade e mercantilização do naturalismo. Os laços entre os escritores foram se afrouxando gradualmente, até que a notícia de que Zola havia se candidatado à Academia Francesa levasse Edmond a substituí-lo por Octave Mirbeau no codicilo do dia 25 de julho de 1890.

Mais nomes foram substituídos com o passar dos anos. O de Jules Vallès, que já havia tomado o lugar de Cladel, pelo de Gustave Geffroy, em 14 de fevereiro de 1885; e o de Aurevilly, que substituía Chennevières, pelo de Léon Hennique, em 23 de abril de 1889, em decorrência da morte dos primeiros. A entrada de Loti para a Academia Francesa no dia 21 de março de 1891 assim como a morte de Théodore de Banville no mesmo ano acarretam a perda de mais dois elementos da lista de Edmond. Seus nomes são riscados do testamento assim como os de Bourget e de Maupassant, havendo substituição de apenas dois, por J.-H. Rosny jeune e por Margueritte. Com oito dos dez futuros membros da Academia registrados, Edmond acrescenta em seu testamento, no dia 24 de junho de 1891, as instruções sobre as vendas de seu patrimônio após sua morte e sobre a publicação do *Journal*.

Não satisfeito com o sem-número de supressões e acréscimos, no dia 7 de maio de 1892, Edmond redige a terceira versão do segundo testamento, designando Alphonse Daudet e Léon Hennique não mais como executores testamentários, mas como legatários. Esta e as primeiras versões do testamento virão integralmente ao conhecimento público somente após sua morte, em 1896. Antes disso, ao longo das décadas de 1880 e 1890, além de participar regularmente à imprensa as suas últimas vontades, Edmond lançou mão de estratégias de preservação do interesse pelo seu legado. O Sótão apresenta-se como um sistema de parcerias no qual os romancistas que o frequentavam, beneficiando-se da visibilidade que o cenáculo possuía, assegurariam de alguma maneira o cumprimento dos desejos de Edmond.

A ACADEMIA GONCOURT NA IMPRENSA BRASILEIRA: UMA HISTÓRIA FOLHETINESCA

Antes do conhecimento público das diferentes versões do testamento de Edmond de Goncourt, a imprensa brasileira já vinha assinalando a falta de reconhecimento institucional do gênero romance no campo literário francês.¹³ A cada nova cadeira vaga na Academia Francesa, os jornais e revistas brasileiros, ainda que com certa desesperança, especulavam possíveis nomes para ocupá-la, dentre os quais os de escritores naturalistas, em grande parte frequentadores do Sótão. À época da eleição de Sully Prudhomme¹⁴ e de Victor Cherbuliez¹⁵, em 1882, o jornalista português Guilherme Avelino Chaves de Azevedo, correspondente da *Gazeta de Notícias*, insinua que Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet e Émile Zola, dentre outros, teriam pretensões de pleitear uma cadeira no que descreveu como uma “carroça de glória” (*Gazeta de Notícias*, 3 jan. 1882, p. 1). O interesse desses três escritores naturalistas em pertencer à Academia Francesa logo passou a ser reavaliado. O nome de Edmond dentro de pouco tempo foi descartado nas especulações da imprensa brasileira referentes à eleição de novos acadêmicos, como comprova o que poderíamos caracterizar como o primeiro capítulo de uma longa narrativa serializada, nos moldes do romance-folhetim, que se tornou mais frequente e romanceada ao longo dos anos. Trata-se do efeito da repercussão dos esclarecimentos dados por Edmond de Goncourt ao jornalista Charles Chincholla sobre os projetos que constavam em seu testamento, publicados na edição do dia 24 de junho de 1882 do jornal *Le Figaro*. Inicialmente sintetizadas na edição do dia 25 de julho daquele ano do *Jornal do Commercio*, as notícias sobre a futura Academia Goncourt, publicadas havia apenas um mês em Paris, circularam em jornais, sobretudo do Rio de Janeiro¹⁶:

O notável escritor naturalista Edmond de Goncourt comunicou a um redator do *Figaro* os estatutos de uma nova academia que assentou em criar quando ainda vivia o seu irmão Jules de Goncourt. Os estatutos desse grêmio literário foram redigidos há uns 20 anos. A nova academia terá 10 sócios, em vez de 40, como a academia francesa, e a eleição de cada um deles terá lugar do mesmo modo que a dos Imortais do Instituto.

¹³ Os critérios de pesquisa na imprensa brasileira seguiram parâmetros semelhantes àqueles estabelecidos por Marie-Ève Thérenty (2007), investigando sobretudo jornais generalistas, populares e marcadamente políticos da então capital do Brasil, sem excluir a possibilidade de que fossem integrados ao debate periódicos de outras cidades e publicação diversas, como revistas, periódicos especializados.

¹⁴ Ocupou a cadeira 24, deixada por Prosper Duvergier de Hauranne.

¹⁵ Ocupou a cadeira 3, deixada por Jules Dufaure.

¹⁶ Notícia veiculada em: *Gazeta da Tarde*, 2 ago. 1882, p. 1; *O Pharol*, 5 ago. 1882, p. 2; *Revista Illustrada*, 12 ago. 1882, p. 2; *Publicador Maranhense*, 6 out. 1882, p. 2; *O Liberal*, 3 nov. 1882, p. 2; *Diário do Brasil*, 17 nov. 1882, p. 2.

Os 10 primeiros sócios serão designados no testamento do sr. E. de Goncourt. Cada sócio terá um ordenado de 6.000 francos por ano. Todos os anos os sócios da academia terão de conferir um prêmio de 5.000 francos ao autor da melhor obra literária publicada durante o ano, contanto que seja em prosa. O fundador deixará, pois, 65.000 anuais para acorrer a todas essas despesas. Espera que a venda da sua preciosa coleção artística, unida à fortuna que já possui, seja suficiente para tanto. Entre os 10 primeiros sócios, notam-se os nomes de Alphonse Daudet, Zola e Louis Veuillot.

A Academia dará a cada um de seus ganhadores uma pensão vitalícia de 6.000 francos (*Jornal do Commercio*, 25 jul. 1882, p. 2).

A partir de então, a futura Academia Goncourt se tornou a protagonista de uma narrativa construída pela imprensa brasileira, sobretudo em jornais de grande porte da então capital do Império, cujas notícias foram reproduzidas em grande parte em jornais do interior do Brasil. Para a trama ficar completa, foi atribuído à Academia Francesa o papel de antagonista: “Goncourt, prevendo que nunca iria sentar-se na sala do palácio Mazarine, funda uma academia” (*Jornal do Commercio*, 17 jan. 1884, p. 1).

O lugar destinado a Alphonse Daudet na Academia Goncourt e sua possível indicação para a Academia Francesa o colocavam no centro de um imbróglio. Em 1885, com um impasse na escolha de quem ocuparia a cadeira de número 11 da Academia Francesa, deixada vaga com a morte de Edmond About, o correspondente da *Gazeta de Notícias* traz a informação de que Daudet havia sido procurado por alguns dos 40 Imortais a fim de o convidar a se candidatar, mas que ele havia declinado da proposta.¹⁷ Quando, em 1888, veio à luz o romance *L’Immortel* (1888), os jornais maranhenses *O Paiz* e *Pacotilha*, dos dias 11 e 24 de junho, respectivamente, traduziram e reproduziram uma entrevista concedida por Alphonse Daudet ao jornal francês *Le Matin*, na qual o escritor afirma que por esse livro poderia ser novamente convidado a integrar a Academia Francesa e que se manteria longe de uma possível imortalidade. A declaração de Daudet levou o jornalista a inquire-lo sobre a indicação de seu nome para presidir a academia idealizada por Edmond de Goncourt. Daudet é categórico em sua resposta:

Isso é outra coisa. Essa academia é um júri encarregado de conceder prêmios e dar a mão aos escritores independentes. Bem sei que sou membro honorário, mas não há nada que eu deseje tanto como isto: não ser nunca efetivo, ou então sê-lo o mais tarde possível. Mas note que a minha aversão pela academia é um sentimento todo pessoal (*O Paiz*, 11 jun. 1888, p. 2).

¹⁷ Notícia veiculada em: *Gazeta de Notícias*, 18 ago. 1885, p. 1. Em seguida, sintetizada e reproduzida em *A Federação*, 21 ago. 1885, p. 2

A discussão sobre a entrada de Alphonse Daudet na Academia Francesa, alimentada pelas notícias importadas de jornais franceses, estendeu-se até meados da década de 1890.¹⁸

Quando, no dia 16 de julho de 1896, Edmond morre, a imprensa brasileira logo veiculou a informação, reiterando o projeto de academia repetidas vezes.¹⁹ A partir de então, a sucessão de informações que vinham sendo dadas pela imprensa sobre o testamento de Edmond ganha um tom de suspense: “Vê-lo-emos [o projeto de academia a ser executado] quando chegarem os jornais, pois dessas coisas raramente somos informados pelo telégrafo” (*O Paiz*, 18 jul. 1896, p. 1).

No dia seguinte ao da morte de Edmond, o notário Duplan leva ao Tribunal Civil a terceira versão do segundo testamento que lhe fora entregue em maio de 1892. Cinco dias após o falecimento de Edmond, as duas primeiras versões do segundo testamento são encontradas em sua casa e levadas às autoridades. As principais informações presentes nas diferentes versões do testamento não tardaram a aparecer na ordem do dia dos jornais brasileiros, que fizeram um apanhado das notícias publicadas sobre o assunto na França e as traduziram. Embora a informação principal desses textos seja as condições da morte de Edmond, o foco acaba recaindo sobre a criação da Academia, como é o caso da notícia do *Jornal do Commercio* do dia 5 de agosto de 1896, reproduzida em jornais da região Sudeste do país²⁰:

As folhas francesas da última data trazem minuciosos pormenores dos últimos dias e do falecimento de Edmond de Goncourt.

O ilustre literato faleceu às 9 horas da manhã de 16 do passado, quase subitamente de uma congestão pulmonar consecutiva à antiga moléstia do fígado, em Champrosey, na residência do sr. A. Daudet.

O testamento foi aberto pelo presidente do tribunal civil de Paris. Os testamentários legatários são os srs. A. Daudet e Léon Hennique.

Edmond de Goncourt encarrega a esses amigos de realizar o seu projeto de criação de uma academia em que entrariam dez literatos, sete dos quais ele designa: Alphonse Daudet, Léon Hennique, os dois irmãos Rosny, Octave Mirbeau, Gustave Geoffroy e Paul Marguerite.

¹⁸ A última notícia veiculada na imprensa brasileira referente à entrada de Daudet na Academia Francesa é a tradução de um artigo publicado no *Echo de Paris*, escrito por Émile de Bergerat sob o pseudônimo de Caliban, no qual convida o autor a entrar para a Academia. *A Notícia*, 10-11 jul. 1895, p. 1, reproduzido em *A Federação*, 26 jul. 1895, p. 1.

¹⁹ Notícia veiculada em: *O Paiz*, 18 jul. 1896, p. 1; *Jornal do Commercio*, 5 ago. 1896, p. 2; *Correio de Minas*, 6 ago. 1896, p. 2; *Correio de Minas*, 6 ago. 1896, p. 2; *O Commercio de São Paulo*, 6 ago. 1896, p. 2; *Minas Geraes*, 7 ago. 1896, p. 6; *A Notícia*, 8 ago. 1896, p. 2; *Gazeta de Notícias*, 12 ago. 1896, p. 2; *A Notícia*, 12-13 ago. 1896, p. 2; *Gazeta da Tarde*, 18 ago. 1896, p. 2; *O Paiz*, 21 ago. 1896, p. 2; *O Paiz*, 29 ago. 1896, p. 2; *Jornal do Brasil*, 30 ago. 1896, p. 4; *Jornal do Commercio*, 2 set. 1896, p. 1; *A Notícia*, Rio de Janeiro, 17 set. 1896, p. 2; *Diário de Pernambuco*, 14 out. 1896, p. 3; *A Estação*, 15 out. 1896, p. 113.

²⁰ Notícia veiculada em: *Correio de Minas*, 6 ago. 1896, p. 2; *O Commercio de São Paulo*, 6 ago. 1896, p. 2; *Minas Geraes*, 7 ago. 1896, p. 6.

Além dessa criação, os testamenteiros deviam encarregar aos srs. Le Roger-Mart e Alidor Delzant de organizarem um catálogo dos livros e das obras de arte do *Grenier d'Auteuil*. Sob a direção dos mesmos se fará o leilão das coleções Goncourt [...] (*Jornal do Commercio*, 5 ago. 1896, p. 2).

Ao longo dos últimos meses de 1896, no que concerne ao legado de Edmond de Goncourt, a imprensa brasileira se voltou sobretudo para a abertura de seu testamento, descrevendo-o detalhadamente.²¹ Ainda que essas notícias tenham saído na parte superior das páginas dos jornais, sobretudo nas colunas de correspondentes internacionais, elas trouxeram o mesmo efeito de narrativa serializada comumente encontrado no rodapé dos jornais. Trata-se de um caso de ficcionalização, procedimento discursivo habitual em jornais generalistas do século XIX, que consiste na aplicação, na parte informativa do periódico, de elementos geralmente vistos na seção folhetim, sobretudo nos romances seriados. Essa porosidade entre a matriz midiática e a matriz literária (THÉRENTY, 2007) rendeu procedimentos equivalentes ao pedido de que o leitor aguardasse as cenas dos próximos capítulos: “A questão fica aberta e até o próximo correio se terá discutido esta rubrica palpitante de atualidade para a gente da imprensa [...]” (*Gazeta de Notícias*, 12 ago. 1896, p. 2). Não demorou para que o público leitor do Rio de Janeiro tivesse novidades sobre os capítulos seguintes dessa trama, pois na edição do dia 18 de novembro de 1896 do *Jornal do Commercio*, o correspondente português Jaime de Séguier já adiantava a sequência dos fatos:

Desejaria falar-lhes ainda de uma prima absolutamente imprevista de Edmond de Goncourt, que acaba de irromper em Marselha, e se propõe a atacar o testamento em que o grande escritor consagrava a sua fortuna à fundação de uma Academia. Por uma vez que meia dúzia de literatos abischoitam um legado, muito empecilho lhes vem avinagrar o seu prazer. Tinha graça, realmente, se, mercê das artes e tramoias da chicana, esta criatura, de cuja existência Goncourt nem sequer suspeitava provavelmente, pois que nem a menciona no seu jornal, conseguia aniquilar o projeto que fora o pensamento dominante de toda a existência, não só do testador como de seu irmão falecido vinte e seis anos antes dele. As riquezas de arte, acumuladas pacientemente pelos ilustres colecionadores, os sacrifícios que se impuseram toda a vida para assegurar a fundação de um instituto que, no seu entender, seria o prolongamento de sua obra de homens de letras e de artistas – servirão, afinal de contas, a enriquecer uma velha prima, esquecida em um canto da província, como uma maçã engelhada atrás de um baú, que daqui em diante, gozaria basicamente, em companhia de seu gato e de seu papagaio, essa herança caída do céu.

²¹ Notícia veiculada em: *A Notícia*, 8 ago. 1896, p. 2; *A Notícia*, 12-13 ago. 1896, p. 2; *Gazeta da Tarde*, 18 ago. 1896, p. 2; *O Paiz*, 21 ago. 1896, p. 2; *Jornal do Brasil*, 30 ago. 1896, p. 4; *Diário de Pernambuco*, 14 out. 1896, p. 3; *A Estação*, 15 out. 1896, p. 113.

Hão de confessar que seria de uma ironia superior e transcendente (*Jornal do Commercio*, 18 nov. 1896, p. 1).

Tratava-se de um dos herdeiros naturais de Edmond, a viúva Adam, nascida Rose Guérin, prima dos irmãos Goncourt por parte de mãe, a quem logo se juntaram outros parentes distantes, dentre os quais os filhos de Labille e membros da família Courmont, a fim de contestar o(s) testamento(s): “A sra. Rosa Guérin requereu anulação do testamento a seu primo Edmond de Goncourt. Lá se vai a Academia nova!” (*A Notícia*, 28 nov. 1896, p. 2). As audiências do processo de pedido de anulação do testamento de Edmond, aberto junto à Primeira Câmara do Tribunal Civil, aconteceram nos dias 7, 8, 9 e 22 de julho de 1897 e foram acompanhados de perto pela imprensa brasileira²²:

No tribunal do Sena principiou o julgamento do pedido de anulação de testamento, feito pelos herdeiros naturais de Edmond de Goncourt. Como os leitores se devem lembrar, o autor de *Manette Salomon* legou tudo o que possuía a um grupo de escritores para fundar uma academia. Os herdeiros lesados julgaram achar causas da nulidade nas últimas disposições de E. de Goncourt [...] (*Jornal do Brasil*, 29 jul. 1897, p. 2).

Julgado no dia 5 de agosto daquele ano, o processo aberto pelos herdeiros naturais lhes foi desfavorável, tendo sido negociada a soma de 400.000 francos em seu favor. Os parentes de Edmond, entretanto, não se contentaram com o montante e recorreram, estendendo o processo até a virada do século.

No dia 1º de março de 1900, o Tribunal Civil dá um veredito em favor da criação da Academia Goncourt, que teve por ato simbólico de abertura um jantar na casa de Léon Hennique no dia 7 de abril daquele ano. Os desejos de dois dos principais envolvidos no projeto de criação de uma academia para celebrar e premiar o romance foi atendido: o de Daudet, de não ter sido efetivado enquanto membro da Academia idealizada por seu amigo, pois havia morrido em 17 de dezembro de 1897, em plena efervescência do julgamento; e o de Edmond, de ter fundada uma academia que mantivesse o seu nome e o de seu irmão longe do esquecimento. Os oito membros indicados por Edmond em testamento – Léon Daudet, J.-K. Huysmans, Octave Mirbeau, J.-H. Rosny aîné, J.-H. Rosny jeune, Léon Hennique, Paul Margueritte e Gustave Geffroy –, em sua primeira reunião oficial, elegeram Huysmans como seu presidente e Elémir Bourges e Lucien Descaves para compor os dez integrantes da

²² Notícia veiculada em: *Minas Geraes*, 8 ago. 1897, p. 8; *Gazeta de Notícias*, 9 ago. 1897, p. 2; *Gazeta de Notícias*, 10 ago. 1897, p. 2; *Jornal do Commercio*, 16 ago. 1897, p. 1; *A Notícia*, 27-28 ago. 1897, p. 2; *Jornal do Commercio*, 8 set. 1897, p. 1; *Correio de Minas*, 21 set. 1898, p. 1; *Pacotilha*, 21 fev. 1898, p. 3; *Jornal do Recife*, 18 ago. 1898, p. 2; *Pacotilha*, São Luíz, 26 set. 1898, p. 2; *Jornal do Recife*, 8 out. 1898, p. 1.

Academia Goncourt, constituída oficialmente no dia 14 de janeiro de 1903 e reconhecida como instituição de interesse público por decreto do mesmo dia.

As notícias sobre a disputa judicial de parte da família de Edmond por seu patrimônio e sobre a fundação da Academia encerram um período da trajetória do escritor enquanto agente do campo literário²³. A imprensa brasileira, narradora da história folhetinesca que se tornou a criação da Academia Goncourt, não deixou de reiterar a rivalidade desta instituição, antes mesmo de sua criação, com a Academia Francesa: “É sabido que Edmond de Goncourt, o primoroso escritor francês que há pouco faleceu [...], consignou em testamento a cláusula de venda de seus bens para a criação de uma ‘academia’, provavelmente rival da ‘Academia Francesa’” (*O Paiz*, 29 ago. 1896, p. 2). Havia, entretanto, jornalistas que não identificassem tal antagonismo entre instituições, como Jaime de Séguier, que afirmou em sua coluna “Ver, ouvir e contar” do dia 2 de setembro de 1896, que “ele [Edmond] nunca pretendeu como se tem dito, criar uma concorrência à grande Academia”, mas assegurar a escritores “a independência material necessária para poderem entregar-se, sem preocupações da luta pela existência, à produção de obras puramente e desinteressadamente literárias” (*Jornal do Commercio*, 2 set. 1896, p. 1). Tratava-se, na verdade, de uma espécie de reedição da querela entre antigos e modernos no campo literário do final do século XIX e início do século XX, que tinha por reivindicação naquele momento a entronização de um gênero literário: o romance (ASHLEY, 2004, p. 12). A Academia Goncourt visava, portanto, desde sua concepção, contrapor-se ao paradigma de legitimação literária que a Academia Francesa mantinha ao privilegiar a poesia em detrimento da prosa que a nova Academia iria defender²⁴.

A ACADEMIA GONCOURT E O VALOR DO ROMANCE

A posição que a instituição fundada por Edmond de Goncourt ocupou no campo literário francês à época de sua fundação foi consequência de um arranjo de fatores que em pouco tempo a elevaram à uma posição de prestígio, que se mantém até os dias atuais. Desde que o testamento começou a ser comentado nas páginas de jornais e revistas, o projeto de academia começou

²³ *Correio Paulistano*, 2 set. 1897, p. 1; *Pacotilha*, 21 fev. 1898, p. 3; *Jornal do Recife*, 18 ago. 1898, p. 2; *Pacotilha*, 26 set. 1898, p. 2; *Jornal do Recife*, 8 out. 1898, p. 1.

²⁴ Criada em 1634 e oficializada em seguida pelo cardeal de Richelieu, a Academia Francesa tem/teve por objetivo normatizar e aperfeiçoar a língua francesa a fim de unificar a nação por meio da língua. Apesar de a distribuição de prêmios não estar a princípio prevista dentre as atividades desta instituição, desde 1671 seus 40 membros escolhem obras de língua francesa a serem premiadas. Laureando inicialmente discursos sobre temas propostos e obras de poesia, a Academia Francesa mudou paulatinamente o perfil das distinções que atribui e as multiplicou, havendo hoje 64 prêmios, dentre os quais o Grande Prêmio de Literatura da Academia Francesa, criado em 1911; o Grande Prêmio do Romance da Academia Francesa, criado em 1914; e o Grande Prêmio da Francofonia, criado em 1986.

não somente a se tornar um evento cada vez mais midiático, como também se iniciou um processo de transferência de capitais de Edmond para o que veio a se tornar a Academia Goncourt. Apesar dos inúmeros desafetos que o escritor colecionou ao longo de sua trajetória, as alianças que manteve com escritores, editores e críticos lhe permitiram adquirir um capital social que, de certo modo, foi transferido à Academia que leva seu nome. O capital cultural do escritor, por sua vez, permitiu-lhe reunir obras de arte de valor simbólico e financeiro consideráveis, convertidas em capital econômico graças aos leilões realizados após sua morte, garantindo a independência financeira da Academia assim como uma maior autonomia da instituição no campo literário francês. O prestígio e a reputação de Edmond de Goncourt tiveram igualmente um papel importante na criação da Academia Goncourt, aos quais pode-se acrescentar o fato de que, nesta instituição, ao contrário do que ocorre com os imortais da Academia Francesa, o rol de acadêmicos seria composto exclusivamente por escritores, o que teria um peso maior dentro da lógica relacional de reconhecimento dos pares.

A premiação ininterrupta do melhor romance do ano desde 1903 pela Academia Goncourt acarretou mudanças significativas tanto na organização interna desta instituição quanto no campo literário. Com o passar do tempo e a desvalorização da moeda, a Academia Goncourt precisou recalcular a soma de 5.000 francos que o laureado recebia à época de sua criação assim como a de 6.000 francos dos 10 acadêmicos²⁵. Os valores previstos já não asseguravam os insumos necessários para que o ganhador do prêmio se dedicasse à produção de um novo romance, e os fundos da Academia se tornavam escassos para cobrir a renda prevista para os acadêmicos, que logo abriram mão de qualquer remuneração, contentando-se com o prestígio e a visibilidade que a instituição lhes traz. A falta de verba da Academia, entretanto, não diminuiu o interesse de escritores e de editoras em serem laureados com o Prêmio Goncourt. Pelo contrário: com o passar dos anos, houve uma inflação no número de títulos enviados pelas editoras ao júri, como assinala Edmonde Charles-Roux, presidente da Academia entre 2002 e 2014 (CHARLES-ROUX, 2004, p. 25).

O processo de seleção dos romances que concorrerão ao Prêmio Goncourt atualmente tem início oficial, segundo o site da Academia Goncourt, no dia 10 de agosto de cada ano, quando seus 10 membros se reúnem para dar início ao processo de eleição do melhor romance do ano, escrito originalmente em língua francesa e publicado em uma editora francófona que tenha um circuito de distribuição em livrarias. Há, entretanto, entre os dias 1º de julho e

²⁵ Segundo o jornalista Laurent Calixte, no artigo “Combien va rapporter le prix Goncourt?”, de 4 de novembro de 2013, publicado no hebdomadário especializado em economia *Challenges*, em dias atuais, a renda de 5.000 francos oferecida ao escritor laureado equivaleria a 30.000 euros, e a renda de 6.000 francos dos 10 acadêmicos, por sua vez, equivaleria a 3.000 euros mensais (CALIXTE, 2013).

15 de setembro, uma triagem prévia, que foge ao domínio da Academia. Segundo Charles-Roux, os acadêmicos não entram em contato com os editores: “eles [os editores] nos enviam, a cada um dos dez jurados, não a totalidade de suas produções, porque há alguns romances que eles não nos enviariam, mas aqueles que consideram os melhores” (CHARLES-ROUX, 2004, p. 25)²⁶. Dentre os títulos recebidos, o júri indica 15, em seguida 8 e finalmente 4, entre setembro e outubro para que o prêmio – um cheque de 10 euros – possa ser atribuído no início do mês de novembro ao melhor dos quatro finalistas (ACADÉMIE GONCOURT, 2019). O valor irrisório que o autor escolhido pelo júri recebe, contudo, é inversamente proporcional ao prestígio que o Prêmio confere. Serão, portanto, as grandes tiragens que o Prêmio passou a garantir, a certeza de que o título laureado será traduzido em diversas línguas e as demais formas de monetizar a fama que proporcionam um montante significativo aos escritores premiados.

Nas últimas décadas do século XX, derivaram-se do Prêmio Goncourt novas distinções sob a chancela da Academia Goncourt. Trata-se do reconhecimento de obras que não se enquadram nos critérios do Prêmio – sobretudo no que diz respeito ao gênero literário –, denominados de “bolsa” até 2009, hoje chamados apenas de Goncourt de la Poésie Robert Sabatier, Goncourt de la Biographie Edmonde Charles-Roux, Goncourt de la nouvelle, Goncourt du premier roman e Goncourt des Lycéens²⁷. Há ainda o Choix Goncourt à l'étranger, estratégia de internacionalização iniciada na década de 1970, que segue as mesmas regras do Prêmio Goncourt, distinguindo-se deste pelo fato de o júri ser composto por estudantes de institutos franceses ou de instâncias promotoras da francofonia na Argélia, Áustria, Bélgica, Brasil, Bulgária, China, Eslovênia, Espanha, Geórgia, Grécia, Itália, Marrocos, Polônia, República Tcheca, Romênia, Sérvia, Suíça e Tunísia assim como nos países que formam o Oriente Médio e o Reino Unido.²⁸

Desde 1914, as reuniões mensais, exceto no verão, dos 10 membros da Academia Goncourt acontecem no restaurante Drouant, no segundo *arrondissement* de Paris, palco de diversas polêmicas envolvendo o Prêmio. Dentre os episódios que chamaram a atenção da imprensa para os bastidores da Academia há a renúncia do Prêmio por Julien Grac ao romance *Le Rivage*

²⁶ “[...] ils [les éditeurs] nous envoient à chacun des dix jurés non pas la totalité de leur production, parce qu’il y a quelques romans qu’ils [ne] nous enverraient pas, mais ceux qu’ils considèrent les meilleurs”.

²⁷ Os Prêmios Goncourt de... são subvencionados pela prefeitura de Paris e/ou por doações. O Goncourt des Lycéens é fruto da parceria da Academia Goncourt com o Ministério da Educação da França e com a Fnac.

²⁸ O Choix Goncourt du Brésil é coordenado pelas equipes do Instituto Francês do Brasil, pelos adidos de cooperação linguística e educativa do Bureau du livre e pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade de São Paulo (USP), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Universidade de Brasília (UnB).

des Syrtes (1951); a ameaça de recusa de Simone de Beauvoir por *Les Mandarins* (1954); a atribuição do Prêmio concebido para encorajar os jovens literatos ao romance *L'Amant* (1984), de Marguerite Duras, que à época tinha 70 anos; e a atribuição do Prêmio duas vezes ao mesmo escritor, Romain Gary, por *Les Racines du ciel* (1956) e por *La Vie devant soi* (1975), este último assinado com o pseudônimo Émile Ajar. É possível ainda mencionar a relação de alguns de seus membros com editoras, o que colocou em questão a imparcialidade na seleção do título laureado; ou mesmo o fato de que nem todos os membros do júri liam os romances que concorriam ao Prêmio, fazendo a imprensa se interrogar sobre os critérios de escolha. Entre 2014 e 2019, o jornalista e escritor Bernard Pivot provocou mudanças significativas nas disposições do júri a fim de garantir maior imparcialidade e comprometimento em sua atribuição, limitando a idade máxima dos membros a 80 anos, impedindo-lhes de ter relações profissionais com editoras e instituindo a leitura obrigatória de todos os títulos que concorrerão ao Prêmio. Em 2019, Pivot tornou-se membro honorário da Academia e deixou o posto de presidente, logo assumido por Didier Decoin.

CONCLUSÃO

Parte do projeto de sobrevivência literária idealizado por Edmond de Goncourt, a Academia que leva seu nome e o de seu irmão foi alvo não somente do interesse da imprensa francesa, mas também da brasileira, que esteve a par das discussões sobre os bastidores de sua criação. Com a morte de Edmond e, conseqüentemente, sua saída do campo literário francês enquanto agente, o binômio Edmond e Jules, unidos pelo nome Goncourt, tornou-se um nome próprio em circulação nesse campo, ao qual foram atribuídos valores continuamente atualizados, não mais por sua produção artística, mas pelos posicionamentos e lutas simbólicas da Academia Goncourt e das polêmicas em torno do Prêmio por ela atribuído. Ao longo do século XX e início do XXI, tanto a Academia quanto o Prêmio atuaram ativamente no estabelecimento e na regulação de princípios de legitimidade de agentes e de obras assim como na manutenção da autonomia relativa do campo literário.

A midiática da Academia Goncourt, desde a época em que ainda era um projeto, somada ao nome de escritores ilustres e à sua independência financeira são frutos de um testamento que é tido hoje não somente como um documento fundador daquela instituição, mas também como um *vade-mecum* dos acadêmicos. A linha de condução precisa desse documento talvez tenha sido um dos fatores que elevaram a prosa ao nível da poesia no início do século XX – ainda que, como aponta Katherine Ashley, a via tomada para isso tenha sido tão midiática que o Prêmio Goncourt arrisca desvalorizar o que ele tenta elevar (ASHLEY, 2004, p. 13).

A Academia Goncourt encontra-se paradoxalmente ligada à tradição e à vanguarda: por um lado, ela foi concebida e se mantém até os dias atuais nos moldes de uma instituição burguesa de consagração do século XIX, por outro lado, ela saiu em defesa do romance, gênero que estava em plena ascensão, mas que permanecia preterido pela Academia Francesa, que criou um artifício de legitimação para este gênero somente em 1914. O novo status do romance no início do século XX e o reconhecimento institucionalizado desse gênero pela Academia Goncourt tiveram, finalmente, consequências que incidem ainda hoje sobre a hierarquia de gêneros literários em circulação.

REFERÊNCIAS

A Estação, Rio de Janeiro, ano 25, n. 19, 15 out. 1896, p. 113.

A Federação, Porto Alegre, ano 2, n. 182, 21 ago. 1885, p. 2; ano 12, n. 175, 26 jul. 1895, p. 1.

A Notícia, Rio de Janeiro, ano 2, n. 179, 10-11 jul. 1895, p. 1; ano 3, n. 188, 8 ago. 1896, p. 2; ano 3, n. 192, 12-13 ago. 1896, p. 2; ano 3, n. 222, 17 set. 1896, p. 2; ano 3, n. 284, 28 nov. 1896, p. 2; ano 4, n. 204, 27-28 ago. 1897, p. 2.

ACADÉMIE GONCOURT. *Prix Goncourt; Présentation*. 2019. <https://www.academiegoncourt.com/presentation-prix-goncourt>. Acesso em 21 out. 2019.

AÏSSAOUI, Mohammed; DARGENT, Françoise. Le bandeau, meilleur ami du livre? *Le Figaro*, 21 jan. 2010. <https://amp.lefigaro.fr/livres/2010/01/21/03005-20100121ARTFIG00503-le-bandeau-meilleur-ami-du-livre-.php> Acesso em 20 out. 2019.

ASHLEY, Katherine. Avant-propos. In: ASHLEY, Katherine. (org.). *Prix Goncourt, 1903-2003: essais Critiques*. Berne: Peter Lang, 2004, p. 11-19.

BONNIN-PONNIER, Joëlle. Le Grenier d'Edmond de Goncourt: une forme particulière de sociabilité? *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, n. 19, p. 113-128, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CALIXTE, Laurent. Combien va rapporter le prix Goncourt? *Challenges*, online, 4 nov. 2013. https://www.challenges.fr/entreprise/combien-va-rapporter-le-prix-goncourt_170364. Acesso em 21 out. 2019.

CHARLES-ROUX, Edmonde. Entretien. In: ASHLEY, Katherine (org.). *Prix Goncourt, 1903-2003: essais Critiques*. Berne: Peter Lang, 2004, p. 21-37.

Correio de Minas, Juiz de Fora, ano 3, n. 67, 6 ago. 1896, p. 2; ano 5, n. 88, 21 set. 1898, p. 1.

Correio Paulistano, São Paulo, ano 44, n. 12295, 2 set. 1897, p. 1.

DEFFOUX, Léon. *Du testament à l'Académie Goncourt. Suivi d'une petite Chronologie du Testament, de l'Académie et du Prix Goncourt*. Paris: Société Anonyme d'Editions et de Librairie, 1920.

Diário de Pernambuco, Recife, ano 77, n. 233, 14 out. 1896, p. 3.

Diário do Brasil, Rio de Janeiro, ano 2, n. 262, 17 nov. 1882, p. 2.

Gazeta da Tarde, Rio de Janeiro, ano 3, n. 175, 2 ago. 1882, p. 1; ano 17, n. 229, 18 ago. 1896, p. 2.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano 22, n. 225, 12 ago. 1896, p. 2; ano 23, n. 210, 9 ago. 1897, p. 2; ano 23, n. 211, 10 ago. 1897, p. 2; ano 8, n. 3, 3 jan. 1882, p. 1.

GLINOER, Antony; LAISNEY, Vincent. *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*. Paris: Millau, 2013.

GONCOURT, Edmond e Jules de. *Journal des Goncourt*. 3 tomes. Paris: Robert Laffont, 1989.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, ano 6, n. 243, 30 ago. 1896, p. 4; ano 7, n. 210, 29 jul. 1897, p. 2.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, ano 61, n. 205, 25 jul. 1882, p. 2; ano 63, n. 17, 17 jan. 1884, p. 1; ano 77, n. 226, 16 ago. 1897, p. 1; ano 77, n. 249, 8 set. 1897, p. 1; ano 79, n. 218, 5 ago. 1896, p. 2; ano 79, n. 246, 2 set. 1896, p. 1; ano 79, n. 323, 18 nov. 1896, p. 1.

Jornal do Recife, Pernambuco, ano 61, n. 182, 18 ago. 1898, p. 2; ano 61, n. 225, 8 out. 1898, p. 1.

Le Figaro, Paris, ano 28, n. 175, 24 jun. 1882, p. 2.

Minas Geraes, Ouro Preto, ano 5, n. 212, 7 ago. 1896, p. 6; ano 6, n. 210, 8 ago. 1897, p. 8.

O Commercio de São Paulo, São Paulo, ano 4, n. 1029, 6 ago. 1896, p. 2.

O Liberal, Belém, ano 14, n. 243, 3 nov. 1882, p. 2.

O Paiz, Rio de Janeiro, ano 12, n. 4307, 18 jul. 1896, p. 1; ano 12, n. 4341, 21 ago. 1896, p. 2; ano 12, n. 4349, 29 ago. 1896, p. 2.

O Paiz, São Luís, ano 26, n. 155, 11 jun. 1888, p. 2.

O Pharol, Juiz de Fora, ano 16, n. 84, 5 ago. 1882, p. 2.

Pacotilha, São Luís, ano 8, n. 173, 24 jun. 1888, p. 2; ano 18, n. 229, 26 set. 1898, p. 2; ano 18, n. 44, 21 fev. 1898, p. 3.

Paris-midi, Paris, ano 16, n. 490, 10 dez. 1926, p. 1.

Publicador Maranhense, São Luís, ano 61, n. 226, 6 out. 1882, p. 2.

Revista Illustrada, Rio de Janeiro, ano 7, n. 311, 12 ago. 1882, p. 2.

THÉRENTY, Marie-Ève. *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*. Paris: Seuil, 2007.

Recebido em 31/08/2020

Aceito em 21/10/2020

GABRIELE D'ANNUNZIO E O CENACOLO DE FRANCAVILLA

GABRIELE D'ANNUNZIO AND THE FRANCAVILLA CENACLE

Fernanda Gerbis Fellipe Lacerda²⁹

RESUMO: Entre os anos de 1880 surge, na cidade de Francavilla al mare, na região do Abruzzo, na Itália, o *Cenacolo* de Francavilla, composto por artistas das mais variadas tendências, dentre eles o poeta Gabriele D'Annunzio (1863-1938). Esse grupo, que se reunia na Casa-convento do pintor abruçês Francesco Paolo Michetti, foi de grande importância para a formação artística de D'Annunzio, que teve a oportunidade de conviver nesse espaço com intelectuais do porte de Paolo De Cecco, Edoardo Scarfoglio e Francesco Paolo Tosti. Ainda no período do *Cenacolo* de Francavilla, D'Annunzio teve a oportunidade de viajar com esses intelectuais pelo Abruzzo, visitando durante quatro dias o Vale del Gizio e del Sagittario e as cidades de Aquila e Sulmona. Nesta cidade, o jovem D'Annunzio conhece o etnógrafo Antonio De Nino que, futuramente, lhe fornecerá um vasto material para a produção de suas obras abrucesas.

PALAVRAS-CHAVE: Gabriele D'Annunzio; Abruzzo; *Cenacolo* de Francavilla.

ABSTRACT: In the years of 1880s, in the city of Francavilla al mare, Abruzzo region, in Italy, the Francavilla *Cenacle* was born, composed of artists of the most varied trends, among them, the poet Gabriele D'Annunzio (1863-1938). This group, which used to gather at the house-convent of the painter from Abruzzo, Francesco Paolo Michetti, was of a great importance for D'Annunzio's artistic training, since he had the opportunity to be in this space with huge intellectuals such as Paolo De Cecco, Edoardo Scarfoglio and Francesco Paolo Tosti. Still in the period of Francavilla *Cenacle*, D'Annunzio had the opportunity of travelling with these intellectuals through Abruzzo, visiting for four days the Vale del Gizio and del Sagittario, and the cities of Aquila and Sulmona. In this city, the young D'Annunzio meets the ethnographer Antonio De Niro, who, in the future, would provide him a vast material for the production of abrucesas works.

KEYWORDS: Gabriele D'Annunzio; Abruzzo; Francavilla *Cenacle*.

INTRODUÇÃO

Gabriele D'Annunzio, o poeta *vate* do decadentismo italiano, nasceu em Pescara no dia 12 de março de 1863. Filho de uma modesta família, seu pai, Francesco Paolo Rapagnetta, foi adotado pelo tio Antonio D'Annunzio, rico comerciante da região das *Marche*, na Itália, e sua mãe, Luisa De Benedictis, nasceu em uma família rica e culta de Ortona. Após a leitura da coletânea de poesias intitulada *Odi barbare* (1877), do poeta italiano Giosuè Carducci,

²⁹ Doutora em Literatura Italiana pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: fernandagerbis@gmail.com.

 <https://orcid.org/0000-0002-2576-7617>

D’Annunzio publica em 1879, aos 16 anos, *Primo vere*, e, no ano seguinte, mais precisamente no outono, passa a fazer parte do *Cenacolo* de Francavilla.

A importância desse *Cenacolo* na vida do poeta é marcada de diversas maneiras. A permanência de D’Annunzio na região do Abruzzo, após sua ida para a cidade de Prato com o objetivo de finalizar os estudos escolares, nunca mais foi permanente. De Marco sinaliza esse período *pratese* para o poeta como um tempo de uma profunda nostalgia e apresenta cartas trocadas entre D’Annunzio e sua irmã Ernestina. Em uma dessas cartas, com destino a Paolo De Cecco, o poeta manifesta sua “melancolia do afastamento” e lamenta com o amigo a ausência do “belo sol abrucês” e do “mar de cobalto”³⁰ (DE MARCO, 1996, p. 49). Entretanto, durante toda sua trajetória, o poeta retornava para pequenas temporadas, sempre hospedado por amigos artistas, e tem a oportunidade de conhecer o passado e as raízes abrucesas.

O ABRUZZO

Ettore Paratore nos esclarece que a região do Abruzzo tem uma localização muito peculiar, pois “parece como um bloco monolítico a quem o contemple rapidamente os aspectos étnico, político e folclóricos”³¹ (PARATORE, 1963, p. 7). Ao observamos seu posicionamento geográfico, localizamos essa região italiana a oeste da cordilheira dos Apeninos, onde se situa o pico mais alto da região, que irá inclusive separá-la completamente das regiões da Úmbria, do Lácio e da Campânia. Dessa forma, podemos dizer que essas montanhas constituem um vale profundo entre a região abrucesa e todas as outras que a circundam do lado ocidental.

Outra causa do isolamento da região se deve ao seu litoral Adriático, na parte oriental. Ainda que se trate do pedaço mais estreito do Mediterrâneo, o mar Adriático representou, somente nos primeiros séculos da Antiguidade Clássica e apenas na sua parte inferior, um eficaz veículo de troca entre diferentes povos. Tal função continuou a ser praticada exclusivamente com o porto de Brindisi durante o Império romano, contudo, isso não fez com que a parte superior do litoral se abrisse a uma efetiva funcionalidade cultural.

Tal reclusão, causada por sua localização geográfica, implicou manter de certa forma também recluso o seu povo. Ainda com a ajuda de Paratore, entendemos que “o povo do Abruzzo permaneceu sempre eminentemente agrícola e pastoril, na mais devassa e dispersa exceção do termo”³², o que os tornou extremamente conservadores, uma vez que viviam prevalentemente

³⁰ “Malinconia della lontananza”; “bel sole abruzzese”; “mare di cobalto”. Todas as traduções são da autora.

³¹ “Appare un bloco monolitico a chi ne contempli frettolosamente gli aspetti etnico, linguistico, politico e folkloristico”.

³² “Le genti d’Abruzzo rimasero sempre eminentemente agricole e pastorali, nella più dissolutrice, dispersiva accezione del termine”.

em tribos que se transferiam da montanha para o mar, dependendo das estações do ano ou ainda em outras pequenas tribos que se enraizavam em vales férteis, com o objetivo de aproveitar todas as possibilidades da terra (1963, p. 10).

Essa vida reclusa reforça a ideia de um Abruzzo sempre parado no tempo, ainda que esse tempo seja indefinido. Por essa razão, tornou-se o cenário ideal aos personagens dannunzianos que pretendem alcançar a perfeição do modelo de super-homem proposto por Nietzsche e que nos remete a uma exaltação dionisíaca da vida junto à natureza, como é possível observar em *Il Trionfo della morte* (1894). Os ritos e os costumes abruceses destacam-se na obra do poeta tornando-se verdadeiros personagens, muitas vezes ocupando a função de protagonistas do drama, oferecendo ao texto um caráter poético e repleto de *coralità*³³.

GABRIELE D'ANNUNZIO E O ETERNO RETORNO AO ABRUZZO

Em 1881, Gabriele D'Annunzio inicia seus estudos na Faculdade de Letras, em Roma, e passa a frequentar as redações das revistas literárias como a *Cronaca bizantina* e o *Fanfulla della Domenica*. Nelas, escreve poesias, novelas e artigos. Por razão de sua inserção nesse meio cultural, o poeta se aproxima de intelectuais do ambiente jornalístico. Em 1882, junto com o editor Angelo Sommaruga, D'Annunzio publica a coletânea de versos *Canto novo*, ilustrada pelo amigo, pintor e desenhista abrucês Francesco Paolo Michetti e, ainda no mesmo ano, as novelas de *Terra Vergine*. O ano de 1883 marca a afirmação dannunziana nos salões romanos³⁴. É nesse período que o poeta, reconhecidamente apreciador de um estilo de vida elegante, tem a oportunidade de refinar ainda mais seus interesses pessoais.

Ainda que a vida romana e o meio aristocrático tenham seduzido o poeta, suas raízes abrucesas nunca foram esquecidas. De tempos em tempos, entre uma estada em Roma ou em Nápoles, por exemplo, o poeta regressava à sua terra natal, frequentemente no verão, e se hospedava em casas de amigos. Nessas ocasiões, principalmente no ano de 1883, D'Annunzio se reunia, com certa frequência, com os principais artistas daquela região, em especial, com o compositor Francesco Paolo Tosti, com quem compõe *Bimbi e neve*, *Malinconia* e *Notte bianca*. No ano seguinte, já de volta a Roma, D'Annunzio torna-se redator do jornal *La Tribuna*, no qual publica, até 1888, uma série de artigos de *cronaca mondana*, com referências às novidades literárias, musicais e artísticas europeias e italianas e também fazendo menção aos encontros com os amigos do *Cenacolo* de Francavilla.

³³ Termo utilizado por Marilena Giammarco (2005, p. 99) que compreende todos os ritos, as tradições e a língua arcaica utilizados pelo poeta de maneira simbólica.

³⁴ Nesse caso, podemos recordar do grupo *Arte Libertas*, que tinha como ponto de encontro o café *El Greco*, em Roma.

Em 1889, D’Annunzio passa o verão em San Vito Chietino, no Abruzzo, próximo a Pescara, com a atriz Barbara Leoni, e inicia a escrita do romance *Il trionfo della morte*. No ano seguinte, separa-se da esposa e retorna a Francavilla para trabalhar em seu romance *L’Innocente* (1892). É para esta cidade que o poeta regressa após uma estada de dois anos em Nápoles, e ali finaliza os romances *Trionfo della morte* e *Le Vergine delle rocce* (1896). Nesse período, realiza uma viagem para a Grécia no iate do poeta e jornalista Edoardo Scarfoglio e, inspirado pelo mundo clássico e pelas conversas com seus companheiros de viagem, escreve a peça de teatro *La città morta* (1898).

Ao retornar para a Itália, D’Annunzio se transfere para a região da Toscana, em Settignano, onde permanece por um tempo na famosa vila *La Capponcina*. Em 1909, por razões financeiras, exila-se em Paris, onde tem a oportunidade de frequentar os círculos e eventos culturais franceses e conhece a atriz Ida Rubinstein. Seu retorno à Itália ocorre em 1915, quando participa em ações de guerra tanto em meios terrestres quanto navais e aéreos. No mesmo ano, em Roma, o poeta mais uma vez se aproxima do músico Francesco Paolo Tosti, ajudando-o a musicar trechos de seus romances. Após o fim da guerra, D’Annunzio ocupa por dois anos a cidade de Fiume, instituindo a *Reggenza Italiana del Carnaro* e, após uma breve estada em Veneza, passa a viver no lago de Garda, na mansão Cargnacco, transformada no *Vittoriale degli italiani*.

Inúmeras foram as obras dannunzianas dedicadas ao Abruzzo ou ao amigo Michetti. Também é possível, a partir de uma leitura atenta, observar traços, paisagens ou menções à região que tanto peso teve para a formação cultural e artística do poeta *vate*.

O CENACOLO DE FRANCAVILLA

Em 1880, a carismática figura de Francesco Paolo Michetti agregava ao seu redor intelectuais e artistas como Gabriele D’Annunzio, Francesco Paolo Tosti, Costantino Barbella, Paolo De Cecco, Edoardo Scarfoglio, Matilde Serao, Guido Boggiani, Giulio Aristide Sartorio, Antonio De Nino e Carmelo Sartorio. A “bela companhia”³⁵ (BARILLI, 2004, p. 68) se reunia habitualmente a cada verão. Os primeiros encontros ocorreram na casa do próprio pintor, na praia de Francavilla e, em seguida, a partir de 1885, passaram a ser realizados no famoso *Convento di Santa Maria del Gesù*, reestruturado e transformado em estúdio pelo próprio Michetti, hoje conhecida como Casa-convento. No inverno, o *Cenacolo* se encontrava em Roma, no apartamento de Tosti, na *via dei Prefetti*. Nas longas tardes que ocorriam dentro do Convento de Michetti, cada um dos hóspedes se dedicava à própria atividade artística. Ali, em Francavilla, D’Annunzio começa a escrever *Il piacere*, publicado depois em 1889.

³⁵ “bella compagnia”.

A atmosfera desses encontros foi recordada pelo próprio D’Annunzio em uma publicação no jornal *Fanfulla della Domenica*, em 7 de janeiro de 1883. Na primeira parte de seu artigo, o poeta revisita de maneira afetuosa alguns quadros do amigo Michetti e, em seguida, ilustra a contribuição dos artistas que compunham o grupo:

Oh belos dias de outubro em Francavilla, quando o culto pela arte nos unia! Aquela pobre casa solitária, no meio da imensidão dos litorais, era o nosso templo [...] Dentro, por todos os lados, nas paredes, no chão, sobre as mesas, nas portas, a arte triunfava [...] sentia-se que o artista deveria ter como uma religião da Natureza, como uma fé que ele transfundia amorosamente em um tronco secular ou em um grupo de flores [...] Paolo Tosti agora cantava: uma fonte virgem de melodia lhe surgia do coração pulando e saltitando, naturalmente. [...] De tempos em tempos, o rosto oliva e sonolento de Paolo De Cecco se inclinava em meus papéis, e um fino sorriso animava aqueles olhos [...] ³⁶ (D’ANNUNZIO, 1996, p. 7).

Preenchidos pelo grande amor pela arte e pelo Abruzzo, o grupo organiza numerosas e interessantes viagens nas zonas internas e ainda desconhecidas da região com o objetivo de aprofundar o conhecimento, documentar as tradições populares e as atividades regionais, com reportagens fotográficas realizadas pelo próprio Michetti.

Entre os dias 8 e 11 de setembro de 1881, D’Annunzio e seus companheiros se dedicam à famosa excursão aos vales do Gizio e do Sagitário. Em Sulmona, onde D’Annunzio chega de trem junto com Michetti e Barbella, conhece De Nino, o etnógrafo abruçês que fornecerá diversos materiais ao poeta para a composição de suas obras. Sobre essa viagem, D’Annunzio escreve: “Que viagem deliciosa por meio de paisagens inimaginavelmente belas e várias. Ficamos inebriados de sol, de perfume, de cores”³⁷.

A troca de experiência nos diversos setores das artes, passando pela pintura, música, escultura, poesia, teatro e tantas outras expressões artísticas, torna-se um aspecto peculiar no panorama cultural regional e nacional no final do século XIX e início do século XX italiano.

Já idoso, vivendo no Largo de Garda, D’Annunzio escreve ao amigo Edoardo Scarfoglio: “Sabe o que eu gostaria? Gostaria que aqui estivesse a

³⁶ “Oh i bei giorni ottobrali di Francavilla, quando il culto dell’arte ci univa! Quella povera casa solitaria, in mezzo all’immensità dei litorali, era il nostro tempio [...] Dentro, da per tutto, sul e pareti, su i pavimenti, su i tavoli, su le porte, l’arte trionfava [...] si sentiva che l’artista doveva avere come una religione della Natura, come una fede che egli trasfondeva amorosamente in un tronco secolare o in un gruppo di fiori [...] Paolo Tosti allora cantava: una scaturigine vergine di melodia gli surgeva dal cuore pullulando e zampillando, naturalmente [...] Di tratto in tratto la faccia olivastrea e sonnacchiosa di Paolo De Cecco si chinava su le mie carte, e un fine sorriso animava quegli occhi”.

³⁷ “Che viaggio delizioso attraverso paesaggi inimmaginabilmente belli e vari. Siamo inebriati di sole, di profumi, di colore”.

grande neve e o grande frio que me obrigasse ao exercício e aos longos passeios de ares saudáveis. Oh, se viesse a neve da Majela o do Montecorno! Virá; eu a invocarei com tanta paixão de amante, que virá”³⁸ (SCARFOGLIO, 1885, p. 164-65). Após a famosa queda da varanda do Vittoriale, questionado sobre o Abruzzo pelo médico que lhe atende, o poeta responde: “O Abruzzo sou eu”³⁹ (D’ANNUNZIO, 1995, p. 13).

PARA ALÉM DAS ÉCFRASES ABRUCESAS

Foi nesse rico ambiente intelectual do *Cenacolo* de Francavila que D’Annunzio pôde aprofundar seus conhecimentos sobre as modernas criações pictóricas de seu próprio tempo. Um exemplo é a aproximação do poeta com a pintura pré-rafaelita, inspirada no *Art nouveau*. Dessa forma, D’Annunzio foi, aos poucos, burilando o seu próprio estetismo através da criação de elaboradas écfrases na esfera dos muitos pintores pertencentes a este grupo. As peças *La figlia di Iorio* e *La fiaccola sotto il moggio*, por exemplo, são textos dannunzianos marcados pelas pinturas michettianas e que carregam dentro de suas linhas, com temáticas atualizadas, histórias e costumes do povo e da terra abrucesa. Para além das écfrases, Gabriele D’Annunzio, partilhando as pesquisas do amigo Antonio De Nino, cria romances como *Il trionfo della morte*, para citar apenas um, e o poema “I pastori”, com cenários e descrições de locais ermos e do povo que habitava a sua terra natal.

A troca de cartas entre D’Annunzio e Antonio De Nino foi muito intensa. Em uma delas, por exemplo, o poeta pede que o amigo envie um de seus trabalhos:

Caro Antonio, preciso do 1º e do 2º volumes do seu *Usi e Costumi*; mas preciso deles imediatamente. Poderia enviá-los a mim?

[...]

P.S. Agradeceria muito se pudesse enviar também os *Proverbi abruzzesi* e o *Messia d’Abruzzo*. Posso aguardar?⁴⁰ (PAPPONETTI, 1996, p. 72-73).

Outra referência da presença abrucesa na produção do poeta e de como o *Cenacolo* de Francavilla, repleto de artistas que forneciam a todo instante informações específicas sobre a sua região, constantes em sua produção literária, são os textos encontrados em *Novelle della Pescara* e *Terra Vergine*. É válida, portanto, a reflexão sobre qual Abruzzo narra D’Annunzio. Ou ainda,

³⁸ “Sai che vorrei? Vorrei qui della gran neve e del gran freddo che mi sforzasse all’esercizio e alle lunghe passeggiate e alle larghe respirazioni dell’aria salutare. Oh, se venisse la neve dalla Maiella o da Montecorno! Verrà; la invocherò con tanta passione di amante, che verrà.”

³⁹ “L’Abruzzo sono io.”

⁴⁰ “Caro Antonio, ho bisogno del 1º e del 2º volume dei tuoi Usi e Costumi; ma ne ho bisogno súbito. Vuoi mandarmeli a volta di corriere? (...) / P.S. Ti sarei riconoscentissimo se tu volessi mandarmi anche i Proverbi abruzzesi e il Messia d’Abruzzo. Posso sperare?”

sobre quais Abruzzos o poeta retrata em suas obras. Nas palavras de Pomilio “o seu Abruzzo se desenha diante dos olhos como um estado de ânimo descontínuo, incerto entre os dois extremos do amor e da recusa, e mais ainda como uma história, um evento sentimental que corre indeciso e pleno de alternativas”⁴¹ (POMILIO, 1968, p. 602).

Apresentaremos aqui apenas algumas dessas constantes abrucesas, estimuladas certamente por seus companheiros que, entendemos, são significativas como traços advindos do *Cenacolo* de Francavilla, na produção do escritor.

LA FIGLIA DI IORIO

O desejo pela imagem, certamente, fora incutido em D’Annunzio pelo já citado Michetti, que havia introduzido o jovem poeta nesse eclético grupo de artistas. Dessa forma, podemos reconhecer que a peça *La figlia di Iorio* é uma verdadeira éfrase em homenagem à pintura de Michetti, sem conseguir, contudo, omitir alguns traços de um verismo latente.

O exame da pintura que dá título ao drama *La figlia di Iorio*, por exemplo, de Francesco Paolo Michetti, representava para D’Annunzio um eficaz exemplo de pintura moderna. Isso se justifica, pois o pintor teria conseguido obter a união entre “paisagem e pessoa que leva a ação” e harmonizar a linha “descritiva e visível”⁴² com a linha da ação, ou seja, a narrativa-musical: “*La figlia di Iorio* representa uma cena em ação, com a fluidez da linha organizada e ondulada que tudo modula e compõe”⁴³ (VALENTINI, 1992, p. 16).

D’Annunzio pôde acompanhar todo o processo da pintura do quadro, que teve início em 1887, desde os esboços até a produção final. O impacto que a pintura de Michetti teve em D’Annunzio pode ser reconhecido na carta escrita ao amigo após o término de seu drama, na qual fala da comunhão de seu espírito com sua terra natal:

Essa obra vivia dentro de mim há anos, obscura. Não te lembrás? A sua *Figlia di Iorio* apareceu pela primeira vez há mais de vinte anos com a cabeça sobre um drama de nuvens. Depois, aos poucos, se apresentou completa e potente na grande tela, com uma perfeição definitiva que possui alguma analogia com a cristalização dos minerais nos ventres das montanhas. Toda aquela vida circunscrita por linhas geométricas invisíveis.

⁴¹ “Il suo Abruzzo ci si disegna davanti agli occhi come uno stato d’animo discontinuo, incerto tra i due estremi dell’amore e del rifiuto, e più ancora come una storia, una vicenda sentimentale che corre indecisa e piena di alternative”.

⁴² “paesaggio e dramatis persona”; “descritiva-visiva”.

⁴³ “*La figlia di Iorio* raffigura una scena in azione, con la fluidità della linea organizzata e ondulata che tutto modula e compone”.

Um processo indiferente se esvaziou em mim. Eu senti viver as minhas raízes na terra natal, e senti uma felicidade indescritível. Tudo é novo nesta tragédia e tudo é simples: tudo é violento e tudo é pacato ao mesmo tempo. O homem primitivo, na natureza imutável, fala a linguagem das elementares paixões⁴⁴ (D’ANNUNZIO, 1996, p. 12).

Inspiradas pela obra de Michetti, a todo o momento as memórias de sua origem se fazem presentes, seja na sua casa natal no *Corso Manthoné* ou na *Villa del Fuoco*, em Pescara, ou ainda no perfume do mar e nos mistérios da montanha *Majella*, essas lembranças transportavam o poeta para o caloroso acolhimento de sua gente, para o homem primitivo e para a natureza imutável de um Abruzzo distante temporal e fisicamente.

La figlia di Iorio nasce, então, de sugestões diferentes, mas, em particular, de uma tensão política e cultural que leva o poeta a redescobrir a própria região natal como um espaço de conflitos míticos e de virtudes ancestrais que poderiam servir para se regenerar e também regenerar sua própria nação (NICASTRO, 1988, p. 102). Esse canto de celebração já se faz presente na dedicatória da peça:

À terra do Abruzzo
 À minha mãe às minhas irmãs
 Ao meu irmão exilado ao meu pai sepultado
 A todos os meus mortos a toda minha gente
 Entre a montanha e o mar
 Este canto
 Do antigo sangue
 Consagrado⁴⁵ (D’ANNUNZIO, 2011, p. 3211).

A didascália presente também no início do texto, “Na terra do Abruzzo, há muitos anos”⁴⁶ (D’ANNUNZIO, 2011, p. 3211), tem a função de apresentar ao leitor o espaço e o tempo em que aquela trama é realizada, sendo, portanto, sem definição. Sabe-se que é em algum lugar da região do Abruzzo e em um tempo passado, mas não especificado, diferenciando sua obra das obras veristas, como as de Giovanni Verga, nas quais as informações de tempo e

⁴⁴ “Quest’opera viveva dentro di me da anni, oscura. Non ti ricordi? La tua *Figlia di Iorio* fece la prima apparizione or è più di vent’anni col capo sotto un dramma di nubi. Poi, d’improvviso, so mistrò compiuta e possente nella gran tela, con una perfezione definitiva che ha qualche analogia con la cristallizzazione dei minerali nel ventre delle montagne. Tutta quella vita è circoscritta da linee geometriche invisibili. / Un processo non dissimile s’è svolto in me. Ho sentito vivere le mie radici nella terra natale, e n’ho avuto una felicità indicibile. Tutto è nuovo in questa tragedia e tutto è semplice: tutto è violento e tutto è pacato nel tempo medesimo. L’uomo primitivo, nella natura immutabile, parla il linguaggio delle passioni elementari”.

⁴⁵ “Alla terra d’abruzzu / Alla mia madre alle mie sorelle / Al mio fratello esule al mio padre sepolto / A tutti i miei morti a tutta la mia gente / Fra la montagna e il mare / Questo canto / Dell’antico sangue / Consacro”.

⁴⁶ “Nella terra d’Abruzzi, or è molt’anni”.

espaço aparecem de forma clara e precisa. A escolha da região do Abruzzo também confere ao poeta uma opção de atuação para seus personagens que estão fora, à margem do que a literatura da época preconizava.

LA FIACCOLA SOTTO IL MOGGIO

A morte de Gigliola, personagem principal da peça *La fiaccola sotto il moggio*, carrega consigo todo o interesse particular de D'Annunzio pelos costumes e hábitos da própria terra, que nesse texto se apresentam um pouco mais do que aqueles vistos na tragédia anterior, referindo-se a um Abruzzo muito mais profundo e enraizado em sua história.

A observação do espaço físico retratado na tragédia traz indicações precisas sobre o espaço geográfico e a situação política e social em que a história se desenrola. Desde o início do espetáculo há a informação de que o drama ocorre no início do século XIX: “No país peregrino, dentro do território de Anversa, junto à garganta do Sagitário, na vigília de Pentecostes, no tempo do Rei Bourbon Ferdinando I⁴⁷” (D'ANNUNZIO, 2011, p. 3295). Observa-se a descrição de uma Itália aristocrática poetizada por D'Annunzio através da representação da desastrosa decadência da família Sangro, que até o século XVIII era reconhecida por seus personagens ricos e aristocráticos. Para além do tempo, o espaço é especificado, o vale *del Sagittario*, localizado na província de Aquila e, hoje, reconhecida como uma das mais belas reservas naturais do Abruzzo.

O drama social representado na peça serve também para demonstrar a sobrevivência de tradições arcaicas na sociedade abrucesa. O exemplo maior nos é dado pelo personagem Edia Fura, chamado o Serparo, aquele que cuida das serpentes. O próprio apelido “serparo” demonstra uma antiga tradição presente até os dias atuais em celebrações como a de Cocullo, quando, na primeira sexta-feira de maio, ocorre a festa das serpentes, hoje dedicada a São Domenico. Essa festa teria sua origem no culto pagão de Angizia e provavelmente foi celebrada em outras cidades e vilarejos da região.

Essa figura exótica ajudará Gigliola a engendrar sua vingança contra Angizia, sua filha, por ter sido renegado por esta em seus planos de entrar para a família Sangro. Serparo, considerado como uma figura sacra por conhecer as leis ancestrais, não poderia ter sido ultrajado dessa forma pela filha. Será ele a assassinar Bertrando, herdeiro junto com Tibaldo da fortuna da família Sangro, desejada por Angizia. A figura do Serparo é muito simbólica na peça, por portar consigo cobras ao seu redor, da mesma forma como hoje a imagem do santo percorre a cidade no dia da celebração.

⁴⁷ “Nel paese peligno, dentro dal tenitorio di Anversa, presso le gole del Sagittario, la vigilia della Pentecoste, al tempo del Re Borbone Ferdinando I”.

Os ricos detalhes geográficos e de tradições populares que podem ser encontrados no texto desta tragédia são o resultado, mais uma vez, de diversas trocas de cartas e documentos entre D’Annunzio e Antonio De Nino:

Meu caro Antonio,
Como você está? O que faz?
[...] Eu estou quase terminando uma nova tragédia, que se desenvolve no território de Anversa, perto da Gole del Sagittario. [...] Em Anversa estão os restos de um edifício pertencente a ‘un tal’ de De Sangro. Escrevi ao prefeito para saber se entre as pedras ainda existe o brasão da família. [...] Um senhor ‘de nome’ Di Gusto respondeu-me que não existe nenhum sinal do brasão. Ora, você que sabe tudo, poderia me indicar o brasão dos Sangro de Anversa? Se possível, onde eu poderia encontrá-lo?⁴⁸
(PAPPONETTI, 1996, p. 63).

IL TRIONFO DELLA MORTE

Em *Il trionfo della morte*, temos o registro da descoberta de D’Annunzio do texto de Nietzsche, *Assim falou Zaratrusta*, que lhe apresenta a figura do super-homem, encantando o poeta abrucês que, imediatamente, vai inseri-la em suas produções, adaptando-a às suas necessidades estéticas. Essa descoberta induz o poeta a conhecer mais de perto a face selvagem da sua terra natal, o Abruzzo, onde, em uma visita ao santuário de *Casalbordino*, fica surpreso com o desespero de peregrinos que enfrentam humilhações e miséria para alcançarem esse local com o objetivo de receber uma graça. O interesse por áreas repletas de tradições da região é refletido diretamente na trajetória do personagem principal Aurispa, que perpassa a própria vida do poeta, coincidindo com o retorno de ambos, personagem e criador, à terra natal, o Abruzzo.

Assim como o poeta, Aurispa irá ler o romance nietzschiano, e será após essa leitura e de uma profunda análise introspectiva que o personagem vai dar início à construção de seu modelo do super-homem, filtrado pelo olhar transformador de D’Annunzio. O Abruzzo é, portanto, o lugar ideal para que o personagem Aurispa possa viver em completude a figura do super-homem. É ali, sem as tentações mundanas de Roma, inserido em seu solo natal, nesse retorno às suas origens, à natureza, ao misticismo religioso do povo daquele lugar, que ele acredita poder superar as fraquezas das pessoas comuns. Esse é caminho que o conduz à posição de ser excepcional, que fará da morte,

⁴⁸ “Mio caro Antonio, Come stai? Che fai? (...) Sto per terminare una nuova tragedia, che si svolge nel territorio di Anversa, presso le Gole del Sagittario. (...) Ad Anversa restano i ruderi di un palagio edificato da un De Sangro. Ho scritto al Sindaco per sapere se tra le pietre vi sia lo stemma gentilizio della famiglia. (...) Un signor Di Gusto mi risponde che non si trova alcuna traccia di stemma. Ora, tu che sai tutto, potresti indicarmi lo stemma dei Sangro d’Anversa? In caso, dove potrei trovarlo? (...)”.

fundada em sua espetacularidade dionisíaca, a transformação de Aurispa em super-homem, livre das fraquezas que o acorrentavam aos prazeres da vida comum.

“I PASTORI”

O poema pertence ao livro *Alcyone*, terceiro das cinco coletâneas de poesia que levam o nome das constelações das Plêiades. Em *Alcyone*, em particular, D’Annunzio descreve um sonho estivo, entre as colinas da cidade de Fiesoli e o mar Tirreno, na região da Toscana. Na parte final do livro, encontramos uma paisagem de fim de verão, que passa de maneira lenta, doce e saudosa. As principais temáticas são a nostalgia de terras distantes e as memórias antigas, envolvidas por uma atmosfera de sonho.

O Abruzzo surge dessas memórias. Evidencia-se nos poemas e, principalmente, em “I pastori”, a recordação mítica do seu povo e de sua terra natal, de um Abruzzo no qual D’Annunzio viveu a sua infância e com o qual claramente mantém uma profunda ligação afetiva:

Setembro, vamos. È tempo de migrar.
Neste momento, na terra dos Abruzzo, os meus pastores
deixam os apriscos e vão em direção ao mar:
descem ao Adriático selvagem
que verde é como o pasto dos montes.
[...]
Ah por que eu não estou com os meus pastores?⁴⁹ (D’ANNUNZIO, 2011, p. 2642).

Observa-se, nesse curto trecho, o sentimento de saudosismo, de nostalgia e de lamento evidente no poeta ao se recordar das migrações dos pastores abruceses, repletos de antigas tradições e de valores imutáveis no tempo.

CONCLUSÃO

O *Cenacolo* de Francavilla não foi para D’Annunzio, portanto, somente o refúgio de lembranças de sua terra natal. Os participantes deste grupo, cada um a seu modo, contribuíram para que a produção literária *dannunziana* rejuvenescesse o mito de um Abruzzo como uma “*terra vergine*” selvagem e mágica.

⁴⁹ “Settembre, andiamo. È tempo di migrare. / Ora in terra d’Abruzzi i miei pastori/ lascian /gli stazzi e vanno verso il mare:/ scendono all’Adriatico selvaggio/ che verde è come i /pascoli dei monti./ (...) // Ah perché non son io co’ miei pastori?”

Os estudos etnográficos de De Nino, as pinturas e fotografias de Michetti e De Cecco e as trocas poéticas com Scarfoglio, por exemplo, não forneceram apenas uma descrição detalhada da vida e dos hábitos dos camponeses de sua terra, mas também deram a D'Annunzio os materiais para as figuras míticas e os cenários que aparecem em suas obras. Cada carta trocada com De Nino, por exemplo, nos revela um D'Annunzio interessado em detalhes específicos que foram ainda mais estimulados após a viagem exploratória do grupo pela região abrucesa.

Assim, observamos, portanto, que a obra dannunziana, que hoje se estuda e que se pretende ler com um necessário olhar moderno, deve ser compreendida também a partir das produções artísticas de tantos nomes importantes que, no final do século XIX, foram responsáveis por difundir e apresentar um Abruzzo mítico e repleto de possibilidades ao poeta Gabriele D'Annunzio.

REFERÊNCIAS

BARILLI, Renato. Michetti: un palcoscenico simbolista per la *Figlia di Iorio*. In: ANDREOLI, Annamaria (org.). *La figlia di Iorio – Cent'anni di passione*. Pescara: De Luca Editori d'Arte, 2004, p. 67-73.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Siamo spiriti azzurri e stelle. Diario inedito* (17-27 agosto 1922), a cura di Pietro Gibellini. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1995.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Scritti giornalisti* (1882-1888), vol. 1, a cura di Annamaria Andreoli. Milão: Mondadori, 1996.

D'ANNUNZIO, G. Alcyone. In: ANTONUCCI, G.; OLIVA, G. (org.). *D'Annunzio Tutti i romanzi, novelle, poesie, teatro*. Roma: Newton Compton Editori, 2011, p. 2507-2655.

D'ANNUNZIO, G. Il trionfo della morte. In: ANTONUCCI, G.; OLIVA, G. (org.). *D'Annunzio Tutti i romanzi, novelle, poesie, teatro*. Roma: Newton Compton Editori, 2011, p. 800-920.

D'ANNUNZIO, G. La fiaccola sotto il moggio. In: ANTONUCCI, G.; OLIVA, G. (org.). *D'Annunzio Tutti i romanzi, novelle, poesie, teatro*. Roma: Newton Compton Editori, 2011, p. 3300-3355.

D'ANNUNZIO, G. La figlia di Iorio. In: ANTONUCCI, G.; OLIVA, G. (org.). *D'Annunzio Tutti i romanzi, novelle, poesie, teatro*. Roma: Newton Compton Editori, 2011, p. 3210-3244

DE MARCO, Marina. L'Abruzzo nella realtà biografica. *Atti del XX Convegno internazionale di studi dannunziani – Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio*, vol. I, 1996, p. 47-62.

GIAMMARCO, Marilena. *La figlia di Iorio* e il teatro dell'invenzione. Il drama di Aligi e Il discorso di Mila. Liminal persona e nuovo linguaggio drammatico. In: GIAMMARCO, Marilena. *La parola tramata: Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio*. Roma: Carocci, 2005, p. 97-144.

NICASTRO, Guido. *Il poeta e la scena: Saggio sul teatro di d'Annunzio*. Catania: Edizioni del Prisma, 1988.

PAPPONETTI, Giuseppe. L'Abruzzo nell'opera poetica, narrativa e teatrale di Gabriele D'Annunzio. *Atti del XX Convegno internazionale di studi dannunziani – Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio*, vol. I, 1996, p. 63-90.

PARATORE, Ettore. Proposte di interpretazione della storia e della cultura d'Abruzzo. *Rivista dell'istituto di studi abruzzesi*. Roma: Edizioni dell'ateneo, 1963, p. 3-42.

POMILIO, M. D'Annunzio e l'Abruzzo. In: *Atti del Convegno internazionale di studio Venezia-Gardone Riviera-Pescara*, 1968, p. 602- 610.

SCARFOGLIO, Edoardo. *Il libro di Don Chisciotte*. Roma: A. SOMMARUGA E C., 1885.

VALENTINI, Valentina. *La tragedia moderna e mediterranea: Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*. Milão: Franco Angeli, 1992.

Recebido em 31/08/2020

Aceito em 20/11/2020

CRÍTICA ACERCA DO INDIVIDUALISMO NO CAMPO DO DESIGN

CRITICISM ABOUT INDIVIDUALISM IN THE FIELD OF DESIGN

Paulo Vieira da Silva Magalhães⁵⁰

Alberto Cipiniuk⁵¹

RESUMO: No presente trabalho realizamos a crítica do individualismo no Campo do *Design*. Defendemos que tal noção tem como serventia social a produção e manutenção do trabalho alienado e, conseqüentemente, de um trabalhador (o *designer*) ensimesmado, que crê que a tomada de decisão sobre a forma (estética) do artefato industrial é propriedade sua, que é autor (no sentido de autoridade) total de seus projetos, não percebendo que quem possui tal tomada de decisão final é quem é dominante dos meios de produção, qual seja, o burguês dono de fábricas ou indústrias. Além disso, adotamos a noção de que o Campo do *Design* tem sua origem no Campo da Arte, nos seus valores tradicionais. Logo, realizamos um pequeno estudo propedêutico histórico, sociológico e filosófico sobre este campo. O trabalho tem por finalidade uma compreensão histórico-social principalmente no período da Renascença, apesar de sabermos que desde a Antiguidade tal tema já era debatido filosoficamente. Também será realizado um estudo de cunho histórico-social sobre a individualização do trabalho do *designer* na sociedade industrial moderna.


Palavras-chave: identidade; autoria, Campo do *Design*.

ABSTRACT: In the present work, we made a critique of individualism in the Field of Design. We argue that such notion has as its social benefit the production and maintenance of alienated work and, consequently, of a self-absorbed worker (the designer), who believes that the decision making about the (aesthetic) form of the industrial artifact is his property, which is total author (in the sense of authority) of his projects, not realizing that whoever has such a final decision making is who is dominant of the means of production, that is, the bourgeois who owns factories or industries. In addition, we adopt the notion that the Field of Design has its origin in the Field of Art, in its traditional values. We then carried out a small historical, sociological and philosophical propaedeutic study on this field. The work aims at a historical-social understanding mainly in the Renaissance period, although we know that since antiquity such a theme has already been debated philosophically. A historical-social study will also be carried out on the individualization of the designer's work in modern industrial society.


Keyword: identity; authorship; Design Field.

INTRODUÇÃO

⁵⁰ Doutorando em *Design* na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Mestre em *Design* - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Bolsista do CNPq (2020). E-mail: paulovsmagal@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0446-4323>

⁵¹ Doutor em Filosofia e Letras pela Université Libre de Bruxelles. Professor Associado aposentado do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professor Associado da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: acipiniuk@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-4640-0646>

Defendemos que as escolas de *design* mundo afora recrutam, formam e asseveram fundamentos que se baseiam em crenças, isto é, em opiniões (*doxa*), e não em saberes (*episteme*). Embora essas escolas sejam de nível superior, muitas delas em universidades, onde deveriam se pautar por transmitir fundamentos precisos e metodológicos da ciência, boa parte das noções que os pares do Campo do *Design* empregam para fundamentar suas identidades profissionais não se baseiam em argumentos científicos e não evidenciam procedimentos que possam ser defendidos através de algum processo organizado de investigação ou um sistema lógico e sistemático de pesquisa e instrução. Apesar dos esforços implementados por programas de pós-graduação, congressos e revistas denominadas de científicas, sustentamos que o Campo do *Design* ainda não definiu concretamente o seu estatuto ontológico nem epistemológico sobre o que seria o trabalho do *designer*, ou seja, a sua *raison d'être*. Nossa defesa se baseia no fato de que a prática profissional do *designer* é compreendida pelos pares como uma ação independente ou autônoma do seu contexto histórico concreto – a sociedade industrial, regida pelo modo de produção capitalista.

Afirmamos que a prática do *design* deve ser entendida como uma prática social, que tem a sua significação geral relacionada a uma ação voluntária e rotineira exercida por uma profissão qualquer, institucionalizada, conhecida e reconhecida (CIPINIUK, 2017, p. 49), mas ainda não se comporta como uma ciência. Portanto, insistimos em afirmar que o trabalho do *designer* é uma prática social. Porém, além desta forma peremptória que pode parecer apenas uma polêmica vazia, resta uma indagação: esta forma de trabalho possuiria valor social (CIPINIUK, 2017, p. 49)?

Design é uma prática profissional, uma forma de trabalho que existe dentro de uma sociedade com demandas práticas concretas, isto é, um fato social. A *práxis* do *design* surgiu com a industrialização e com a subsequente formação da sociedade industrial moderna. Com o final da sociedade aristocrática, em que o trabalho era artesanal e realizado nos ateliês de ofício, e início da sociedade burguesa moderna, quando o trabalho na indústria passou a ser assalariado, surgiu, também, a necessidade prática de separação entre o projetista, que realizava o *trabalho intelectual* e o artesão, o *trabalhador braçal*, o operário que usava os artefatos com as máquinas disponíveis de então.

Com o surgimento de uma classe trabalhadora (proletária) assalariada, o agente social que trabalhava no chão de fábrica, o operário que não possuía (e ainda não possui) o “saber”, qual seja, o domínio intelectual das técnicas ou das tecnologias para construir um artefato, agora muito mais complexo do ponto de vista de sua fabricação mecanizada, e também porque não era proprietário dos meios de produção, precisava de orientação profissional. Assim, houve a necessidade social do aparecimento de uma nova categoria

profissional: o projetista dos artefatos industriais. Portanto, podemos afirmar que o surgimento do *designer* (desenhista industrial ou do desenhista para a indústria) para o processo de produção da indústria mecanizada foi também uma questão de natureza política. O desenhista industrial não era um operário do chão de fábrica, e tinha como função manter os dominados como dominados (ignorantes dos processos de fabricação) e os dominantes como dominantes (proprietários dos meios de produção, assim como dos conhecimentos necessários à produção mecanizada). Dessa forma, a indústria “necessitou” recrutar profissionais habilitados no desenho, pois havia uma carência objetiva do dono de indústria em contratar o “técnico” em desenho projetivo. Mas não apenas isso, precisavam de alguém que, concomitantemente, pudesse materializar conceitos, comportamentos ou gostos sociais mais abstratos e transformá-los em mercadorias. Tais profissionais “criavam” também a dimensão simbólica da cultura daquele período, pois além do valor de uso, os artefatos precisavam ter uma aparência de que eram necessários socialmente.

Ainda que essa competência fosse apenas fruto do imaginário social, nessa época a categoria profissional – que se apresentava como possuidora dessa competência técnica – era composta por artistas com formação nas escolas de artes. Esses artistas eram habilitados para dar origem àquilo que ainda não existia. Quando o artefato fosse criado, esta coisa nova ou até ali inexistente deveria possuir um sentido de pertencimento à cultura ou valores válidos naquela época. O desenho era a tecnologia empregada para materializar coisas imaginadas e que precisavam ser concretizadas ou construídas. Desenhar ou projetar artefatos industriais era o trabalho requerido do desenhista industrial para que fossem construídos ou fabricados artefatos belos e baratos, pois o seu público foi a nova classe média burguesa da segunda metade do século XVIII, surgida depois da Revolução Industrial. Belos, pois deveriam participar dos gostos instituídos, para que, de algum modo, fossem apreciados; e baratos, porque seriam fabricados em série e em um tempo infinitamente menor do que se fossem fabricados artesanalmente. Assim, o Campo do *Design* e a racionalização do trabalho do *designer* e edulcoração do artefato industrial surgem como mais uma etapa da divisão do trabalho, na qual a principal função era a produção do lucro ou do mais valor.

É curioso perceber como a maior parte dos livros de história do *design* omite ou despreza o que acabamos de enunciar. Parece-nos óbvio que precisamos considerar que a prática do *design* é uma forma de trabalho e que ela ocorre dentro do modo de produção capitalista e só pode ser plenamente compreendida em sua relação direta com esse contexto social. Excluir a sua definição de que o *design* é trabalho, para chamá-lo de “atividade” ou afirmar que “em sua essência, pode ser definido como a **capacidade humana** de dar forma ao ambiente em que vivemos de maneira nunca antes vista na natureza, para **atender às nossas necessidades** e **dar sentido à vida**” (HESKETT,

2008, p. 13) é retirá-lo da sua dimensão política, enfraquecê-lo do seu conteúdo ideológico dentro da luta de classes. Essa discussão é sistematicamente evitada pelos pares do campo, acompanhando outros intelectuais da área cultural que defendem o fim da ideologia (BELL, 1980) ou o fim da história (FUKUYAMA, 1992).

Em tempos de pandemia, em que se verificou um aumento exponencial de outro tipo de enfermidade epidêmica e, ela mesmo resultado do desenvolvimento dos comportamentos sociais da sociedade industrial, mas agora por conta do emprego das novas tecnologias digitais – as *fake news* – percebemos a minúcia como se propagam certas noções. Iniciam-se corretas ou parcialmente corretas e passam a ser dúbias. Com o tempo se tornam verdades. Não se pode pôr em dúvida a afirmação de Heskett, por exemplo. É irrefutável, claro ou indiscutível que a prática do *design* pode ser definida como a **capacidade humana** de dar forma ao ambiente em que vivemos de maneira nunca antes vista na natureza, para **atender às nossas necessidades** e **dar sentido à vida**. O fato é que Heskett não explicou o que ele entendia por capacidade humana, atendimento às necessidades ou sentido de vida. Nesse contexto tudo é possível, inclusive mentiras, fraudes ou falsidades. O que ele entendia por necessidade humana, por exemplo? O que pensou sobre a nossa capacidade de atendimento às necessidades humanas? E qual seria a nossa capacidade profissional para atendê-las e dar sentido à vida?

O pretendido no presente trabalho foi realizar uma sucinta análise histórica e social de cunho crítico para compreender como se deram alguns dos processos históricos concretos que culminaram nas noções hegemônicas do Campo do *Design*, incluindo aí a recorrência da noção de genialidade. Optamos por algumas noções que compreendemos como carismáticas e românticas, tais quais o trabalho do *designer* ser individual, ou seja, o *designer* como autor que possui autonomia em suas escolhas estéticas e o descolamento da História do *Design* da História Social. Defendemos que existe uma forte ideologia no âmbito acadêmico, pois as escolas são as instituições que consagram e reproduzem o saber. E se o mercado de trabalho está apoiado nessas instituições, reproduzindo o que nelas é ensinado, ele tende a operar para perpetuar noções de manutenção desse *status quo* desprovido de pensamento crítico.

No Campo do *Design* é muito comum afirmar que o *designer* possui autonomia, isto é, que individualmente o profissional dessa prática possui total poder de escolha na hora de configurar (dar forma) ao projeto. Defendemos que essa noção é uma crença (BOURDIEU, 2008) que não condiz com a realidade histórica do momento em que vivemos, tampouco com o que vem sendo ao longo dos anos, pois sabemos que o trabalho do *designer* tem início no *briefing*, que é formulado pelo dono da indústria. Sabemos também que é este último quem decide qual o *design* será escolhido, ou seja, tem o

poder de aprovar ou não os *designs* a serem utilizados para, futuramente, se transformarem em mercadoria.

Ora, se o *designer* tem o poder de decidir individualmente a configuração do artefato industrial, ele poderia desenhar esse artefato de modo que ele fosse praticamente indestrutível e com longuíssima durabilidade. Assim, poderíamos afirmar que este profissional estava atendendo a uma demanda urgente dos nossos dias, a sustentabilidade. Isto seria atender às nossas necessidades mais fundamentais e oferecer um sentido para nossas vidas. Mas, até onde pudemos observar, não é isso o que acontece, embora esta definição do *design* esteja correta do ponto de vista formal.

A naturalização do indivíduo como um agente social possuindo total poder para a tomada de decisão na elaboração do artefato industrial é algo comum no Campo do *Design*, mas possui origens históricas concretas. Como defendemos que a História do *Design* tem sua origem no Campo da Arte, pois foram os artistas que migraram para a indústria para produzir os projetos a serem transformados em mercadorias, buscamos na História da Arte e na gênese idealista do artista enquanto indivíduo autônomo e dono (proprietário) das ideias, o principal argumento que os pares empregam para afirmar que é o *designer* quem escolhe o *design* dos artefatos.

O SURGIMENTO DA NOÇÃO DE INDIVÍDUO GENIAL (O GÊNIO) NO CAMPO DA ARTE E SUAS INFLUÊNCIAS NO CAMPO DO DESIGN

Com base em estudos relacionados à História Social da Arte, podemos afirmar que a noção do indivíduo criador no Campo da Arte, como gênio, tem origem na Renascença. Antes desse período não se aplicava a ideia de indivíduo na Idade Média, “que não reconhecia valor independente à espontaneidade e originalidade intelectuais” (HAUSER, 1972, p. 432). Nesse período, era recomendado imitar o mestre de suas corporações de ofício e não havia competição intelectual (HAUSER, 1972, p. 432).

Na Renascença, com o surgimento do Humanismo, apareceu uma nova noção para explicar como se dava a concepção dos artefatos criativos ou da arte. A nova explicação foi o conceito de *gênio* e a noção de que este era uma personalidade autocrática, que “transcende a tradição, a teoria e as regras, e mesmo o próprio trabalho é mais rico e mais profundo do que a obra é impossível de se exprimir, adequadamente, sem qualquer forma objetiva” (HAUSER, 1972, p. 432). Hauser afirma ainda:

A conceituação do gênio como dádiva de Deus, como força criadora inata e **puramente individual**, a teoria de que ao gênio não é de se aplicar a lei geral, mas que ele deve seguir sua lei excepcional, a justificação da individualidade e pertinácia do artista de gênio – toda esta tendência de

pensamento surge **pela primeira vez** na Renascença, que devido à sua natureza dinâmica e à infiltração da ideia de competição, oferece aos indivíduos melhores oportunidades do que a cultura autoritária da Idade Média, e que devido à necessidade crescente de publicidade, sentida pelos detentores do poder, cria uma maior procura no mercado da arte do que a oferta que se conheceu no passado (HAUSER, 1972, p. 432, grifo nosso).

Através da citação acima podemos perceber que a ideia do gênio é diretamente relacionada a uma necessidade de consumo da arte no período renascentista. Fica claro que a individualização do artista enquanto gênio criador está ligada à ideia de competição, uma vez que os muros das Corporações de Ofício (ou Guildas) começam a cair e o artista pode criar seu “ateliê livre”, sem companheiros de ofício, mas mantendo alguns alunos ou discípulos. Porém, é necessário observar que esse processo foi lento, assim como a maioria dos processos históricos de mudança social. Segundo Hauser, é a Renascença que começa com o autorreconhecimento da individualidade, e não o oposto (HAUSER, 1972, p. 434). Assim, podemos concluir que muitas das “inexplicáveis” efemérides contadas como proezas da criação artística genial, tais como aquelas que Giorgio Vasari (VASARI, 2011) narrou em seu famoso livro, com eventuais origens mágicas ou misteriosas, igualmente fantasiosas como a noção do gênio, não têm origem espontânea, mas estão profundamente mergulhadas nos movimentos e relações sociais que cambiam de acordo com os modos de produção:

Raramente nasce um grande talento que na criação de suas obras não seja excêntrico e caprichoso, e é raríssimo que a natureza crie uma pessoa dotada de alma e intelecto sem que, como contrapeso, lhe dê a arrogância. Aliás, sobre essas pessoas é tamanho o poder da solidão e do pouco prazer de servir o próximo e de agradar com suas obras, que muitas vezes a pobreza as tolhe de tal modo que elas, por mais que queiram, não conseguem alçar-se. E parece-lhes que em trabalhar continuamente e desenhar à noite nos estúdios está a vida correta e a verdadeira virtude. Não percebem que o talento quer ser exercitado quando a vontade, cheia de amor e de desejo de fazer, exprime certas coisas divinas, e não quando, cansada e exaurida, começa a gerar coisas estéreis e secas, para sua dor e desgosto de quem a esforça (VASARI, 2011, p. 194).

Vasari, escrevendo sobre a vida do artista Paolo Uccello (pintor florentino do *Quattrocento* italiano), demonstrou a noção da criação artística ainda ligada a um pensamento religioso. Insere a figura do artista em uma crença religiosa na qual a vida dos pintores era muito parecida com as hagiografias, a vida dos santos, que eram pessoas “diferentes”, que recebiam talentos divinos (VARAZZE, 2003). À época (Vasari escreveu por volta de

1550), era bastante comum a heroização do artista na biografia (KRIS; KURZ, 1988, p. 25), e podemos perceber alguns tópicos que eram comuns ou homólogos a essas biografias dos santos, a exemplo da história de suas juventudes, a descoberta do talento ou dom divino como tema mitológico e a noção de *Deus artifex* – o divino artista (KRIS; KURZ, 1988). As anedotas escritas por Vasari têm razão de ser: no contexto histórico-geográfico em que ele se inseria, faziam sentido tais formulações, pois o *habitus*, a cultura da época, era o entorno social em que estava mergulhado.

Porém, essas noções, embora muito modificadas, ainda aparecem com frequência nos diversos campos ditos “criativos”, inclusive no Campo do *Design*. Kris e Kunz fazem o seguinte relato sobre alguns estereótipos preconceituosos no Campo da Arte:

A nossa tese consiste em que, a partir do momento em que o artista fez seu aparecimento nos registros históricos, certas noções estereotipadas foram ligadas à sua obra e à sua pessoa – preconceitos que nunca perderam inteiramente o seu significado e que ainda influenciam a nossa ideia de artista (KRIS; KURZ, 1988, p. 17).

Segundo Kris e Kurz (1988), os registros da vida dos artistas surgem com o costume de ligar a obra de arte ao nome de seu criador, isto é, ao indivíduo em sua singularidade. Ademais, essa necessidade surge quando a obra de arte não tem mais uma função ritual ou religiosa, quando se torna, até certo ponto, independente de tais conexões. Além disso, que essa “independência relativa” surge na bacia do Mediterrâneo, no Renascimento, como afirmamos um pouco mais acima (KRIS; KURZ, 1988, p. 17). Ressaltamos que noções como tal “independência” (principalmente em relação à Igreja, apesar de sabermos que esta ainda fazia parte do Mecenas e que continuou encomendando obras sacras durante todo o Renascimento) estão diretamente relacionadas com o início do “individualismo criativo”.

As biografias e bibliografias individualistas ainda existem no Campo da Arte (é muito comum que os livros de História da Arte se aporquem citando os artistas e suas vidas como tópicos), mas também no Campo do *Design*. A ainda breve História do *Design* também é contada através de “feitos” de *designers* autores, que criam seus projetos de maneira individual e autonomamente. “Parece estranho que a biografia de indivíduos deva ser considerada um meio satisfatório de uma atividade que é, por natureza, social e não puramente individual”, escreve Adrian Forty sobre a literatura hegemônica do *design* (FORTY, 2007, p. 321).

Ao realizar uma crítica a um dos livros mais lidos do Campo do *Design*, *Pioneiros do desenho moderno*, de Nikolaus Pevsner, Forty defendeu que o objetivo de Pevsner era estabelecer um *pedigree* histórico para a arquitetura e o *design* dos movimentos modernistas. Com isso, apontou para uma provável causa: a ênfase no indivíduo vem de uma relativa segurança metodológica, “em

comparação com os perigos encontrados ao tentar tratar o *design* em termos do que ele faz, em vez de quem o fez” (FORTY, 2007, p. 322-323). Além disso, algumas mercadorias de *design* começaram a ser colecionáveis, adquirindo o *status* de obra de arte. Tal argumento se evidencia desde a mostra dos “Anos Trinta” até as mostras de museus contemporâneos. Basta visitar o MoMa (Museu de Arte Moderna), em Nova Iorque, para, logo no primeiro andar, notar uma exposição fixa de objetos e imagens de *design*. Para exemplificar, podemos citar desde a chaleira elétrica da AEG projetada por Peter Behrens em 1909, até o *Juicy Salif*, projetado por Phillipe Stark em meados da década de 1990 (ambos ocupam espaços expositores de museus de arte). Aqui no Brasil, é preciso lembrar que Pietro Maria Bardi teve a ousadia de colocar uma máquina de costura Vigorelli dentro da sala de exibição do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo (MASP) (LEON, 2014, p. 106-107).

A metodologia citada acima obscurece o fato de que a prática do *design* envolve mais do que o trabalho realizado pelo *designer*; envolve, também, o preço original dos produtos desenvolvidos, o mercado ao qual se destinavam, ou o modo como foram fabricados e fatos sobre o fabricante. Além disso, raramente é mencionado o fato de que é o fabricante quem encomenda tais *designs* e que seleciona os que serão de fato produzidos (FORTY, 2007).

Sabemos que existe forte influência da tradição do Campo da Arte, posteriormente trasladada para o Campo do *Design*, e que se tornou recorrente tratar o trabalhador deste ou daquele campo como um gênio individual. Porém, é importante deixarmos claro que, acima de tudo, existem interesses sociopolíticos para que continuem teorizando a História do *Design* pelo emprego da noção passadista dos indivíduos geniais, e esses interesses estão diretamente associados à forma de produção industrial capitalista. Ao observarmos a maneira pela qual a prática do *design* é “descrita” para a sociedade, isto é, através da grande mídia (séries, filmes, revistas, novelas etc.), percebemos uma forte intenção mercadológica em retratar a figura do *designer* como uma pessoa individualista e afastada do meio social. Com efeito, o profissional “cria” objetos e/ou imagens que geram desejos (projetando, assim, o *próprio* desejo), mercadorias com mais valor de troca simbólica do que valor de uso social, camufladas e “assinadas” para gerar prestígio, distinção social e capital simbólico.

O ARGUMENTO DO CONHECIMENTO DO CRIADOR E SUAS IMPLICAÇÕES NO SURGIMENTO DA NOÇÃO DE INDIVÍDUO

Já argumentamos acima que a aparição do Humanismo durante a Renascença foi de suma importância para o surgimento de uma noção individualista até então nunca vista. De um ponto de vista atual, parece lógico que esse evento tenha ocorrido. É dizer, quando o homem começa a resgatar

interesses da Antiguidade Clássica para estudar os fenômenos relacionados ao próprio homem (e não mais ao “mundo natural”), ele se volta para si e, como consequência, se interessa pela parte mais do que pelo todo. Daí o porquê do interesse pelo individual se apresentar como o corolário natural desse processo.

Já tratamos tal revelação eventualmente súbita do interesse pelo indivíduo no Campo da Arte. Tentaremos evidenciar como isso se deu no campo histórico-filosófico, visto que as Ciências Humanas e Sociais estavam surgindo nesse período histórico. Segundo Marcondes, o conhecimento do criador, de acordo com a interpretação que predomina no âmbito acadêmico, é um conceito que “não se encontra na filosofia antiga, tem um papel pouco relevante no pensamento medieval, começa a ganhar destaque a partir do Renascimento, tornando-se então a tradição dominante a partir do início do período moderno” (MARCONDES, 2007, p. 40).

Porém, ainda segundo Marcondes, é possível identificar, já na filosofia da Grécia Antiga, uma concepção de conhecimento do criador como aquele que “constrói”, “dá forma”, considerado um conhecimento inferior se comparado com aqueles que não utilizavam as mãos, mas sim o intelecto, como forma de trabalho: “O conhecimento do criador [...] é inferior ao conhecimento teórico na medida em que se trata de conhecimento técnico, de tipo prático” (MARCONDES, 2007, p. 41). A noção de que o criador na Antiguidade não possuía o mesmo *status* social do que intelectuais, filósofos e políticos, entre outros, é hegemônica na História da Arte. Na cultura greco-romana, o artista atingiu um *status* um pouco mais elevado do que em outras culturas do mundo antigo, porém não tinham o mesmo prestígio que filósofos e poetas, assim como hoje se afirma: “O anonimato já não é uma regra, tendo chegado até nós não só os seus nomes, mas também informações sobre suas vidas” (OSINSKI, 2002, p. 17). Segundo a autora, naquele período são encontradas obras assinadas que datam de aproximadamente 700 a. C., época em que surge a figura do artista, isto é, do profissional habilitado naquela arte (do grego *téchne*, traduzido para *ars* no latim), como *personalidade individual*⁵². No período, temos exemplos como Miron, Policeto e Fídias, que foram referenciados e criticados por escritores da época. Isso mostra que esse profissional passou a ser valorizado de uma maneira diferente dentro daquela sociedade (OSINSKI, 2002, p. 17).

Outro argumento interessante que Marcondes nos traz é a noção do *usuário* na Antiguidade Clássica, e aqui nos interessa fazer um contraponto com o Campo do *Design*: “Encontramos na filosofia grega a concepção segundo a qual é aquele que *usa* que determina como o objeto deve ser feito. Deste modo o conhecimento do artífice, daquele que faz ou cria, deve ser

⁵² Grifamos, pois sabemos que o termo “personalidade individual” não condiz com a noção moderna de individualismo. De forma alguma o artesão da Antiguidade Clássica possuía a autonomia do artista moderno.

subordinado ao interesse daquele que usa o objeto” (MARCONDES, 2007, p. 41). Ele cita passagens de Sócrates através dos escritos de Platão (*República X*, 601e):

Sócrates: Há três artes (*technai*) que dizem respeito a todas as coisas: a do uso (*chresomenen*), a do fabrico (*poiesousan*) e a da imitação (*mimesomenen*). E a excelência (*arete*), beleza (*kallos*) ou correção (*orthothes*) de qualquer coisa, animada ou inanimada, e de toda ação humana, é relativa ao uso para o qual o que a fez a designou. Portanto, aquele que usa é aquele que deve ter mais experiência da coisa e deve indicar ao fabricante as boas ou más características que se revelam no uso. Por exemplo, o flautista dirá ao fabricante de flautas quais as flautas que fabrica são satisfatórias ao flautista que as toca; ele dirá como o fabricante deve fazê-las e este seguirá suas instruções. O flautista sabe e fala com autoridade sobre as qualidades, boas ou ruins da flauta, enquanto o fabricante confiará nele e fará o que lhe é dito (PLATÃO *apud* MARCONDES, 2007, p. 42).

Essa citação é deveras interessante se compararmos com afirmações contemporâneas hegemônicas no Campo do *Design*, que afirmam que o campo tem como finalidade unicamente o interesse do *usuário*. Haveria aqui uma revolução copernicana equivalente àquela que Kant formulou? Defendemos que tais afirmações em relação aos *usuários* não são de modo algum condizentes com nossa realidade social concreta, em que o trabalho do *designer* é aumentar o valor de troca simbólica através de camuflagens e diferenciações pequenas em mercadorias já existentes. Hoje, quem toma a decisão sobre os aspectos técnicos (planejamento ou racionalização da fabricação) e estéticos (*gestaltung* ou configuração formal) não é o *criador* (nesse caso, o *designer*, que é quem projeta as mercadorias a serem produzidas) e tampouco o dito *usuário* (que é, na verdade, o consumidor), mas parte das prescrições do dono da indústria – o burguês dono dos meios de produção. É dizer, o *designer* trabalha a partir do *briefing* e não por conta própria.

O conhecimento do criador na Antiguidade se dava a partir de um lugar social de inferioridade, e o conhecimento que eventualmente produzia era de natureza prática (*téchne*). No contexto moderno, tal noção de inferioridade se inverteu, e esse tipo de conhecimento “torna-se o paradigma de conhecimento e ser capaz de fazer, fabricar e criar torna-se o critério legitimador de conhecimento” (MARCONDES, 2007, p. 43). No *Pentateuco*, Fílon de Alexandria utiliza um “vocabulário conceitual platônico” e acaba por aproximar o Deus criador (*Elohim*) do demiurgo⁵³ platônico do *Timeu*. Para Fílon, “o criador do

⁵³ “O artífice do mundo. Essa palavra tem origem em *Timeu*, de Platão; nessa obra, a causa criadora do mundo é atribuída a uma divindade artífice que cria o mundo à semelhança da realidade ideal, utilizando uma matéria informe e resistente que Platão chama de “matriz do

universo é um artífice demiurgo como o demiurgo de Platão. Logo, Ele *cria* o Cosmo, assim como um arquiteto. (MARCONDES, 2007, p. 43-44). Kris e Kurz realizam um estudo no mesmo sentido e utilizam o sentido do *criador* como *imitator Dei* denominando como *Deus Artifex* – o divino artista. Assim como Marcondes, os autores já percebem a existência de noções parecidas em Platão:

A mais conhecida formulação desta perspectiva [a de que a obra de arte é mais grandiosa que a natureza, uma vez que compensa as deficiências das produções individuais, e as confronta com uma imagem de beleza recriada e independente] encontra-se no *Memorabilia* socrático de Xenofonte (III, cap. 10, i-iv) (KRIS; KURZ, 1988, p. 47).

Porém, para os autores, essa noção de artista não alcançou expressão concreta, “tanto na biografia quanto na valorização social”, mas foi revitalizada na Renascença (KRIS; KURZ, 1988, p. 48). O *Cinquecento* não percebia mais a arte como imitação da natureza, mas sim a “invenção”, que era considerada o “êxtase artístico”:

“[...] mas só no Renascimento se considerou que os pintores e escultores eram possuídos de genuíno êxtase. Assim transformado no ‘estilete de deus’, o próprio artista foi honrado como um ser divino. A ‘religião’ entre cujos santos ele se conta é o culto do gênio nos tempos modernos” (KRIS; KURZ, 1988, p. 51).

Para Panofsky, duas noções fizeram a origem do criador como herói. Numa, Deus é comparado à figura do artista, na Idade Média. Nesse período, estavam habituados a tornar compreensível a obra da Criação divina. Já no Renascimento, o artista é comparado a Deus. Daí surgiu o mito da criatividade artística como um dom divino e inato legitimado pelo neoplatonismo do Renascimento: “A ideia dos poderes criativos do *divino artista* é [...]

“mundo” (*Tim.*, 51 a). A obra criadora do D. (analogamente à de um artesão humano) não investe, mas pressupõe os princípios constitutivos da própria natureza, que são: 1 as formas ideais eternas; 2 a matéria com sua necessidade; 3 o espaço que não admite geração e destruição e que é a sede de tudo o que é gerado (*Ibid.*, 52 b). Para Platão o D. também é o criador das outras divindades, que receberam a função de gerar os seres vivos (*Ibid.*, 41 c). A noção de D. foi retomada várias vezes na história da filosofia. No século I, Numênio de Apaméia distinguiu o D. da Inteligência como um Deus que atua sobre a matéria e forma o mundo. O mundo seria o terceiro Deus (EUSÉBIO, *Praep. Ev.*, XIV, 5). No século II, foi retomada pelos gnósticos: Valentino considerou o D. como o último dos eons ou divindades emanadas (CLEMENTE, *Strom.*, IV, 13, 89). Na idade moderna a concepção do D. foi retomada por Stuart Mill, que considerou o poder divino limitado pela qualidade da matéria empregada, pela substância ou pelas forças de que se compõe o universo e pela incapacidade de realizar da melhor forma os fins estabelecidos (*Three Essays on Relig.*, 3ª ed., 1885, p. 194)” (ABBAGNANO, 1998, p. 239).

inseparável da ideia de gênio” (KRIS; KURZ, 1988, p. 59). Segundo Marcondes, o neoplatonismo cristão deu continuidade à interpretação de que Deus é aquele que possui o conhecimento perfeito de tudo que existe, e que o ato da criação é resultado da onipotência divina como algo absoluto e originário, dependendo apenas da vontade divina: “Isso lhe garante a autonomia que o criador na acepção grega enquanto artesão não possuía” (MARCONDES, 2007, p. 45). Marcondes defende que o espírito do Humanismo renascentista considera o homem como criador, e que assim como Deus criou o *Cosmo*, o homem, como *imitator Dei*, é também capaz de criar sua própria obra. Traz Leonardo da Vinci como um dos melhores exemplos de criador renascentista, que, através de seu *Tratado da Pintura*, diz que “a ciência é uma *segunda* criação elaborada pelo discurso, a pintura uma *segunda criação* elaborada pela fantasia” (LEONARDO *apud* MARCONDES, 2007, p. 49). Julgamos interessante lembrar que Leonardo da Vinci é também um ótimo exemplo de que existe uma fantasia acerca de artistas renascentistas. Segundo Hauser, a concepção sensualista do Renascimento baseia-se mais na psicologia do século XIX do que na própria Renascença (HAUSER, 1972, p. 362). Além disso, o que faz cair por terra algumas noções do artista como sendo alguém que ocupava o mais alto espaço na pirâmide social da época, segundo Hauser, é o fato de que “os artistas da [...] Renascença estão também em pé de igualdade com o pequeno comerciante burguês. A sua situação em geral não é brilhante, mas também não é de todo precária” (HAUSER, 1972, p. 420).

Com este breve estudo de cunho epistemológico, filosófico e histórico, podemos perceber que a naturalização do criador como alguém que recebe um dom divino tem origens históricas concretas. Apesar de sabermos que o individualismo moderno teve sua principal construção no século XIX, no Romantismo, principalmente, julgamos ser importante o estudo acerca do surgimento mais antigo de certas noções e a consciência de que foi um movimento socialmente construído, como todo movimento histórico o é.

O DESIGNER COMO INDIVÍDUO: UMA CONSTRUÇÃO SOCIAL

Conforme demonstramos acima, a noção positiva ou benfazeja do *designer* enquanto indivíduo criador autônomo e pronto para atender as mais fundamentais necessidades humanas tem suas origens tradicionais no Campo da Arte. Cabe-nos analisar brevemente como se deu a transformação dessa ideia no Campo do *Design*, pois sabemos que, por mais que a profissão tenha sua gênese na Revolução Industrial e na divisão do trabalho (que tiveram por consequência um grande aumento na competitividade humana), as escolas de *design* nem sempre tiveram como ideologia o conceito do criador enquanto indivíduo genial.

Escolas que empregavam o chamado Estilo Internacional, como a Bauhaus (na Alemanha) e as Vkhutemas (na União Soviética) postulavam um

design destinado à coletividade (necessidades humanas), apesar de sabermos que muitos dos integrantes (principalmente da Bauhaus), mais tarde, se tornaram objeto de estudo enquanto artistas e/ou projetistas individuais e geniais, enfim, acabando por reforçar indiretamente a ideia de personalidades únicas acima dos valores humanos igualitários que defendiam.

Naquela conturbada época do entreguerras, numa Alemanha, que sofria com o alto preço da derrota na Primeira Grande Guerra, e na Rússia em guerra civil, formulavam-se ideias e ideais humanistas de coletividade. Os fundamentos de configuração da forma do artefato industrial (não podemos falar em *design per se* naquela época) estavam relacionados a resolver problemas da sociedade como um todo, não apenas pensando em termos de mercadorias, mas também para atender às graves questões sociais de moradia e planejamento urbano:

Para a maioria dos que participaram, o significado maior da escola [a Bauhaus] esteve na possibilidade de fazer uso da arquitetura e do *design* para construir uma sociedade melhor, mais justa e plenamente internacional, sem os conflitos de nacionalidade e raça que então dominavam o cenário político (CARDOSO, 2008, p. 134-135).

O cenário de grandes debates sobre o relacionamento social entre os indivíduos e classes da República de Weimar, quando da criação da Bauhaus, foi marcado por tensões políticas entre seus próprios dirigentes e, apesar de ter sido no início uma escola cheia de artistas e artesãos – pois tinha suas raízes nos movimentos manuais e artesanais do *Arts and Crafts* –, acabou por contribuir por uma “atitude de antagonismo dos *designers* com relação à arte e ao artesanato” (CARDOSO, 2008, p. 135). É necessário compreender que, no período que precedeu os conflitos no início do século XX, qual seja, no final do século XIX, ainda estavam em vigor principalmente noções de autonomia artística e liberdade estética, fortemente marcadas pelo ideal de Arte pela Arte e intencionalidade artística: “O [...] Expressionismo depõe eloquentemente sobre essa nova visão do indivíduo, e não da nação ou coletividade, como fulcro da criação artística” (CARDOSO, 2008, p. 126). Podemos perceber que esse câmbio entre coletivismo e individualismo foi um problema que circundou o estudo histórico, tanto no âmbito histórico de *design* e arte quanto na história da própria sociedade.

Ao continuarmos nossa pesquisa no sentido de entender esses câmbios entre individualismo e coletivismo no Campo do *Design*, percebemos que os ideais das escolas de *design* anteriores à Segunda Grande Guerra Mundial tiveram uma consequência de cunho formal e social: o funcionalismo. O funcionalismo tem origem nas escolas de *design* citadas acima, principalmente no que denominamos de *design* modernista. Ele tem suas bases metodológicas e sociais no fim do ornamento excessivo, que servia apenas para gerar aquilo

que se considerava maior custo⁵⁴ às mercadorias e, conseqüentemente, apenas pessoas com maior renda poderiam adquiri-las. Assim, em um período brevemente marcado por uma busca de igualdade através de movimentos sociais, como por exemplo os sociais-democratas na República de Weimar e os socialistas na Revolução Russa, o ideário humanista coletivista também emergiu no campo de quem elaborava as formas ou a configuração das mercadorias.

Como sabemos, o nazismo alemão acabou com qualquer tentativa humanitária de coletivismo ou igualitarismo através de suas políticas ufanistas, xenofóbicas e ultranacionalistas. A dimensão humanista é coletiva, posto que democrática. E ainda que possa ser apenas uma expressão do imaginário social, simbolicamente ela representa tanto as ações individuais quanto as coletivas. Parece-nos óbvio que, em um Estado que pregava a supremacia da raça ariana, não haveria espaço algum para existir um pensamento coletivista sem discriminação de minorias ou expressões pessoais. A própria configuração presente nos artefatos nazistas refletia isso: o denominado *Blut-und-Boden* (Sangue e Solo) era o estilo utilizado pelos nacionais-socialistas, que empregavam o vernáculo alemão, tipografias góticas, símbolos do folclore do passado, aproximação com o artesanato, mesclado a um ecletismo ou historicismo, mas presidido por um estilo neoclássico estereotipado. Embora defendessem a existência de uma eventual coletividade ariana, essa noção é tão arbitrária quanto qualquer outra noção de coletividade. O arianismo deveria presidir todas as outras nacionalidades, especialmente as da Europa Oriental, pois essa modalidade de coletivismo não era universalista. Não havia espaço para as outras nacionalidades, como aquela defendida pela noção democrática mais ampla.

Com o final da Segunda Guerra Mundial, numa Alemanha novamente derrotada e destruída, depois de um inútil derramamento de sangue inocente e com terríveis episódios genocidas, seja contra os vinte e sete milhões de Russos, seja com o Holocausto dos judeus, mais uma vez surge uma necessidade de busca por uma identidade social que representasse o povo alemão. Ela será então construída, por tais motivos, mais democrática, ou mais de acordo com um certo tipo de democracia. A *Hochschule für Gestaltung* (Escola Superior de *Design*), em Ulm, materializou isso através de um funcionalismo formal. Segundo Schneider, “todas essas instituições cultivaram o funcionalismo. Elas rejeitavam tanto o ‘estilo orgânico’ quanto os estilos

⁵⁴ Frequentemente empregada pelos pares do campo, esta afirmação nos parece ser mais imaginada do que real, pois desde meados do século XIX, verifica-se que o “embelezamento” ou “decorativismo” dos artefatos industriais foram constituídos como justificativas simbólicas para que os donos das indústrias pudessem cobrar caro pelos artefatos que produziam. Cobrar mais por um artefato embelezado, contudo, foi mera estratégia comercial especulativa, tal como ainda é nos dias de hoje. Desde o emprego de máquinas com a Revolução Industrial, a forma ou a configuração de um artefato não tem custo industrial em termos de horas de trabalho dispendidas, pois não se trata mais de trabalho artesanal.

históricos restauradores, e na história do *design* receberam o rótulo de ‘neofuncionalismo’” (SCHNEIDER, 2010, p. 113)⁵⁵. Sabemos que a Alemanha “reimportou” o funcionalismo dos Estados Unidos, e não poderia ser diferente uma vez que este país estava controlando a reconstrução da Alemanha muito de perto através do Plano Marshall de recuperação da Europa: “De fato, os EUA pretendiam, com um programa político-cultural, refrear o crescente antiamericanismo entre os intelectuais alemães e conter a crescente influência das ideologias comunistas” (SCHNEIDER, 2010, p. 117). Ulm era uma escola da iniciativa privada, que por sua vez tinha seus fundos vindos dos EUA e, não por acaso, eram controlados pela CIA (SCHNEIDER, 2010, p. 117).

O que podemos perceber é que, mesmo a *HFG* Ulm, que defendeu uma autonomia contra um projeto reacionário e se destacou por possuir um projeto sociopolítico (empregou Ciências Humanas e Sociais no currículo, por exemplo), acabou por cair nas armadilhas do capitalismo. A *guteform* (boa forma) não foi um mero emprego da prática de embelezamento dos artefatos industriais para o aumento do preço das mercadorias, mas uma maneira de o grande capital se apropriar de ideais comuns para vendê-los aos mais abastados. Enfim, não foi o *design* “humanista” para todos, nem um projeto de produção de artefatos frívolos para a comercialização e consumo, mas um “novo” e arbitrário estilo industrial para quem pudesse pagar por ele, um produto industrial de luxo.

A *HFG* Ulm teve fortes influências formais em escolas de *design* no mundo inteiro, e a “boa forma” se “transformou” em um projeto político-mercadológico de *bom gosto* – o que antes era uma maneira de se livrar do ornamento excessivo, com o esdrúxulo argumento de que os custos de fabricação seriam diminuídos, enfim, para barateamento do artefato industrial. Logo, o estilo se transformou em uma *estética* que permanece como hegemônica entre os *designers* até os dias atuais. Julgamos importante citar o *Bel Design* (a Boa Forma na Itália) como um expoente desse reducionismo formal. Assim como a maioria dos países que compunham a Europa Ocidental na década de 1960, a Itália vivia um período de prosperidade econômica e forte consumo de massa. Porém, a tradição italiana era diferente, e lá não havia instituições de formação ligadas diretamente ao *design*. Quem se encarregava em projetar as mercadorias eram os artistas, isto é, pintores, escultores ou arquitetos, responsáveis individualmente em elaborar os produtos industriais (SCHNEIDER, 2010, p. 120). Mais uma vez percebemos a influência da idealista noção do indivíduo criador, autoral e próximo ao Campo da Arte projetando trabalhos de *design*, os transformando em objetos de prestígio ou *status* social: “Grandes empresas (Olivetti, Fiat) cultivavam

⁵⁵ Aqui o autor fala também da Bauhaus, que ressurgiu em Dessau e da *Hochschule für Gestaltung* (Escola Superior de *Design*) em Halle-Giebichenstein, ambas na zona de ocupação soviética, mais tarde denominada de República Democrática da Alemanha (RDA), por isso o plural (NdA).

conscientemente a colaboração com *designers* famosos. [...] Na Itália, portanto, já cedo se desenvolveu um *design* autoral, como aconteceu com outros países nas décadas de 1980 e 1990 (SCHNEIDER, 2010, p. 121).

Desta forma, percebemos que é um mito pensar o *design* como uma profissão que projeta para o futuro, que inova através de criações individuais, autônomas e geniais, já que, paradoxalmente, o *designer* projeta para uma estrutura social baseada no passado, isto é, para o capitalismo. Na maioria das vezes, o *designer* está apenas ajudando a forma alienada ou inconsciente para manter o *status quo* dessa estrutura social passadista e exclusivista, que visa aumentar a produção do lucro ou o mais valor, por meio das comercializações dos objetos com valor de troca simbólica, e não com valor de uso social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o presente estudo foi possível perceber que existem interesses entre os pares do Campo do *Design* para um resgate tradicional da noção do *designer* como um artista autônomo e genial, e que seu dom é inato e de cunho religioso, um desígnio de Deus. Esses interesses são mercantis e classistas, uma vez que percebemos que a noção do *designer* enquanto tomador individual, autônomo e autoritário de decisões formais e estéticas é uma noção hegemônica no campo. A reprodução dessa noção tem utilidade apenas se considerarmos que sua função é aumentar o valor de troca simbólica dos produtos que o *designer* projeta produzindo, assim, maior mais valor para o burguês dono dos meios de produção. Enfim, trata-se de uma noção que não considera aquilo que Heskett defendia como necessidade humana, que não chegou a explicitar qual seria. Também percebemos que o conceito de individualismo não é natural, isto é, não “nasce” com a história dos homens, mas, pelo contrário, surge em certo período histórico determinado. No presente artigo, o período estudado foi sobretudo o início da Idade Moderna, que muitos nomeiam de Renascimento. Um período histórico em que surge uma “nova” noção de individualismo através do resgate de escritos da Antiguidade Clássica. Mas, atualmente, esse entendimento não faz mais sentido. Sustentamos que é ultrapassado, e que devemos pensar na construção para uma função social do *designer*, não apenas como agente de produção do lucro, mas como um trabalhador que deveria questionar seu *status quo* criticamente e que possa pensar seus projetos como forma de “melhorar” os artefatos industriais ou as mercadorias que projeta. Enfim, que eles possam ser presididos pelo valor de uso, que pudessem pensar na sociedade como um todo, e não apenas controlada por um grupo ínfimo de pessoas que, inclusive por conta da prática do *design*, reforçam e reproduzem o seu status dominante.

Além disso, notamos que a ideia de gênio como alguém que possui um dom inato surge em uma situação histórica concreta, qual seja o Humanismo

do Renascimento – a volta do pensamento para o mundo dos homens, e não do “mundo natural” – bem no momento em que está surgindo uma nova epistemologia e, assim, as Ciências Humanas e Sociais. O argumento do conhecimento do criador mostra o momento em que este é alçado socialmente, passando a ser não apenas um artesão habilidoso, mas um artista criador à imagem e semelhança de Deus. Esse argumento redefiniu o próprio conceito de ciência e de conhecimento científico (MARCONDES, 2007, p. 57). Isso indica que a heroicização dos artistas daquela época foi uma construção social, uma mudança lenta de paradigma, mas que nos circunda, de uma maneira “artificial”, até hoje. O estudo sobre a individualização do *designer* no período industrial moderno ilustrou bem tal afirmação, e, na contemporaneidade, podemos perceber uma escalada ainda maior em relação à formulação de “heróis” no Campo do *Design*, aliás homóloga aos “salvadores da pátria”, aqueles indivíduos autônomos, acima das normas sociais e das leis válidas para todos, aqueles que se apresentam arrogantemente para a solução dos nossos problemas sociais.

Enquanto pensarmos e ensinarmos que o *designer* é senhor de sua casa não estaremos contribuindo para a formação de um estatuto ontológico e epistemológico para o Campo do *Design*, atrasando, assim, a construção de uma teoria social do *design*. Ora, o Campo do *Design* precisa de pensamento crítico, pois é este campo que projeta não só *para quê*, mas também *por quem* as mercadorias serão utilizadas.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BELL, Daniel. *O Fim da Ideologia*. Tradução de Sérgio Bath. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blücher, 2008.

CIPINIUK, Alberto. *O campo do design e a crise do monopólio da crença*. São Paulo: Blücher, 2017.

FORTY, Adrian. *Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FUKUYAMA, Francis. *O Fim da História e o Último Homem*. Tradução de Aulyde S. Rodrigues. São Paulo: Rocco, 1992.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tradução de Walter H. Geenen São Paulo: Mestre Jou, 1972-1982.

HESKETT, John. *Design*. Tradução de Márcia Leme. São Paulo: Ática, 2008.

KRIS, Ernest; KURZ, Otto. *Lenda, mito e magia na imagem do artista*. Tradução de Aida Maria Dionísio Rechená. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

LEON, Ethel. *IAC - Primeira Escola de Design do Brasil*. São Paulo: Blücher, 2014.

MARCONDES, Danilo. O argumento do conhecimento do criador como argumento cético. *Sképsis*, ano 1, nº 2, p. 37-60, 2007.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. *Arte, história e ensino: uma trajetória*. São Paulo: Cortez, 2002.

SCHNEIDER, Beat. *Design – uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico*. Tradução de George Bernard Sperber e Sonali Bertuol. São Paulo: Blücher, 2010.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea. A vida dos santos*. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. Tradução de Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011 (Edição de Lorenzo Torrentino, Florença, 1550).

Recebido em: 10/08/2020

Aceito em: 25/11/2020

RASCUNHOS E ESBOÇOS: INDÍCIOS DO PROCESSO CRIATIVO NA LITERATURA E NO *DESIGN* GRÁFICO

DRAFTS AND SKETCHES: EVIDENCES OF THE CREATIVE PROCESS IN LITERATURE AND GRAPHIC DESIGN

Thais Arnold Fensterseifer⁵⁶

Márcia Ivana de Lima e Silva⁵⁷


RESUMO: Este artigo procura identificar pontos de encontro entre os métodos e processos criativos nos campos da literatura e do *design* gráfico. Tal como ocorre na análise dos rascunhos literários (na área de estudo da Crítica Genética), nota-se também possível compreender melhor o processo criativo em *design* a partir da análise de esboços e versões desenvolvidos pelo *designer*, que vão sendo refinados até que se chegue ao resultado final – resquícios que podem ser de grande valia para o entendimento do processo, procurando tornar mais límpida a etapa da criação artística. As percepções descritas neste trabalho levam a crer que os estudos sobre processos criativos, nas áreas mais diversas, parecem poder ter mais pontos de contato do que inicialmente considerado, visto que os procedimentos teórico-metodológicos são similares, com grande potencial para serem estudados em conjunto, de modo que uma área contribua com a outra.

PALAVRAS-CHAVE: processo criativo; literatura; *design* gráfico; crítica genética.

ABSTRACT: This article aims to identify parallels between creative methods and processes in the fields of literature and graphic design. Similar to the analysis of literary drafts (in the Genetic Criticism field of study), it is also possible to understand the creative process in design analyzing the sketches and the versions developed by the designer, which are refined until the professional presents the final result – traces that can be of great value for understanding the process, in order to clarify the artistic creation method. The perceptions described in this work lead us to believe that studies on creative processes, in the most diverse areas, seem to have more contact points than previously thought, due to the fact that the theoretical and methodological procedures are similar, with great potential to be studied together, so that both areas can contribute to each other.

KEYWORDS: creative process; literature; graphic design; genetic criticism.

⁵⁶ Doutoranda em *Design*, departamento ViD – Virtual *Design*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: thaisarnold@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-0670-0839>

⁵⁷ Doutora em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e Professora Titular do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: paramarciaivana@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-4616-6714>

INTRODUÇÃO

A metodologia de trabalho aplicada na concepção de obras criativas, sejam elas pertencentes aos ramos das artes visuais, da literatura, da música, do *design*, entre outros, costuma ser imprecisa. Dificilmente ficam claros os procedimentos metodológicos aplicados e, muitas vezes, o próprio artista, escritor, músico ou *designer* não têm clareza acerca dos caminhos que os levaram a determinado resultado. Nesse sentido, a área de estudo da Crítica Genética procura deslocar o olhar do produto acabado (o conto, o romance, a obra de arte, a peça, a composição musical) para o processo criativo que, embora culmine nesse produto final, tem nele apenas uma das versões desenvolvidas pelo autor (WILLEMART, 2001). Este artigo propõe o mesmo deslocamento de perspectiva – do produto acabado para o processo criativo em si – na área do *design* gráfico, analisando os esboços e versões desenvolvidos pelo profissional, que vão sendo refinados até que se chegue ao resultado final. Ao observar esses resquícios do processo criativo, é possível notar que as duas áreas, que inicialmente poderiam parecer ter pouco em comum, mostram-se, de fato, bastante próximas, com potencial para que seus métodos e processos sejam estudados em conjunto.

A RECONSTRUÇÃO DO CAMINHO DO AUTOR

Buscando melhor compreender o processo de criação literária e deixando de considerá-lo atividade que envolve, puramente, inspiração, o campo de pesquisa da Crítica Genética procura reconstruir o caminho percorrido pelo autor no desenvolvimento da obra. Há uma mudança de foco: da obra finalizada, o olhar é voltado, nessa perspectiva, para o processo:

Uma das consequências desse deslocamento é a maior inteligibilidade que temos do texto e do ato de criação. O que parecia misterioso e atribuído pelos românticos a uma musa⁵⁸ é mais visível e mais claro; ainda há obscuridades, já que o manuscrito é o efeito de um trabalho mental desconhecido, mas, percorrendo a correspondência, os manuscritos, as edições diversas de uma mesma obra, os esboços das produções artísticas e científicas, percebemos caminhos indicando, por exemplo, que a mente dos escritores segue regras comuns aos cientistas. O isolamento existente entre as ciências exatas e as ciências humanas diminui neste nível (WILLEMART, 2001, p. 169).

A área de estudo da Crítica Genética debruça-se, assim, sobre os manuscritos, documentos, rascunhos que permitam reconstruir o caminho do

⁵⁸ A percepção de que o ato de criação é regido pelas musas vem desde o Mundo Clássico, em que “a tarefa do escritor era ‘apenas’ invocá-las e pedir seu auxílio para o sucesso da empreitada a que se lançava” (GOMES; SILVA, 2014, p. 3).

autor em seu processo de criação – neles, por meio das palavras descartadas, dos trechos rasurados, das expressões substituídas, procura-se rastrear, sob uma perspectiva teórico-metodológica, o desenvolvimento da concepção da obra. Para Cecília Salles, “ao nos propormos a acompanhar seus processos de construção, narrar suas histórias e melhor compreender esses percursos [...], estamos tirando a criação artística do ambiente do inexplicável” (SALLES, 2008, p. 26). De acordo com Gomes e Silva, “a grande maioria dos artistas defende a ideia de que escrever é uma tarefa que pressupõe pesquisa, fichários e reescrituras, distanciando-a totalmente da perspectiva da ‘iluminação divina’ e assumindo-a como um trabalho, reforçando seu caráter humano” (GOMES; SILVA, 2014, p. 6).

PROCESSO ANÁLOGO: O CAMINHO DO DESIGNER ATÉ O PRODUTO FINAL

Em movimento análogo, o *design* gráfico tem, nas últimas décadas, adquirido caráter cada vez mais técnico, afastando-se da noção de que a concepção dos trabalhos depende única e exclusivamente de inspiração do profissional da área. Autores como Bruno Munari (2008), Gustavo Bomfim (1995), Mike Baxter (2011) e Jesse James Garrett (2003) buscam identificar metodologias de projeto a serem aplicadas aos mais diversos tipos de obras que possam ser concebidas dentro do grande campo do *design*⁵⁹. De modo geral, essas metodologias passam pela identificação de um problema de projeto, que será resolvido pelo profissional partindo-se de uma etapa de pesquisa em que se procura conhecer melhor o problema, passando por uma fase de análise de similares, em que o *designer* avaliará outras soluções projetuais dentro do contexto do problema identificado, para, então, começar a projetar – iniciando pela geração de diversas alternativas dentre as quais será, finalmente, selecionada a mais adequada, considerando-se critérios técnicos e necessidades do usuário, do produto e, eventualmente, do mercado. Por meio da definição dessas etapas comuns ao desenvolvimento de projetos, procura-se racionalizar a prática profissional – pode-se notar que a criação em si fica reduzida a apenas uma dessas etapas descritas: a geração de alternativas (nas outras etapas, habilidades distintas são exigidas do profissional, com tarefas que envolvem, principalmente, pesquisa e análise). Ocorre que, como acontece no campo da literatura, a prática criativa, ainda que inserida em uma metodologia de projeto de certa forma rígida e definida, segue vaga e inexplicada. E, nesse sentido, a análise dos rascunhos produzidos pelo *designer* nesse processo mostra-se, como na literatura, ferramenta valiosa para que se possa reconstruir o caminho trilhado até o resultado final.

⁵⁹ O ‘grande campo’ do *design* envolve áreas como *design* gráfico, *design* de interfaces, *design* de produtos, *design* de moda, entre outras.

No *design* gráfico, o desenvolvimento de logotipos é exemplo de prática projetual em que o método de criação aplicado segue pouco claro, ainda que se exponham as etapas metodológicas aplicadas desde o *briefing*⁶⁰ obtido com o cliente até o resultado final. Isso ocorre, também, porque, em se tratando de logotipos, os resultados a que cada *designer* chega são totalmente diferentes, ainda que partam do mesmo *briefing*. Para os *designers* aprendizes (ou iniciantes), isso torna o processo de aprender a ‘fazer uma boa marca’ mais impreciso, se comparado a outros tipos de projeto dentro do *design* gráfico – no projeto editorial ou no *design* de embalagens, por exemplo, há algumas diretrizes a serem seguidas e algumas técnicas que podem ser aplicadas (como o desenvolvimento de um *grid*⁶¹), que são bons pontos de partida para a etapa criativa.

Para Hollis (2000), a especificidade da criação de marcas para empresas diz respeito à própria natureza deste tipo de projeto – o autor comenta que, quando se iniciou a popularização da necessidade de um logotipo único para identificar cada negócio, na década de 1970, “esperava-se dos *designers* responsáveis [...] que produzissem imagens capazes de identificar o produto ou a companhia. Para isso, não era preciso que as palavras e imagens transmitissem um significado específico, bastava torná-las reconhecíveis” (HOLLIS, 2000, p. 201). Assim, não há uma única ‘resposta correta’ quando se desenvolve um logotipo – há, sim, inúmeras respostas possíveis, visto que o grafismo, o *lettering*⁶² ou a composição tipográfica desenvolvidos não precisam, necessariamente, ter relação direta com o

⁶⁰ O *briefing* é um documento que tem o objetivo de entender as motivações do cliente e de seu negócio por meio de uma série de perguntas específicas, de modo a guiar o processo de *design*. Há diversas maneiras de obter essas informações com o cliente, como por telefone, por videoconferência, ao vivo e por e-mail. Não há uma lista fechada com as perguntas que devem ser feitas – normalmente, cada *designer* desenvolve a lista de perguntas conforme as necessidades do projeto e do cliente. No entanto, em linhas gerais, um bom *briefing* deve conter, pelo menos, informações básicas como o nome da organização, sua localização, o produto ou serviço que comercializa e quem são seus concorrentes. Além disso, a critério do *designer*, perguntas mais subjetivas sobre o negócio podem ser feitas, de modo a guiar a conceituação da marca – por exemplo: “quais os interesses dos consumidores da marca?”, “quais as palavras que você quer que o público associe à sua companhia?”, “quais logotipos você considera que são relevantes/interessantes para o seu público?” (AIREY, 2010). Quanto mais informações o *designer* conseguir extrair acerca do cliente e da companhia, mais claro ficará o caminho a seguir na conceituação da marca – por exemplo, a partir das perguntas feitas, deve ser possível entender se a organização precisa passar confiança por meio da imagem da marca ou se o cliente deseja que seu negócio seja visto pelos consumidores como inovador e descontraído (características que resultam em conceitos de projeto bastante distintos).

⁶¹ *Grid* ou grade é uma estrutura gráfica utilizada para organizar a disposição de elementos individuais em um projeto ou em uma página. Também chamada *grid* de linhas de base, essa estrutura serve como guia para o posicionamento de textos, fotos, diagramas, colunas e gráficos em um *layout* (AMBROSE; HARRIS, 2009).

⁶² O *lettering* é, resumidamente, a arte de desenhar letras combinando formas projetadas e desenhadas com um propósito específico.

negócio que representam. Tal peculiaridade desse tipo de projeto torna mais difícil a esquematização de um passo a passo para a concepção de logotipos – mas, assim como na Crítica Genética literária, a análise dos rascunhos, esboços e versões desenvolvidos pelo *designer* e que vão sendo refinados até que se chegue ao resultado final pode ser de grande valia para o entendimento do processo criativo envolvido, procurando tornar mais límpida a etapa da criação artística (Figura 1).



Figura 1 - À esquerda, geração de alternativas à mão para a marca LA Internacional. À direita, as três alternativas apresentadas pelo estúdio de *design* ao cliente, que selecionou a opção apresentada, aqui, no topo. *Design* por studio1500, com direção criativa de Julio Martinez. Fonte: AIREY, 2010.

A ANÁLISE DO PROCESSO E A PERCEPÇÃO DE VALOR

Tal como ocorre na análise dos rascunhos literários, nota-se ser possível melhor compreender o processo a partir dos registros do percurso deixados pelo *designer*. A relevância desse processo de análise, para Salles

(2008), envolve a percepção de valor no trabalho desenvolvido, o que muitas vezes não é percebido por quem contempla apenas o resultado final desse processo:

Na medida em que lidamos com os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, ou seja, os índices materiais do processo, estamos acompanhando seu trabalho contínuo e, assim, observando que o ato criador é resultado de um processo. Sob essa perspectiva, a obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos. A obra de arte é resultado de um trabalho, caracterizado por transformação progressiva, que exige, do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina. A obra é, portanto, precedida por um complexo processo, feito de ajustes, pesquisas, esboços, planos, etc. Os rastros deixados pelo artista de seu percurso criador são a concretização desse processo de contínua metamorfose. O efeito que a obra causa em seu receptor tem o poder de apagar ou, ao menos, não deixar todo esse processo aparente, podendo levar ao mito da obra que já nasce pronta [...] (SALLES, 2008, p. 25).

No *design* de logotipos, verifica-se justamente essa problemática de valoração do esforço do profissional para chegar ao resultado. Como, normalmente, as marcas mais icônicas (**Figura 2**) são compostas por grafismos simples e, em outras vezes, apenas por tipografia (características que, justamente, as fazem marcantes e memoráveis para os consumidores, já que a simplicidade dos traços é favorável para a memorização da forma), é usual que se julgue o processo de criar uma boa marca como algo trivial.



Figura 2 - Exemplos de logotipos simples e icônicos. Fonte: GRAY, 2016. Para David Airey (2010), a solução mais simples pode ser a mais efetiva, por ser mais versátil, por adaptar-se aos mais diversos tipos de mídia e por ser mais fácil de reconhecer, tendo, assim, maior chance de ser atemporal e duradoura.

Nesse sentido, a apresentação dos esboços, até mesmo para o cliente, pode ser de grande valia – esclarecendo-se o processo metodológico é possível, além de revelar o desenvolvimento criativo, atribuir o devido valor à

atividade profissional. No site de *portfolios*⁶³ Behance⁶⁴, já é corriqueiro que os logotipos sejam apresentados após a exposição dos rascunhos desenvolvidos pelo *designer*, sejam eles produzidos à mão ou digitalmente. Percebe-se, nesses casos, a intenção de valorizar o resultado final por meio da exteriorização do processo (Figuras 3 e 4).



Figuras 3 e 4 – Acima, desenhos sobre papel manteiga para a concepção da marca Young Vision. Abaixo, o logotipo finalizado. Designers: Jared Tuttle e Adam Dargan. Fonte: Behance (2017)⁶⁵.

⁶³ *Portfolio* é uma coletânea dos melhores trabalhos de um *designer*, com o objetivo de divulgar seus projetos e seu estilo de trabalho para potenciais clientes.

⁶⁴ <http://www.behance.net>

⁶⁵ Imagens com permissão de compartilhamento (cópia e redistribuição em qualquer suporte ou formato) para fins não comerciais. Mais informações da licença de uso de imagens

ANÁLISE DE RASCUNHOS EM SUPORTES DIVERSOS

O nível de detalhamento dos rascunhos apresentados parece, também, influenciar diretamente no entendimento do processo criativo desenvolvido pelo *designer*. O *case* da marca Kitsu, espécie de rede social para fãs de mangá e de *anime*, por exemplo, explicita, também no site Behance, todo o processo de conceituação e de desenvolvimento do grafismo, passando pela seleção de fontes (feita em suporte digital) e pela geometrização do desenho, até chegar ao resultado final. Por ser tão completa, a apresentação da marca parece aproximar-se, realmente, de um passo a passo para a construção do logotipo, como se vê nas **Figuras 5 a 8**.



Figura 5 – No início do processo de desenvolvimento da marca, os *designers* optaram por explorar, com desenhos feitos à mão, representações icônicas das palavras-chave definidas para a conceituação da marca, advindas do *briefing*. *Design:* Ramotion Studio (San Francisco, CA/USA). *Fonte:* Behance (2017b)⁶⁶.

“Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Sem Derivações 4.0 Internacional” estão disponíveis em <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt_BR>.

⁶⁶ Imagem com permissão de compartilhamento (cópia e redistribuição em qualquer suporte ou formato) para fins não comerciais. Mais informações da licença de uso de imagens

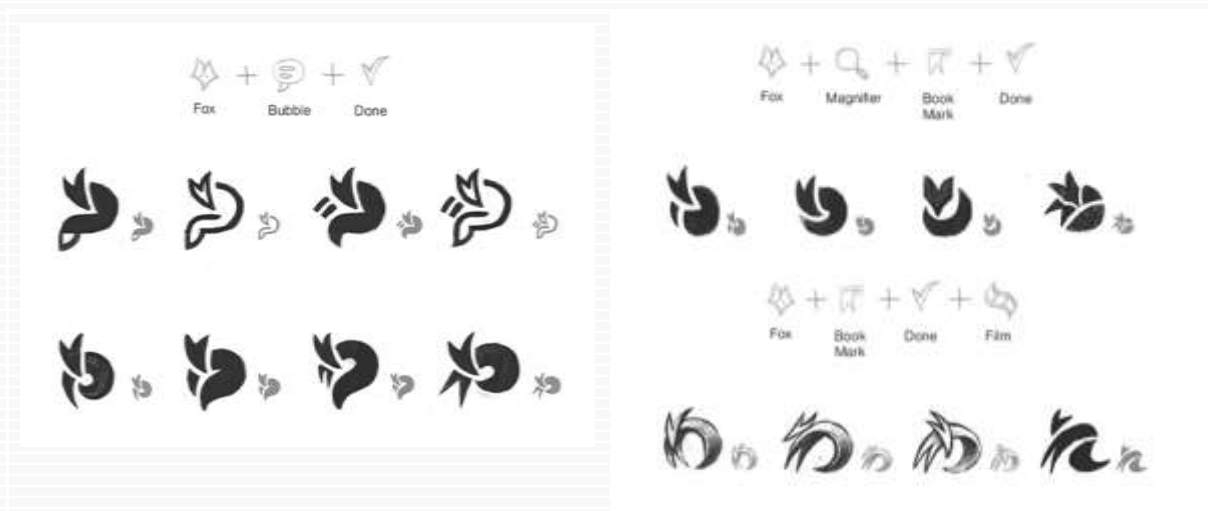


Figura 6 – Num segundo momento, os *designers* passaram a combinar os grafismos de diferentes palavras-chave. *Design*: Ramotion Studio (San Francisco, CA/USA). Fonte: Behance (2017b)⁶⁷.

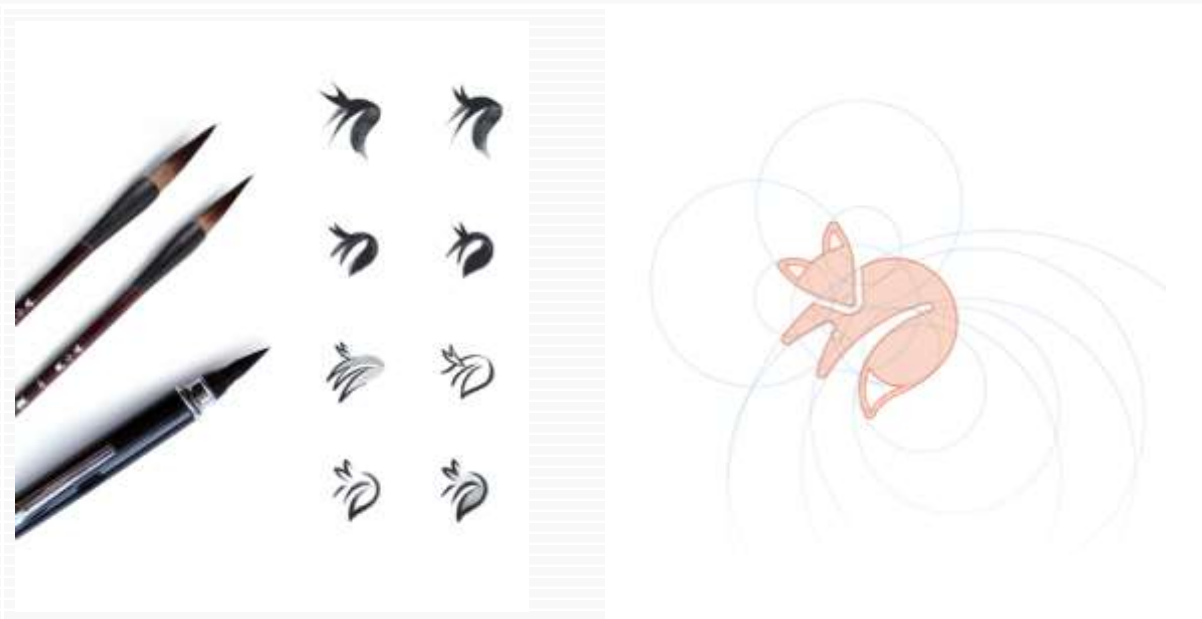


Figura 7 – Após, a alternativa selecionada começou a ser refinada. Foram feitos estudos de forma à mão e, por fim, o desenho foi geometrizado digitalmente. *Design*: Ramotion Studio (San Francisco, CA/USA). Fonte: Behance (2017b)⁶⁸.

“Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Sem Derivações 4.0 Internacional” estão disponíveis em <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt_BR>.

⁶⁷ Imagem com permissão de compartilhamento (cópia e redistribuição em qualquer suporte ou formato) para fins não comerciais. Mais informações da licença de uso de imagens “Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Sem Derivações 4.0 Internacional” estão disponíveis em <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt_BR>.



Figura 8 – Com a definição do grafismo, foram feitas, no computador, experimentações tipográficas. Logo abaixo desses estudos, vê-se a versão final da marca desenvolvida. Design: Ramotion Studio (San Francisco, CA/USA). Fonte: Behance (2017b)⁶⁹.

Pode-se perceber que a observação dos testes com diferentes famílias tipográficas, no exemplo, não deixa de ser uma análise de rascunhos, ainda que digitais, do logotipo final. Dependendo das preferências do *designer*, é possível que mesmo os rascunhos de grafismo da marca sejam feitos diretamente em meio digital (**Figura 9**), o que, por óbvio, não impede sua análise como indícios do processo criativo.

⁶⁸ Imagem com permissão de compartilhamento (cópia e redistribuição em qualquer suporte ou formato) para fins não comerciais. Mais informações da licença de uso de imagens “Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Sem Derivações 4.0 Internacional” estão disponíveis em <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt_BR>.

⁶⁹ Imagem com permissão de compartilhamento (cópia e redistribuição em qualquer suporte ou formato) para fins não comerciais. Mais informações da licença de uso de imagens “Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Sem Derivações 4.0 Internacional” estão disponíveis em <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt_BR>.



Figura 9 – Esboços digitais do grafismo da marca Woodmere Art Museum e versão final da marca, em cores. Design: Studio 160over90. Fonte: AIREY, 2010.

Mais uma vez, literatura e *design* se aproximam, visto que a problemática da análise dos rascunhos e dos esboços das obras com a popularização do uso de computadores em ambos os campos de trabalho é uma questão também abordada pelos estudiosos da Crítica Genética. No entanto, a análise do processo transcende o suporte, uma vez que “o geneticista não estuda o manuscrito em si, mas o processo de criação revelado por ele, através das rasuras, das pegadas deixadas pelo escritor durante o processo de criação”. Assim, esses processos mentais do escritor “ganham a dimensão digital e são minuciosamente cronometrados, desde que o escritor salve seu trabalho no modo ‘Versões’ da caixa ‘Arquivo’” (SILVA, 2010, p. 45) – ou seja, desde que o autor mantenha o registro digital das diferentes versões da obra, até o resultado final.

O que Umberto Eco afirma sobre seu processo para criar o romance *O nome da rosa* serve para pensar a construção de logotipos, pois também no *design* o criador precisa atentar a parâmetros contemporâneos e históricos, interrogando sua matéria:

Quem escreve (quem pinta, esculpe, compõe música) sempre sabe o que está fazendo e quanto isso lhe custa. Sabe que deve resolver um problema. Pode acontecer que os dados iniciais sejam obscuros, pulsionais, obsessivos, não mais que uma vontade ou uma lembrança. Mas depois o problema resolve-se na escrivanhinha, interrogando a matéria sobre a qual se trabalha – matéria que possui suas próprias leis

naturais, mas que ao mesmo tempo traz consigo a lembrança da cultura de que está embebida (o eco da intertextualidade) (ECO, 1985, p. 13).

CONCLUSÕES

É possível notar, a partir desta reflexão, o quanto as áreas da literatura e do *design* têm em comum, principalmente no que tange aos processos metodológicos envolvidos na concepção criativa das obras. A prática de esboçar, rascunhar e de evoluir esses rascunhos até chegar à versão final da obra parece ser muito similar nos dois campos de trabalho. Assim como, na literatura, o autor está em busca da palavra ideal, da sequência de frases exata que expresse sua intenção ao narrar, o *designer* busca a tipografia exata, o nível de saturação exato de cor, a espessura certa do grafismo, até chegar ao conjunto que melhor represente uma empresa, um serviço ou qualquer outra coisa que se proponha a representar. Em ambos os casos, não há resposta exata, mas a melhor resposta para aquilo que aquele escritor ou aquele *designer* está se propondo a criar. Nesse ponto, as diferenças entre os dois campos de trabalho, em princípio tão distantes, diminuem.

As percepções descritas neste artigo levam a crer que os estudos sobre processos criativos, nas áreas mais diversas, parecem poder ter mais pontos de contato, visto que os procedimentos teórico-metodológicos são similares, com grande potencial para serem estudados em conjunto, de modo que uma área contribua com a outra. Estudos sobre métodos e processos criativos em outras disciplinas, inclusive das ciências exatas, como as pesquisas sobre os cadernos de Pascal, na França, permitiriam identificar, também, semelhanças entre esses processos, possibilitando que se explorem e que se validem técnicas criativas que poderão ser aplicadas nos mais diversos campos de trabalho.

REFERÊNCIAS

AIREY, David. *Logo Design Love: a Guide to Creating Iconic Brand Identities*. Berkeley: New Riders, 2010.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. *Dicionário visual de design gráfico*. Tradução de Edson Furmankiewicz. Porto Alegre: Bookman, 2009.

BAXTER, Mike. *Projeto de Produto: Guia Prático para o Design de Novos Produtos*. Tradução de Itiro Iida. 3. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2011.

BEHANCE. *Young Vision*. 2017. Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/57892855/Young-Vision>>. Acesso em 02 nov. 2019.

BEHANCE. *Kitsu Brand Identity Design*. 2017b. Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/51546457/Kitsu-Branding>>. Acesso em 22 out. 2019.

BOMFIM, Gustavo Amarante. *Metodologia para desenvolvimento de projeto*. João Pessoa: Universitária / UFPB, 1995.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

GARRET, Jesse James. *The elements of user experience: user centered design for the web*. New York/Berkeley: Aiga/New Riders, 2003.

GOMES, Maurício dos Santos; SILVA, Márcia Ivana de Lima e. Teorias do processo criativo: para além do imaginário da criação. *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*, v. 10, n. 1, p. 3-8, 2014.

GRAY, Jordan. *Quick Tips on Business Logo Design*. 2016. Disponível em <<https://roa.dwarriorcreative.com/quick-tips-business-logo-design/>>. Acesso em 05 mai. 2020.

HOLLIS, Richard. *Design Gráfico: uma História Concisa*. Tradução de Carlos Daudt. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. Tradução de José Manuel de Vasconcelos. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. Crítica genética na era digital: o processo continua. *Letras de Hoje*, v. 45, n. 4, p. 43-47, 2010.

WILLEMART, Philippe. Crítica Genética e História Literária. *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*, n. 10, p. 165-185, 2001.

Recebido em: 31/08/2020

Aceito em: 26/11/2020

MATERIALIDADE DO LIVRO COMO CONVITE À CRIAÇÃO

MATERIALITY OF THE BOOK AS AN INVITATION TO CREATION

Camila Feltre⁷⁰


RESUMO: O que descobrimos quando criamos livros? Quais os possíveis caminhos para a criação? O que podemos aprender nesta experiência do “fazer”? Este artigo discute o processo de criação de livros que acontece em um coletivo, durante proposta de aula do curso de pós-graduação “O livro para a infância”, n’A Casa Tombada/SP. Trago como referências livros ilustrados, livros para a infância e todo e qualquer livro, tendo como recorte o olhar para a sua materialidade, questionando como o objeto, seu *design* gráfico, formatos e tamanhos participam da narrativa. É a partir deste dispositivo: os materiais, que também apresento como caminhos, ou “trilhas” para a criação artística, em que o contato com as texturas, linhas e papéis, por exemplo, podem funcionar como “faíscas”, ou dispositivos para a feitura do livro. Para dialogar com essas questões, trago autoras e autores como Edith Derdyk, Cecília Almeida Salles, Ulises Carrión, John Dewey e as vozes dos estudantes que são fundamentais para a tessitura deste texto.

PALAVRAS-CHAVE: processo de criação; materialidade; livro ilustrado; fazer artístico, coletivo.

ABSTRACT: What do we discover when we create books? What are the possible ways for creation? What can we learn from this “making” experience? This article discusses the process of creating books that takes place in a collective, during a class proposal for the post-graduate course “The book for childhood”, at A Casa Tombada/SP. I bring as reference illustrated books, books for children and any and all books, focusing on their materiality, questioning how the object, its graphic design, formats and sizes participate in the narrative. It is from this device: the materials, which I also present as ways, or “trails” for the artistic creation, in which contact with textures, lines and papers, for example, can be as “sparks”, or artifices for making the making book. To dialogue with these questions, I bring authors such as, Edith Derdyk, Cecília Almeida Salles, Ulises Carrión, John Dewey and the voices of the students who are fundamental to the making of this text.

KEYWORDS: creation process; materiality; illustrated book; making artistic; collective.

70 Doutoranda em Artes e Mestra pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora e coordenadora do Curso de Pós-Graduação “O livro para a infância” n’A Casa Tombada. E-mail: cafeltre@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0324-9437>

INTRODUÇÃO

*Folheada, a folha de um livro retoma
o lânguido vegetal de folha folha,
e um livro se folheia ou se desfolha
como sob o vento a árvore que o doa;
folheada, a folha de um livro repete
fricativas e labiais de ventos antigos,
e nada finge vento em folha de árvore
melhor do que o vento em folha de livro.*
João Cabral de Melo Neto



Figura 1: Livros vivos. Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia de Camila Feltre.

Iniciamos a conversa com a leitura desta imagem (**Figura 1**); ela pode incomodar muitos que a veem. Livros abandonados, ao ar livre, expostos ao tempo, à luz, à chuva, à noite... Livros desprotegidos da mão humana que os tem como seres únicos, preciosos e que devem ser protegidos a qualquer custo. Professores e mediadores poderão achar um desperdício, bibliotecários um sacrilégio, livreiros um crime, enfim. Mas, e se nos permitirmos olhar de novo? Como um “olhar para trás”, do poema de Alberto Caieiro, heterônimo de

Fernando Pessoa, um olhar para o desabituação, desacostumado, um olhar que pode incomodar, mas que faz ver o que antes não se via:

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo... (PESSOA, 1980, p. 35)

Depois de um tempo, de nos acostumarmos com o fato de que milhares de livros estão expostos do lado de fora de uma livraria⁷¹, saber que ela foi inundada pela chuva e que esse acontecimento já tinha se dado por motivos maiores que a ação humana, podemos olhar novamente para a foto e abrir a discussão? Olhar a composição de cores que formam, do azul ao rosa ao roxo, numa paleta em que as cores quase se fundem, transitando umas pelas outras. Na parte esquerda, blocos maciços na cor branca com contornos num azul vibrante sendo invadidos por manchas de formas irregulares em marrom; folhas sendo descascadas, como uma árvore que troca sua roupagem e que forma uma textura homogênea. Esta, por sua vez, encontra a textura dos tijolos ao fundo, uma parede também em transição, que não foi totalmente rebocada e finalizada. Depois dessa leitura, será possível vermos esta fotografia nos permitindo outras leituras que consigam desnudar nossos olhares já acostumados e habituados e abrir nossos sentidos para o ver que vai além de olhar, reconhecer e nomear?

Este é um texto-convite. Convite a uma reflexão sobre o livro como um objeto que permite diversas possibilidades de leitura que podem despertar o desejo de criar. Não as tenho todas – as leituras –; deixo registrado que este texto também é um desafio, na tentativa de romper com questões já prontas, já resolvidas, já sabidas. O que busco são descobertas que possam se dar durante esta escrita e com o leitor. Escrevo em busca de descobertas, de novas ideias, de dúvidas, de perguntas, de rever o que já sabemos. Afinal, como considera o filósofo e professor Jorge Larrosa:

⁷¹ Livraria “Acqua Alta”, localizada em Veneza. Em 2008-2009, a água conseguiu entrar nas canoas, danificando algumas enciclopédias, as quais hoje servem como degraus de uma escada no pequeno terraço em frente a um canal. Disponível em: <http://viagemitalia.com/livraria-acqua-alta/>. Acesso em 5 mar. 2020.

Digamos, com Foucault, que escrevemos para transformar o que sabemos e não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que esse ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferentes do que vimos sendo. (LARROSA, 2014, p. 5).



Figura 2: Livros como objetos. Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia de Camila Feltre.

A Materialidade dos Livros

O termo “materialidade” dentro do contexto do livro está no seu auge. De um tempo para cá, o projeto gráfico está sendo valorizado, olhado, comentado e explorado. Por que isto vem acontecendo? O que isso pode nos dizer? Por que estamos atentos à materialidade do livro? Por que ela ganhou lugar de discussão? Pensar sobre essas questões é pensar sobre o mundo, sobre a nossa sociedade, nossa relação com as pessoas, os livros e as coisas, sobre os nossos valores e fragilidades, sentidos e afetos.

Vários acontecimentos ao longo do percurso da publicação do livro contribuíram para este pensamento sobre o *design* do livro. Um deles foi o trabalho de editoras como a Cosac Naify, que esteve atuante de 1996 até 2015. Muitas de suas publicações inovaram ao nos apresentar novas formas de olhar e tocar os livros, a partir de seus formatos, dobras, tamanhos, encadernações, abas, etc.

Dentro do contexto do livro para a infância, a publicação de algumas traduções foram fundamentais para compreendermos como o *design* gráfico estava presente na narrativa do livro. Citando alguns, temos o livro *Onde vivem os monstros*, do artista norte-americano Maurice Sendak, que é marco mundial na literatura infantil; aqueles da coreana Suzy Lee como: *Espelho*, *Onda* e *Sombra*, que trazem de forma criativa o uso da dobra do livro como parte da narrativa; e o *Na noite escura*, do *designer* italiano Bruno Munari, que explorou vários tipos de papéis.

Outros projetos também marcaram nossa trajetória sem alterar o projeto gráfico, ou seja, o objeto livro não sofreu interferências com o uso de facas⁷² ou encadernações, tamanhos e formatos diferenciados, mas trazendo o pensamento de olhar o livro como objeto como, por exemplo, o *Cena de Rua* (**Figura 3**), da Editora RHJ, e o *Cântico dos Cânticos* (**Figuras 4 e 5**), da Cosac Naify, ambos da artista brasileira Angela Lago. No primeiro, a ideia de olhar o livro sob ângulo de 90 graus modifica a imagem, explorando a perspectiva, que permite que tenhamos uma leitura diferente se estivermos com o livro aberto a 180 graus, ou seja, com as duas páginas abertas totalmente. Nesta história, o menino vendendo frutas no semáforo ganha uma outra dimensão se olhado nesse ângulo, mais próximo do real. No *Cântico dos Cânticos*, também há uma brincadeira que só é possível pelo fato de a história ser contada em formato livro. Os dois personagens, que percorrem um labirinto página a página, só se encontram de fato quando o livro se fecha. Este ainda permite que vejamos o livro em qualquer um dos lados, não tendo início ou fim já preestabelecido, o que é indicado pelo modo como o título do livro e o nome da autora estão presentes na capa e na contracapa.

Nesses dois exemplos de livros, percebemos que o projeto gráfico não precisou de interferências no seu formato, mas a narrativa contou com a materialidade própria do livro formato códice⁷³ para acontecer. Assim, percebemos que temos uma história, uma situação, um acontecimento que só poderiam existir nesta linguagem, com suas características que são próprias, como por exemplo, nesses dois casos: a possibilidade de abrir e fechar o livro, movimentando as suas páginas.

⁷² A faca especial é um equipamento que a gráfica possui e serve para cortar o material gráfico. Elas são feitas de lâminas de metal fixadas, normalmente, sobre uma base de madeira. Sua principal função é dar formas especiais aos impressos que são impossíveis de se conseguir utilizando apenas os cortes retos das guilhotinas. São bastante utilizadas na confecção de cartões de visita, timbrados, pastas, adesivos, entre outros materiais gráficos. Disponível em: <https://blog.zapgrafica.com.br/serie-acabamentos-faca-especial/>. Acesso em 09 mar. 2020.

⁷³ Formato códice é como conhecemos o livro atualmente, com folhas encadernadas e com possibilidade de impressão dos dois lados do papel, capa, etc. Surgiu depois do formato rolo.



Figura 3: *Cena de Rua*. Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia de Camila Feltre.



Figuras 4 e 5: *Cântico dos Cânticos*. Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia de Camila Feltre.

Nesse movimento, podemos perceber a participação dos *designers* gráficos, autores, ilustradores, escritores e várias pessoas que estão envolvidas na produção do livro como pensadores do livro por completo. Essa perspectiva pode estar relacionada aos coletivos que discutem, pensam e estão entrelaçados na rede que prioriza o livro e o encontro com o leitor, trazendo aqui, principalmente os grupos que se dedicam à formação como: cursos de pós-graduação, editoras que abrem seus espaços para organizar encontros com autores, livrarias que mobilizam conversas em torno do livro, espaços culturais que acolhem projetos de leitura, entre outros. Trata-se de uma rede que atua em prol da discussão sobre livros e seus modos de produção, mediação e circulação.

Se formos “escavar” a palavra “Materialidade”, na tentativa de nos aproximar desta questão, podemos encontrar as definições: “Qualidade do que é material”, no *Dicionário Michaelis (online)*; e no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* temos “matéria”: “qualquer substância que ocupa lugar no espaço” (CUNHA, 2010, p. 415). Comumente, encontramos esta palavra nas artes visuais se referindo a tudo o que remete ao material que está sendo utilizado: a tinta, a argila, ou aos objetos que constroem aquilo que é visto, a materialidade tem a ver com a forma de se concretizar um pensamento.

Assim, se olharmos para o livro como objeto que ocupa lugar no espaço, tem peso, textura, temperatura, tamanho, cor, cheiro, podemos perceber essas características em todo e qualquer livro formato código. Odilon Moraes, artista brasileiro de livros ilustrados, abre seu texto “O livro objeto e a literatura infantil” com esta afirmação: “Todo livro é um objeto” (in DERDYK, 2013, p. 159). Assim, podemos pensar que o que os difere são os projetos gráficos: enquanto uns são pensados de forma mais consciente, outros tentam ser suporte para um conteúdo.

Ulises Carrión, poeta, artista e editor mexicano, no livro *A nova arte de fazer livros*, considera que, na velha arte, “o escritor não se julga responsável pelo livro. Ele escreve o texto [...]”, e, na nova arte, “[...] escrever um texto é somente o primeiro elo na corrente que vai do escritor ao leitor” (CARRIÓN, 2011, p. 14). Carrión traz a ideia de que, antigamente, o livro era um suporte para o texto, porém, na nova arte, “um livro não é um mostruário de palavras, nem um saco de palavras, nem um portador de palavras” (2011, p. 5). Para ele, “um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido em um momento diferente – um livro também é uma sequência de momentos” (2011, p. 5). E acrescenta ainda: “Para ler a nova arte devemos apreender o livro como uma estrutura, identificar seus elementos e compreender sua função” (2011, p. 61). Por esse caminho, podemos pensar que tudo o que é apresentado no livro tem uma função, uma intenção, e todas as escolhas contribuem para a sua narrativa.

Trazendo essa reflexão para o livro ilustrado contemporâneo, Sophie Van der Linden, pesquisadora francesa, nos propõe algumas reflexões. Para ela, um livro ilustrado leva em consideração um “conjunto coerente de interações entre textos, imagens e suportes” (LINDEN, 2011, p. 9). Assim,

[...] ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. [...] é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação a outra (LINDEN, 2011, p. 8-9).

Os livros ilustrados têm a materialidade como parte da narrativa, e, ao entrar em contato com os leitores, ampliam suas possibilidades de leitura, ou seja, no ato de ler está em jogo, além das palavras e imagens, o livro como este objeto amplo e cheio de elementos a serem desvelados. Imersos nesse universo, próximos dessa materialidade que nos toca, nos sensibiliza e nos chama a reinventar formas de ler, podemos experimentar uma outra forma de estar com os livros: o lugar de criador.

PROPOSTA DE AULA: CRIAÇÃO DE LIVROS

Quando nos debruçamos no universo dos livros ilustrados, a materialidade nos convida a experimentar diferentes formas de estar com ele enquanto leitor. Como uma casa, o livro é um objeto que vai guardar uma história que será contada com tudo o que tivermos de acesso a ela. Nessa metáfora do “livro como casa”, podemos pensar como as paredes, tetos, texturas, cheiros, sons, marcas e pegadas de seus moradores contam suas vidas e suas histórias. Assim é um livro, a casa da imaginação, a morada de histórias, o habitáculo onde moram personagens inventados, histórias reais, inspirações, modos de sonhar e conhecer.

Aproximando-nos desse objeto que se torna tão convidativo, que nos leva a pensar novas formas de construir suas paredes e janelas, podemos nos colocar no lugar de inventar portas e corredores, salas, quartos e cozinhas. Como a escritora Lygia Bojunga Nunes no seu poema “Livro: a troca”, que traz a sua relação com o livro:

Foi assim: eu brincava de construtora, livro era tijolo;
em pé, fazia parede; deitado, fazia degrau de escada;
inclinado, encostava num outro e fazia telhado.

E quando a casinha ficava pronta eu me espremia lá
dentro pra brincar de morar em livro.

[...]

Mas como a gente tem mania de sempre querer mais,
eu cismeiei um dia de alargar a troca: comecei a fabricar

tijolo pra – em algum lugar – uma criança juntar com outros, e levantar a casa onde ela vai morar (NUNES, 1990, p. 8).

Há muitas relações com os livros. A de criador pode ser uma delas. Colocar-se no papel de inventor, fazedor, autor ou ilustrador, é um desafio que pode trazer muitas descobertas nessa relação com o livro.

Durante aulas ou oficinas em que atuo como professora ou propositora, convido as pessoas a criarem um livro, com foco na sua materialidade. É um convite à experiência de criar e pensar: o que esta relação tem a ver comigo? Mesmo não sendo da área da ilustração, ou da escrita, por exemplo, o que este “fazer” pode contribuir para a minha prática? Ou para a minha pesquisa? O que eu posso aprender fazendo livros? Neste texto, trago o recorte da minha experiência de professora durante a disciplina “O objeto livro” na Pós-Graduação “O livro para a infância: processos contemporâneos de criação, circulação e mediação”⁷⁴, d’A Casa Tombada⁷⁵. Esse curso faz parte de um coletivo que vem discutindo o livro para a infância desde 2016 e representa um dos espaços que alimenta a rede de formação sobre o livro, a literatura e a infância.

A primeira reação de muitos, ao receberem o convite para a criação de um livro, é de angústia, alguns lembram de experiências escolares, relação com as aulas de arte, uma sensação de não saber o que fazer: “Quando você nos deu a tarefa de criar um livro, tive medo. Não um medo grande e paralisador, mas um medo pequeno, com cara de estranhamento. Afinal de contas, o que esse livro contaria de mim?” (OLIVEIRA, 2019).

É algo desafiador. A proposta envolve alguns momentos que segue para o convite: “Convido para uma experiência de criação de livro, do livro, com ele. Permitir-nos experimentar os materiais, caminhar seguindo escolhas e a partir do que mais nos chama atenção, vivendo o processo e o percurso”⁷⁶.

E assim os livros vão nascendo: por diferentes caminhos, diferentes trajetórias, gostos, tempos, escolhas, sensações; abarcando diferentes formatos, materiais, assuntos, relações com a imagem e com a palavra; cada pessoa é um universo diferente, cada um acolhe um mundo a ser explorado, vivido e compartilhado.

⁷⁴ O curso de Pós-Graduação “O livro para a infância” acontece desde 2016 n’A Casa Tombada/FACONNECT, sob coordenação da professora e pesquisadora Cristiane Rogerio.

⁷⁵ A Casa Tombada é um Lugar de Arte, Cultura e Educação localizada na cidade de São Paulo que oferece cursos de pós-graduação, cursos livres, palestras, oficinas e encontros de contação de histórias. Foi fundada pelos educadores Giuliano Tierno e Angela Castelo Branco. Informações: <https://acasatombada.com.br/>

⁷⁶ Carta-convite que leio para a turma como proposta ao exercício de criação de um livro.

TRILHAS DA CRIAÇÃO: CAMINHOS E ESCOLHAS NA HORA DE SE FAZER UM LIVRO

Criar é um exercício
Moema Cavalcanti

Ah, caminhos... Quanto mais temos, mais escolhas devem ser feitas!
Cristiane Ferreira da Silva⁷⁷

Das infinitudes de caminhos que podem se dar no processo de criação de um livro, trago alguns possíveis, que passo a nomear de “trilhas”. Trilha como “ação ou efeito de trilhar, caminho estreito, em geral precário e tortuoso, entre vegetação; senda, trilho, vereda” (*Dicionário Michaelis*). Trilha no sentido de caminho alternativo, não certo, que traz uma sensação àquele que o percorre do mistério e do imprevisível, algo desconhecido, que é diferente do caminho principal, mas não por isso mais fácil. A trilha, nessa metáfora criada, é construída por cada um que vive o processo de criação, a seu modo, a seu jeito, na sua particularidade.

Das diversidades de trilhas que podemos encontrar quando se pensa na criação de um livro, venho percebendo o contato com o material como presença fundamental para o início do processo, ou o que podemos chamar de disparador para os primeiros atos em torno do livro. Talvez, essa atração pelos materiais aconteça também pela forma como se dá o convite, que provoca encontros com as materialidades, mesmo antes de a aula começar.

Antes do primeiro encontro, peço previamente alguns materiais, o que passei a chamar de “pedaços de si”, me referindo àqueles materiais que geralmente as pessoas têm em casa e que podem guardar por algum motivo afetivo, por interesse, atração. Por exemplo: retalhos de tecidos, restos de papéis, mapas antigos, cartões-postais, cartas, capas de livros antigos, etc.: “Das coisas que mais gosto de guardar e que levei para este momento são lembranças de viagem. Gosto do deslocamento do cotidiano que as viagens trazem, do não-saber o que vai acontecer, das surpresas que queimam a memória” (PARDINI, 2018).

Geralmente compartilhados com o restante do grupo, esses materiais já nos provocam, pois apresentam uma diversidade muito grande, uma qualidade em termos materiais e afetivos que dificilmente poderíamos achar em uma papelaria. Coleção de papéis com diferentes texturas guardados numa caixinha ao longo do tempo, folhas secas dentro de um livro, uma capa de livro que descolou, mapa de viagem com anotações, tecidos que foram testes para o papel de parede do quarto da filha, entre outros. Mas nada impede que alguém vá até uma loja e compre uma folha de papel que lhe chame a atenção. Nessas escolhas já se inicia uma aproximação, uma familiaridade, um olhar atento

⁷⁷ Estudante da Pós-Graduação “O livro para a infância”.

para os materiais que serão explorados no encontro. O que não torna mais previsível ou fácil o caminho para a criação.

Então, surge a pergunta: como começar? Como inicio o processo de criar o meu livro? “Foi um movimento de escolha, sem saber muito que caminho trilhar, e a liberdade [...] que você nos deu, deixou tudo na responsabilidade de nossas mãos, nosso olhar, nosso corpo, nossos sentimentos, pensamentos, eu esperei” (OLIVEIRA, 2019). A espera pode ser um caminho? A estudante de um dos encontros nos indica que sim. Esperar... São aqueles minutos no quais aguardamos, quase como um acontecimento, surgir uma ideia, um pontapé, um disparador, uma “faísca” (RODARI, 1982, p. 20). Um silêncio, talvez? Como a estudante Liliana Pardini relata sobre esse momento: “a primeira necessidade que senti foi do silêncio, buscado lá dentro [...] O que vou fazer? O que me chama?” (2018). Em outras palavras, o que a professora e pesquisadora Cecília Almeida Salles chama de “Uma espera pelo inesperado” (SALLES, 2006, p. 145).

E então, outra estudante nos revela que algo se inicia:

Então, decidi que com papel, agulha e barbante, construiria um objeto que se comunicasse comigo, que se construísse conforme fosse construído, sem uma ideia pronta. Assim, deixei que o papel se impusesse. Às mãos, que trouxesse seus desafios. Dobras e recortes deram forma. Os retalhos desses recortes voltaram ao livro para unir as páginas. Eu quis sentir a resistência da agulha furando o papel e a cada furo, passava o fio, desenhava com a cola e deitava o barbante sobre ela. Um movimento de agulha, barbante, cola, papel. De furo, de dobra, de pressão, de esperar secar. Um atravessar e ser atravessado. Eu era linha, era página, era cola sugerindo o desenho do percurso (OLIVEIRA, 2019).



Figuras 6 e 7: Livro de Laizane Oliveira produzido durante disciplina “O objeto livro”, Pós-Graduação “O livro para a infância”, 2019.

Esse relato nos provoca a pensar: Como escolher os materiais na hora do fazer? Eu que escolho ou eles que me escolhem? “Miró (1989, p. 33), ao ser perguntado se estava sempre à procura de novos materiais, respondeu: ‘Não procuro: eles me atraem, vêm a mim’” (*apud* SALLES, 2006, p. 45).

Essas vozes das estudantes, que são escritas em cartas que solicito como exercício final da disciplina, revelam processos de criação; ter contato com este material me leva a pensar que este estopim, esta fâsca para o fazer pode ter inúmeros caminhos, pode ser uma cor, a textura de um material, seu toque, algo que traz a memória à tona, escolhas intuitivas em que podemos nos deixar levar mais do que ter um controle absoluto sobre as coisas.

Por uma outra trilha, encontramos outro percurso para a criação:

Na aula que veio antes da sua começar, houve um pedido de escrever uma carta de uma boneca viajante para sua dona/mãe. Juntando esses dois fios, comecei a imaginar um livro que falasse da viagem da boneca e da falta que ela fez ao viajar. Busquei cartolinas grandes, onde coubesse o quarto da menina e a viagem da boneca. E foi assim que esse livro começou a nascer, sem ensaio, como a vida (PARDINI, 2018).



Figuras 8 e 9: Livro de Liliane Pardini produzido durante disciplina “O objeto livro”, Pós-Graduação “O livro para a infância”, 2018.

Como vimos, pode ser um assunto que a atraiu que convidou a pensar no livro como lugar onde a história iria morar. E assim, surgem outras questões: Qual o tamanho? Qual a forma? Qual a textura do papel? Como meu corpo se relaciona com este objeto? O livro passa a ser “lugar”, “território poético”, como a artista Edith Derdyk nos propõe: “As páginas são as células dos livros, agora puro espaço, revelando pelo avesso a estrutura sintática da forma do livro” (DERDYK, 2012, p. 167).

Acompanhando os nascimentos e o processo de fazer o livro, fui percebendo o quanto o livro ia se construindo no próprio percurso, o quanto a experiência de fazer ia mostrando os caminhos para a criação. O trabalho “Caminhando”, da artista Lygia Clark é exatamente isso. É um trabalho de proposição a partir de uma fita de Moebius, em que se vai cortando e a obra vai acontecendo. Nas palavras da própria artista: “O caminhando leva todas as possibilidades que se ligam à ação em si mesma: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto” (CLARK, 1980, p. 25). E completa: “É no instante em que pratica o ato que o espectador percebe simultaneamente o sentido de sua própria ação” (CLARK, 1980, p. 28).

O projeto-livro vai acontecendo junto com a construção do objeto livro, como também nos traz John Dewey, filósofo norte-americano, sobre o ato de fazer como encarnar e imaginar: “É provável que a qualidade estética das catedrais medievais se deva, em certa medida, ao fato de sua construção não ter sido tão controlada quanto são as de hoje por projetos e especificações feitos de antemão. Os projetos iam crescendo junto com as construções” (DEWEY, 2010, p. 135). E o autor nos elucida com reflexões sobre as palavras “edificação”, “construção” e “obra”: “designam tanto um processo quanto seu produto final” (DEWEY, 2010, p. 133).

Na experiência de criar livros, o processo e o produto acontecem simultaneamente, não há como prever o projeto completo e executá-lo. É no processo que o livro vai acontecendo: “Ao recortar, colar, costurar, o texto surgia. Há um pensar ágil que impulsiona para o próximo passo” (PARDINI, 2018). Nesse fazer, muitas coisas estão acontecendo, pensamentos, descobertas, imprevistos, *insights*, como podemos ver no relato de uma outra carta escrita por uma estudante da Pós-Graduação: “Enquanto eu costurava o livro, no atelier, ouvindo música dos anos 80, pensei no quanto o próprio processo da feitura do livro se parecia com a construção das relações” (KNOBEL, 2018). E conta ainda:

[...] comecei com uma linha muito-muito comprida, o que tornou o processo de costura super mega trabalhoso e com muitos nós para serem delicadamente desfeitos. Se eu puxasse a linha com força o nó ficava mais apertado. Se eu passasse a linha com força pelos furos poderia rasgar as folhas mais delicadas. Depois de um tempo achei que poderia cortar um bom pedaço da linha. Deixamos sempre linha a mais porque não é recomendado fazer emendas na linha para a costura de livros. Ajudou, mas não muito. Mesmo assim, fui costurando com paciência e, devo dizer, alegria. Pensando [...] nas lembranças que estavam sendo costuradas e amarradas (KNOBEL, 2018).

Pensamentos que surgem no tempo em que a mão trabalha. Por isso, Dewey considera este fazer sendo cumulativo, em que um ato só surge após o outro:

Ao manipularmos, tocamos e sentimos; ao olharmos, vemos; ao escutarmos, ouvimos. A mão se move com a agulha usada para gravar ou com o pincel. O olho acompanha e relata a consequência daquilo que é feito. Graças a essa ligação íntima, o fazer posterior é cumulativo, e não uma questão de capricho nem de rotina (DEWEY, 2010, p. 130).

Essas relações, pensamentos e descobertas que se dão no processo é um caminho também de autoconhecimento. Salles relata o percurso que leva o artista ao autoconhecimento:

Daí o percurso criador ser para ele, também, um processo de autoconhecimento e, conseqüentemente, autocriação, no sentido de que ele não sai de um processo do mesmo modo que começou: a compreensão de suas buscas estéticas envolve autoconhecimento (SALLES, 2006, p. 65).

E o que o fazer livros pode nos ensinar?

A estudante Tamiris Maróstica acrescenta que “[...] fazer um livro é um processo profundo de mergulhar em nossos desejos e anseios, nossas

vontades, nossos processos internos, nosso eu racional e também irracional [...]” (COSTA, 2019). É descobrir mais sobre nós, nesta relação com o livro e com o outro, porque o fazer nunca se dá só, sempre estamos em relação, surgindo, como nos aponta Salles, um conceito de autoria que acontece entre o artista e os outros:

É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de destinação. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação (SALLES, 2006, p. 152).

Então, neste processo de feitura do livro, o que esta experiência pode reverberar? Foi a partir das vozes das estudantes do curso, por meio das cartas escritas, que pudemos notar o quanto o processo criativo está interligado com a vida. Como uma das estudantes relata: “Finalizo por aqui com a certeza de que essa experiência (sentida, vivida) será acionada a cada nova leitura e encontro com um livro (SILVA, 2019). Consideramos a experiência de criar como propulsora de novas perspectivas sobre o livro, ampliando olhares e formas de nos relacionarmos com ele.

CONCLUSÃO

Fechar um livro não é menos emocionante do que o abrir
Michel Melot

Este artigo se encerra na consciência de que o pensamento não cessa, mesmo depois que a leitura termina. A afirmação “Enquanto o reino do papel não tinha concorrentes, era difícil *ver* o objeto sob o conceito” (MELOT, 2012, p. 24) nos convida a pensar sobre a trajetória dos nossos livros. Trazendo à tona a questão da sua materialidade em época de evolução e crescimento dos livros digitais, me arrisco a pensar: será que esta valorização do formato não é uma maneira de dizer: “Não, os livros físicos não vão ser substituídos pelo livro digital?”. Como uma forma de resistência, trazemos a importância do *design* gráfico, apresentando escolhas narrativas que acontecerão somente pelo formato, tamanho e ritmo do livro, por suas características que lhes são próprias, para lembrarmos que ele é insubstituível. Pelo menos, nestes casos, ou nestes livros.

Estar no processo de feitura de livros nos provoca enquanto leitor. Passar pelas mãos o que temos como conceito coloca o conhecimento em outro lugar, conhecimento que é “experiência”, aquela que “[...] nos acontece, nos alcança; que nos apodera de nós” (LARROSA, 2014, p. 27). Como a

pesquisadora Márcia Sousa relata da sua experiência de encadernar: “Acredito que quando se aprende a encadernar, nunca mais se olha os livros com os mesmos olhos, assim como não se pode mais tocá-los com as mãos de antes...”. O fazer é estimulado pela leitura e a leitura convida à prática do fazer: “A sedução do fazer passou a acomodar-se no mesmo espaço que a fascinação do ver/tocar livros” (SOUSA, 2009, p. 17).

Trago neste artigo reflexões sobre um fazer que é estimulado por um coletivo de um curso, que cria, discute, e que está embrenhado nessa rede de pensares e fazeres sobre o livro. Por isso, a importância de estar em espaços de formação, de trocas, de estar em relação, sempre.

Assim, ao experimentarem posições de criadores, as pessoas tornam-se protagonistas de suas histórias, de suas materialidades, seus pedaços de si, trajetórias e percursos na relação com o livro e na construção das próprias trilhas da criação. Da ideia “projeto-livro” ao “objeto-livro”, o que pode acontecer aí?

REFERÊNCIAS

CARRIÓN, Ulises. *A Nova Arte de Fazer Livros*. Tradução de Almir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CAVALCANTI, Moema; MELO, Chico Homem de Melo; MATSUSHITA, Raquel; MASSARO, Silvia. *Moema Cavalcanti: Livre para voar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2019.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

COSTA, Tamiris Maróstica da. *Carta escrita durante a disciplina de pós-graduação O livro para a infância*. São Paulo, 2019.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

DERDYK, Edith. A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. *Pós – Revista do Programa de pós-graduação em artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 164-173, maio 2012.

Disponível em:
<<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15439>>.
Acesso em 30 mar. 2019.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KNOBEL, Keila. *Carta escrita durante a disciplina de pós-graduação O livro para a infância*. São Paulo, 2018.

LAGO, Angela. *Cena de rua*. Belo Horizonte: RHJ, 1994.

LAGO, Angela. *Cântico dos Cântico*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Tradução de Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

LEE, Suzy. *Onda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LEE, Suzy. *Espelho*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LEE, Suzy. *Sombra*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MELO NETO, João Cabral de. Para a feira do livro. In: MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MELOT, Michel. *Livro*. Tradução de Marisa Midori Deaecto, Valéria Guimarães. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos Ltda., 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/materialidade/>; <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/TRILHA/>. Acesso em 07 ago. 2020.

MORAES, Odilon. O livro como objeto e a literatura infantil. In: DERDYK, Edith (org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac, 2013, p. 159-165.

MUNARI, Bruno. *Na noite escura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NUNES, Lygia Bojunga. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

OLIVEIRA, Laizane Cristina Santos de. *Carta escrita durante a disciplina de pós-graduação O livro para a infância*. São Paulo, 2019.

PARDINI, Liliana. *Carta escrita durante a disciplina de pós-graduação O livro para a infância*. São Paulo, 2018.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio: poemas completos de Alberto Caeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

RODARI, Gianni. *Gramática da fantasia*. Tradução de Antonio Negrini. São Paulo: Summus, 1982.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SENDAK, Maurice. *Onde vivem os monstros*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SILVA, Cristiane Ferreira da. *Carta escrita durante a disciplina de pós-graduação O livro para a infância*. São Paulo, 2019.

SOUSA, Márcia Regina Pereira de. *O livro de artista como lugar tátil*. Dissertação de Mestrado. Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

Recebido em: 15/08/2020

Aceito em: 25/11/2020

SIMULACRO E REPETIÇÃO COMO CONTRAINFORMAÇÃO NA ERA DA SOCIEDADE DE CONTROLE

SIMULACRA AND REPETITION AS COUNTER-INFORMATION IN THE ERA OF CONTROL SOCIETY

Paula Davies Rezende⁷⁸


RESUMO: Este trabalho tem por objetivo discutir o poder da imagem-simulacro de operar como contrainformação e ato de resistência no âmbito da pós-modernidade, bem como reivindicar sua potência estética e política. Para fundamentar essa perspectiva, desenvolvo a concepção de que a simulação é um tipo de imagem que detém forças para liberar-se do campo de força do real, com capacidade de questionar o *status quo* imagético. Analiso exemplos em que a imagem-simulacro é capaz de desafiar os ideais de autoria, originalidade e autenticidade, engendrando processos de ressignificação e de dilatação de sentido através da repetição, característica criticada por autores como Fredric Jameson e Jean Baudrillard.
PALAVRAS-CHAVE: simulacro; simulação; arte tecnológica; pós-modernidade; Internet.

ABSTRACT: In this article I discuss the capacity of the image-simulacrum to operate as counter-information and act of resistance in the postmodernity, as well as to claim its aesthetic and political power. To support this perspective, I present the notion that simulation is a kind of image that holds the strength to free itself from the force field of reality and also has the capacity of questioning the imagistic *status quo*. I present examples in which the image-simulacrum is able to challenge the ideals of authorship, originality and authenticity, causing processes of resignification and dilation of meaning through repetition, a feature strongly criticized by authors such as Fredric Jameson and Jean Baudrillard.
KEYWORDS: simulacra; simulation; technological art; postmodernity; Internet.

Discutir a noção de simulacro e questões relacionadas à produção de imagens na pós-modernidade não é intento inédito, porém o isolamento social devido à pandemia do novo coronavírus estimula reflexões sobre o assunto a partir das novas configurações das relações sociais.

A restrição da presença física no espaço público teve como consequência a proliferação de outras formas de produção, circulação e exibição de produções estéticas e artísticas. O fechamento temporário dos museus, galerias e centros culturais, o cancelamento das feiras de arte e bienais, enfim, o impedimento de acesso aos espaços legitimados e legitimadores de fruição artística estão levando à reorganização do sistema de artes. As instituições estão apostando no desenvolvimento de formas de

⁷⁸ Paula Davies Rezende é Doutoranda em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) e Mestra em Estética e História da Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. E-mail: paula.rezende@usp.br

 <https://orcid.org/0000-0002-6662-2801>

expografia virtual e visitas online, através de vídeo 360º e da realidade virtual. Consequentemente, artistas estão produzindo tendo em vista esses novos espaços de circulação. A simulação está no meio de nós, e em um período de pandemia parece ser a forma mais segura de relacionamento com a arte. Certamente, nenhum desses eventos é advento deste período específico, porém parece que essas reconfigurações são um estímulo para repensar a relação com o simulacro, esse filho menosprezado da pós-modernidade.

O simulacro, segundo definição de Jean Baudrillard, seria um tipo de imagem que não tem origem no real, portanto, não seria uma representação – imagem indicial, criada a partir de um objeto preexistente –, seria então uma simulação. Perante o estatuto da representação, legitimado amplamente pela pintura, o simulacro tem uma percepção desfavorável, pois é entendido como sintoma de uma sociedade que continua a produzir e requestrar uma realidade que não existe mais, uma hiper-realidade que teria uma semelhança intensa com a realidade, porém sem lastro no mundo real (BAUDRILLARD, 1991, p. 34). É a metáfora do mapa que precede o território e, sendo assim, ele mesmo “engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). É a imagem criada de modo a esconder o fato que o próprio território não é mais real. Essa antecipação da simulação levaria a uma diminuição de sentido da própria realidade, os acontecimentos perderiam a importância, não por serem eles mesmos insignificantes, mas por terem sido já precedidos por um simulacro, fazendo apenas coincidir com esse modelo já existente (BAUDRILLARD, 1991, p. 74).

Ao abordar o conceito de simulacros, Ricardo Fabbrini ressalta seu caráter explícito e totalizante:

Os simulacros são as imagens hegemônicas na sociedade da hipervisibilidade, como as que circulam na “tela total”: computador, vídeo, televisão ou celular. São “imagens obscenas”, segundo Baudrillard, no sentido de que elas nada escondem, ou tudo dão a ver, e não “imagens sedutoras”, porque nessas algo ainda restaria fora de cena, ou mesmo em oposição à cena (FABBRINI, 2016, p. 245).

O autor aponta que Baudrillard localiza a proliferação dos simulacros no fim dos anos de 1970, na transição da *pop art* para a pós-modernidade (FABBRINI, 2016, p. 247). Sendo assim, é pertinente analisar a inter-relação da ideia de simulação com as características socioculturais e econômicas do período em questão.

Para Fredric Jameson, a pós-modernidade seria fruto e expressão de uma ordem social emergente do capitalismo tardio. A produção artística pós-moderna repercutiria, reproduzia e reiteraria a lógica da sociedade de consumo (JAMESON, 1985, p. 18 e 26). O autor apresenta dois traços que seriam marcantes desse período: o pastiche e a esquizofrenia. O pastiche seria uma imitação de estilos singulares, porém sem a ironia e a potência política da

paródia. Segundo Jameson, os estilos singulares já teriam sido todos concebidos no âmbito da tradição estética moderna, e com a morte do modernismo, só restaria aos artistas e escritores “imitar estilos mortos” (JAMESON, 1985, p. 19). Já a esquizofrenia estaria relacionada não à condição de saúde mental, mas sim a uma desconexão entre signo, significante e significado. Em termos da linguagem, um signo (uma palavra, um texto) é modelizável a partir da relação do seu significante (a materialidade – o som de uma palavra, ou sua grafia, por exemplo) com o seu significado (o sentido da materialidade da palavra). O efeito de sentido se daria pelo inter-relacionamento entre os diferentes significantes, através da interpretação global do conjunto de palavras escritas. A esquizofrenia à qual Jameson se refere seria uma experiência na qual os significantes se dissociaram de seus significados, ou seja, as materialidades significantes estariam isoladas, desconectadas e descontínuas, incapazes de desencadear uma sequência coerente de significados (JAMESON, 1985, p. 22). Entendemos, a partir dos autores acima, que o simulacro seria sintoma da pós-modernidade e, sendo assim, deriva entre o pastiche e a esquizofrenia, marcantes do período.

Tanto para Baudrillard quanto para Jameson, a proliferação de simulacros seria acompanhada da deflação de sentido. Para Baudrillard, isso ocorre devido à própria antecipação do simulacro à realidade, que tornaria os acontecimentos quase insignificantes. Para Jameson, seria devido à imitação de estilos e à miscelânea acrítica das materialidades significantes isoladas de seus significados, tão espectrais quanto o próprio capitalismo imaterial, especulativo e sem lastro que caracterizaria a época. Diante do lamentável remate no âmbito simbólico e significativo das imagens, Jameson questiona se existiria uma forma de resistência aos dispêndios do pastiche e à esquizofrenia (JAMESON, 1985, p. 26). Fabbrini, retomando as reflexões de Baudrillard, pergunta-se também

[...] como esperar que da sucessão de simulacros na tela total saia uma imagem que ‘force o pensamento’, [...] algo que rompa, enfim, com o horizonte do provável, que interrompa toda organização performativa, toda convenção ou todo contexto dominável por um convencionalismo (FABBRINI, 2016, p. 251-2).

A partir da leitura dos autores em questão, faço diferentes perguntas: o simulacro, por ser despido de seu lastro real, é forçosamente uma imagem descarnada de sentido, tipificada pelo vazio simbólico e significativo? A mescla aleatória de imagens espectrais não pode engendrar sua própria carga simbólica, que seja carregada de potência estética e política, sem lamuriar a perda do lastro nem pleitear a nostalgia da contemplação? Algo criado no âmbito da pós-modernidade, da sociedade de consumo e da cultura de massa pode ser fratura na tela total, na ciranda de simulacros esvaziados? Não é intenção deste trabalho negar a existência de deflação de sentidos decorrente

de um regime imagético da simulação, mas sim litigar a potência simbólica que pode dele advir, a depender de suas condições de produção.

A FALTA DE LASTRO DO SIMULACRO E A LIBERTAÇÃO DO REAL

A forma com que Edmond Couchot trabalha a ideia de simulação contribui para desenvolver o questionamento feito acima. Ele examina o simulacro a partir da morfogênese da imagem e afirma que as tecnologias numéricas trouxeram uma significativa mudança nas lógicas figurativas. Se antes vivíamos sob regime de uma lógica figurativa ótica – morfogênese de imagem por projeção, que entende a imagem como representação do real –, agora passamos para uma lógica figurativa numérica, onde o pixel⁷⁹ não corresponde a nenhum ponto de qualquer objeto preexistente. O que preexiste ao pixel é o cálculo do computador, o algoritmo, mas não um referente. A imagem numérica não representa o mundo real, não mantém com ele mais nenhuma relação direta. Ao não apresentar mais nenhuma aderência ao real é que esta imagem-simulacro liberta-se dele e passa para outra lógica figurativa, agora da simulação (COUCHOT, 1993, p. 38-42).

Porém, ao contrário de Baudrillard e Jameson, Couchot vê potência nessa falta de relação: a imagem não seria mais projetada, mas ejetada pelo real. Ela teria força para liberar-se do campo de força do real. A lógica da simulação não quer mais representar o real através da projeção e da perspectiva, mas sintetizá-lo em toda sua complexidade através da lógica formal e da matemática. Nesse sentido, temos uma nova ordem visual que não busca mais figurar o que é visível, e sim figurar o que é modelizável, calculável (COUCHOT, 1993, p. 42-43). Couchot afirma ainda:

Não se trata mais para eles de aplicar um modelo relativamente unitário, ligado diretamente ao mundo, funcionando em analogia profunda, em “simpatia” com o real. Trata-se de compor através de um universo de modelos cada vez mais numerosos, cada vez mais sofisticados, cada vez mais formalizados e racionalizados, mas também cada vez mais fragmentados e especializados (COUCHOT, 1993, p. 45).

Não é a intenção aqui propor o simulacro, a imagem numérica e o desenvolvimento tecnológico como tábua de salvação da crise de representação da arte. O próprio Couchot chama a atenção para os perigos que rondam a produção artística mediada por instrumentos oriundos das tecnociências. Seria necessário ressignificar o projeto original desses aparelhos, que foram concebidos para produzir as certezas das ciências, transmutando o excesso de clareza científica nas incertezas pertencentes à

⁷⁹ O pixel é entendido como a menor unidade constitutiva da imagem digital.

sensibilidade estético-artística (COUCHOT, 1993, p. 46). Não é incomum, no âmbito da arte tecnológica, haver confusão entre o encanto com o espetáculo gerado pela pirotecnia tecnológica com uso das máquinas semióticas como ferramenta de produção poética. Não raro as novidades na esfera dos *gadgets* e acessórios eletrônicos espertos estimulam fetiches e geram frisson que se revelam apenas como sensações efêmeras de deslumbramento, ao contrário dos desdobramentos poéticos tecnológicos capazes de provocar ressonâncias mais duradouras na percepção.

Diante do entendimento da simulação como libertação do compromisso com o real e o apontamento de suas potencialidades como meio de produção, parece pertinente investigar as críticas ao esvaziamento de significados, frequentemente associado aos simulacros; separar as críticas pertinentes – que se referem de fato à deflação de sentido e ao esvaziamento estético – da mera expressão preconceituosa de um academicismo obsoleto, que insiste em manter-se isolado na torre de marfim às custas do rebaixamento, da zombaria e da negação das novas técnicas de produção e dos novos sujeitos discursivos que vão surgindo no bojo das produções pós-modernas; e esquadrihar a dimensão socioeconômica das críticas ao kitsch, ao pastiche, ao simulacro e ao clichê. Essas críticas se referem à forma e ao conteúdo ou trazem nas entrelinhas o preconceito com a popularização da arte e da cultura? Jameson nos revela um pouco desse ranço ao identificar como traço relevante da pós-modernidade a dissolução de fronteiras entre cultura erudita e cultura de massa, revelando ser esta a mais

[...] desalentadora manifestação da pós-modernidade, sob o ponto de vista universitário – o qual tem tradicionalmente interesses declarados tanto na preservação de um domínio de cultura qualificada e de elite [...], quanto na transmissão de técnicas de leitura, audição e modos de ver difíceis e complexos a seus iniciados (JAMESON, 1985, p. 17).

O SIMULACRO COMO CRÍTICA E SUBVERSÃO DO PRÓPRIO MEIO

Desde a década de 1970, algumas pessoas artistas nos fazem acreditar que é possível ser resistência de dentro dessa lógica da simulação. Na década de 1980, a artista Bárbara Kruger se apropriou da linguagem publicitária para subverter as mensagens de submissão e de machismo engendradas pelo próprio meio. O coletivo artístico feminista Guerrilla Girls, ativo também desde a década de 1980, utiliza programas de televisão, entrevistas e lojinhas de museus para publicizar seus questionamentos sobre os acervos das instituições e vender suas reproduções. No final de 2017, o grupo de ativistas ganhou uma retrospectiva no MASP, onde expuseram um cartaz questionando se as mulheres precisavam estar nuas para entrarem na instituição, já que

60% dos nus em exposição eram femininos e apenas 6% dos artistas em exposição eram mulheres⁸⁰.

Dando seguimento aos questionamentos de Jameson, Baudrillard e Fabbrini no início deste trabalho, talvez a resistência, a imagem que force o pensamento esteja justamente no âmbito da esquizofrenia e da obscenidade (no sentido de nada esconder) e não na chave do enigma contemplativo – uma imagem de resistência pós-moderna, sem nostalgia nem reacionarismo. Proponho uma reflexão sobre o que Gerard Lebrun chamou de mutação conceitual do sentido da expressão “obra de arte”. Segundo o autor, tal mutação é consequência de novas técnicas e formas artísticas, como rádio, disco, fotografia, cinema, televisão. Ele retoma Walter Benjamin para nos lembrar que o cinema, diferentemente da pintura, não convida mais à contemplação, e isso não é necessariamente ruim. O filme penetra no público, não se deixa olhar à vontade, pois impõe seu próprio ritmo através da técnica de montagem. Contemplar é deixar a obra se impor, e nem toda relação com a arte deve limitar-se a esse modelo (LEBRUN, 2006, p. 327-334). Lebrun questiona ainda:

Que esquisito ideal monástico (ou rousseauiano) é esse, em nome do qual tantos espíritos biliosos se dispõem a lançar o opróbrio sobre as nossas técnicas? E, principalmente, por que fazer da contemplação o vivido cultural por excelência? (LEBRUN, 2006, p. 335).

O autor entende que a perda da aura com o advento da reprodutibilidade técnica suscitou um erro de regulagem na fruição das novas formas de arte: o público queria continuar contemplando, sendo espectador passivo na presença de uma obra que exigia ser decifrada, e rapidamente. A arte não tinha mais objetivo de mostrar uma mesma concepção de mundo para todos, mas sim dialogar e balizar a compreensão de mundo individual (LEBRUN, 2006, p. 338).

A partir das considerações de Lebrun, é possível pensar que o simulacro está seguindo um processo contínuo de des-auratização. Com a reprodutibilidade perdeu-se a aura, com o simulacro a imagem perde o lastro no real e torna-se simulação. Sem compromisso com o real, definham também as ideias de originalidade e autenticidade, tradicionais legitimadores do estatuto de obra de arte.

Uma das obras de arte mais comentadas de 2019 foi *Comedian*, de Maurizio Cattelan. A obra consistia em uma banana verdadeira colada na parede com fita adesiva cinza. Apresentada na Art Basel Miami do mesmo ano, foi alvo de controvérsia, por sua natureza ba(na)nal em contraponto ao preço

⁸⁰ O cartaz está disponível no site do MASP e pode ser acessado através do link <<https://masp.org.br/acervo/obra/as-mulheres-precisam-estar-nuas-para-entrar-no-museu-de-arte-de-sao-paulo>>. Acesso em 7 dez. 2020.

de venda: USD 120 mil. A obra atraiu uma multidão curiosa à feira de arte e foi objeto de muitas *selfies*. Mesmo polêmica, três unidades da obra foram vendidas. Após as duas primeiras vendas, o preço da terceira peça aumentou para USD 150 mil, e foi comprada por um colecionador que doou para um museu (CASCON, 2019). Durante a exposição na Art Basel, a obra ainda foi alvo de uma performance. O artista nova-iorquino David Datuna retirou a banana da parede, descascou e comeu. A performance foi postada no Instagram do artista⁸¹. Lucien Terras, representante da galeria Perrotin, que representa Cattelan, afirmou que o ato não destruiu nem diminui o valor da obra, e explicou que a banana em exposição é de verdade, portanto demanda ser substituída com periodicidade (SUTTON, 2019). Terras explicita o óbvio: os colecionadores que adquiriam a obra estavam, na verdade, interessados em adquirir o certificado de autenticidade que vem com a peça, e esta parece ser a grande piada da obra mediante: a zombaria da figura do colecionador e da própria lógica do sistema da arte contemporânea, a partir do mesmo princípio que faz tal sistema girar. É a crítica e a resistência de dentro. Não é difícil enxergar aqui ecos de Duchamp e o polêmico mictório dentro do museu. A diferença é que a instância que legitima um objeto qualquer como obra não é a instituição, mas sim a assinatura do artista que afirma aquela como um “autêntico” Cattelan, no jargão do *métier*.

Na esteira desse processo de des-auratização, a artista alemã Hito Steyerl escreve em defesa da imagem de baixa resolução. Segundo a autora, a hierarquia contemporânea das imagens seria baseada em resolução. A artista faz alusão aos formatos digitais de imagem de baixa resolução (como AVI e JPEG) como o lumpesinato da sociedade imagética. O fetiche pela imagem de alta resolução estaria ancorado em um sistema de produção capitalista e conservador, que endossa a crença que a falta de resolução seria correspondente à castração da figura de autoria. As imagens de baixa resolução são precárias, pois, no processo de compressão, perdem resolução e qualidade; porém, lembra Steyerl, nesse processo, elas ganham velocidade, pois tornam-se leves e facilmente compartilháveis na Internet. Essa facilidade na circulação contribui para a criação de um circuito alternativo – que inclui, por exemplo, o cinema de ensaio e o cinema experimental – e cria uma economia alternativa de imagens, na qual até mesmo conteúdos marginalizados circulam novamente (STEYERL, 2009, p. 1-3 e 7).

A busca por um tipo de imagem que seja resistência – uma contraimagem – encontra ressonância nas falas de Lebrun e de Steyerl. Penso que, na pós-modernidade, o conceito de obra de arte também sofre suas mutações, e essas características tidas como esvaziadas por Baudrillard e Jameson – falta de lastro no real, antecipação do modelo à realidade, excesso, superficialidade, esquizofrenia – podem ser também a força da imagética nos

⁸¹ Obra disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B5yIFp2hyE-/>>. Acesso em 10 jul. 2020.

dias de hoje. O paralelo da imagem de baixa resolução como o lumpesinato sugere que, assim como este, aquela seria o motor do sistema capitalista. Talvez justamente na imagem de baixa resolução, corroída pela exposição exagerada, degradada pelo compartilhamento e repetida à exaustão resida a potência para ser resistência de dentro do próprio sistema.

Nos dias de hoje, vemos essa imagem se materializar nos memes, formato de imagem compartilhada característico da Internet. A ideia de memes vem sendo bastante abordada pela pesquisadora Giselle Beiguelman, que nos explica que essas são imagens comuns acompanhadas de textos curtos escritos em letras garrafais, geralmente se relacionando com algum acontecimento cotidiano. A autora se vale do conceito de “frase-imagem” de Jacques Rancière para explicar o formato: o texto não é complemento da imagem nem a imagem é ilustração do texto, ambos combinados desencadeiam um terceiro sentido. Segundo ela, o termo meme foi cunhado pelo biólogo inglês Richard Dawkin, em sua obra *O gene egoísta*, de 1976, e significa

[...] uma unidade replicadora que se alastra por imitação, sempre sujeito à mutação e à mistura, e que funciona como resistência crítica. Isso porque nos dá o poder “de nos revoltar contra nossos criadores” e de “nos rebelar contra a tirania dos replicadores [os genes] egoístas” (BEIGUELMAN, 2018).

A ideia se alastrou para além da biologia e entrou no mundo da imagética, instituindo um novo conceito de comunicação e estética visual. Beiguelman afirma ser uma espécie de noticiário paralelo em imagens, que serve de comentário imediato à queima-roupa de acontecimentos cotidianos.

Uma das principais características do meme é a repetição de imagens. Em geral, a imagem utilizada é aquela de baixa resolução que circula indefinidamente pela Internet, sendo comprimida e recomprimida, perdendo qualidade, resolução e vestígios de autoria. Não raro são utilizados imagens e/ou textos que dialogam diretamente com o imaginário popular e com a cultura de massa, inclusive dependendo dessa bagagem referencial para que o sentido seja compreendido por completo. Na **Figura 1**, compartilhada logo quando o presidente Jair Bolsonaro foi diagnosticado com o novo coronavírus, é utilizada uma frase que soa como o primeiro verso do hino nacional brasileiro. Na **Figura 2** utiliza-se a imagem da personagem Velha Surda, protagonista dos programas televisivos de humor Praça da Alegria e A Praça é Nossa. A personagem ficou no ar de 1964 até 2001, sendo amplamente conhecida no circuito televisivo:



Figura 1: Meme relacionado ao governo de Jair Bolsonaro, 2020.



Figura 2: Meme relacionado ao governo de Jair Bolsonaro, c. 2018-2020.

A apropriação imagética e sua repetição não trazem sozinhas nenhum tipo de valor comunicacional ou poético. É necessário analisar o contexto em que estão inseridos e como são utilizados. Beiguelman aponta que as imagens utilizadas nos memes são apropriadas e reapropriadas por uma gama de usuários, que as utilizam para disseminar discursos de diversos espectros ideológicos, por vezes antagônicos. Aliados ao alcance e imediatismo da Internet, essa comunicação imediata e repetitiva torna-se valioso instrumento político e cada vez mais explorado nas campanhas eleitorais, sendo utilizada inclusive como veículo de *fake news* (BEIGUELMAN, 2018).

Além de servirem como legitimação de discursos políticos, a (re)produção memética também é utilizada como contradiscurso, com intuito de subverter os estereótipos e o *status quo* sociocultural e político. A artista visual carioca Aleta Valente utiliza essa linguagem aliada à dinâmica rápida e efêmera das redes sociais para produzir imagens que provoquem e desafiem as tônicas dominantes do machismo, do classismo e do conservadorismo, como na **Figura 3**, cuja imagem e título apontam para uma releitura a obra do pintor francês Gustave Courbet, intitulada *A origem do mundo* (**Figura 4**):



Figura 3: *A origem do novo mundo*, de Aleta Valente, 2016.



Figura 4: *A origem do mundo*, de Gustave Courbet, 1866. Imagem em domínio público (PD-US-expired), disponível no site da Wikimedia Commons: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Origin-of-the-World.jpg>>. Acesso em 08 dez. 2020.

Uma temática muito abordada por Valente é a periferia carioca. A artista cresceu em Bangu, bairro periférico do Rio de Janeiro, e muitas de suas obras gravitam em torno do reconhecimento e da valorização de uma vivência em outros bairros fora da Zona Sul carioca. Valente aproveita-se da Internet como veículo de divulgação e como fonte de material de produção artística. A página da rede social Instagram denominada Ex-miss Febem⁸² é um dos canais em que a artista abre diálogo com o público, proporcionando uma relação entre espectador e produção artística muito distante da contemplação (**Figura 5**):

⁸² Disponível em <https://www.instagram.com/ex_miss_febem/>. Acesso em 24 ago 2020.



Figura 5: *Artes visuais* / Post de Instagram, Aleta Valente, 2020.

Em sua maior parte, a produção postada no canal baseia-se em memes, cujo sentido criado pela apropriação de imagens amplamente compartilhadas na rede e frases satíricas que circulam abertamente servem como crítica a todo tipo de discurso dominantes. Entre os memes, Valente insere suas *selfies* e divulgação de suas exposições em galeria. Em artigo para revista NIN, Alessandra Colasanti afirma que:

Ela se apropria das mídias mais corriqueiras, acessíveis, descentralizadas, abocanha sua linguagem, engole seu sistema de sinais e, a partir dos mesmíssimos códigos, vocifera sua lógica subversiva. Parodiando *selfies*, quebra as regras de conduta social e descortina a ficção não apenas do seu, como de todos os corpos à sua volta. Seu perfil materializa nosso Zeitgeist, suas contradições, excessos e dilemas. Encarar o Instagram da Ex-miss Febem como a página pessoal de Aleta é negar sua expressão simbólica e dimensão discursiva (COLASANTI, 2016).

Recentemente, o Instituto Moreira Salles comissionou uma obra de Valente, que consistiu em uma simulação em ambiente virtual 3D de uma rua no bairro de Bangu, onde passou grande parte de sua vida. A exibição do trabalho se deu nesse novo circuito *online*: uma transmissão ao vivo através do Instagram. Por acontecer em ambiente virtual, Valente pôde utilizar a

possibilidade de licença poética para simular a paisagem conforme sua vontade: os postes de luz foram substituídos por enormes espetinhos de carne, comuns nos bairros periféricos; o vira-lata de cor caramelo, típico das ruas brasileiras, recebeu tamanho aumentado, pertinente com sua relevância afetiva no imaginário coletivo brasileiro.

A apropriação de imagens não se restringe às redes sociais. O coletivo *Projetemos* também utiliza o recurso, porém ao invés de compartilhar o conteúdo online, eles projetam as imagens em muros e empenas de prédios. O coletivo se apresenta na sua página do Instagram⁸³ como “rede mundial de projetionistas livres”. O núcleo faz projeções em diversas cidades do país, e também fornece informações e ferramentas virtuais para outras pessoas que queiram fazer suas próprias projeções. Mais do que a autoria, o que parece importar é a disseminação da ação conjunta.

A maior parte das frases e imagens projetadas são de cunho político, e tem como base imagens e frases disseminadas amplamente na mídia. A projeção em espaços abertos é uma forma de manifestação política nesse período de pandemia, em que as pessoas estão sendo orientadas a manter isolamento social. Uma das projeções do grupo que muito repercutiu foi a de uma foto do presidente Jair Bolsonaro com uma máscara hospitalar, acompanhada da frase “um dia a conta chega”, construída no formato de *meme*. O trabalho viralizou e repercutiu internacionalmente, sendo utilizado pela publicação inglesa *The Economist*⁸⁴ para ilustrar uma matéria sobre a má gestão da crise do novo coronavírus por Bolsonaro.

REPETIÇÃO E DILATAÇÃO DE SENTIDO

Em ambos os casos descritos anteriormente, os artistas fazem uso da apropriação de imagens amplamente compartilhadas no imaginário comum das redes sociais e mídia de massas. A repetição engendrada pelo fluxo apropriação-compartilhamento-projeção não resulta em redundância de sentido. Pelo contrário, acaba por funcionar como um *ritornelo*, uma repetição que sofre pequenas variações de discurso, que se desterritorializa para se reterritorializar em uma nova construção de sentido, carregando em si vestígios da mensagem anterior. Esse tipo de repetição usa os elementos da mídia de massas como repertório comum de um inconsciente coletivo, como memória comum de um povo. Nesse sentido, serve também como forma de construção de sentimento de pertencimento e inserção social. A perda da individualização do discurso já é característica reconhecida da dita pós-

⁸³ Página do Instagram do coletivo disponível em:

<<https://www.instagram.com/projetemos/>>. Acesso em 13 jul. 2020.

⁸⁴ A reportagem está disponível em: <<https://www.economist.com/the-america/2020/03/26/brazils-president-fiddles-as-a-pandemic-looms>>. Acesso em 13 jul. 2020.

modernidade: o sujeito (e o autor) estão mortos. Jameson afirma que os grandes modernismos estavam ligados ao desenvolvimento de um estilo singular e à figura individual do autor, e que esse tipo de identidade pessoal seria “coisa do passado”, já que a modernidade estaria acabada. Para ele, uma das principais características da pós-modernidade seria justamente o pastiche, porque tudo que poderia ter sido criado já o foi, então agora resta aos artistas e autores imitar (JAMESON, 1985, p. 19).

Sendo assim, o simulacro pode não ter lastro no mundo real, mas aponta pra uma memória coletiva. Longe da nostalgia de pleitear a capacidade de singularização da arte, o que Aleta Valente e o coletivo Projetemos nos mostram é que o sujeito de enunciação não quer ser mais privado. Quem fala agora é a matilha, um agenciamento coletivo de enunciação⁸⁵ (DELEUZE; GUATTARI, 1995). O artista liberto do referente também está liberto da experiência pessoal como motor de criação, da exploração da história privada, que para Gilles Deleuze representava a “abominação, a mediocridade literária de todas as épocas” (O ABECEDÁRIO..., 1988 e 1989). A crítica de arte estadunidense Eleanor Heartney, ao tratar da artista visual estadunidense Jenny Holzer, que trabalhava com projeções de frases em muros no espaço público, comenta que os artistas não utilizavam as obras como veículos de transmissão de suas convicções. Além de Holzer, Heartney cita o artista alemão Gerard Richter, que afirma que usa imagens da mídia justamente por libertarem-no do uso da experiência pessoal (HEARTNEY, 2002, p. 29-30). A repetição à exaustão das imagens apaga a autoria e torna a originalidade e a autenticidade insignificantes: essas características não importam mais quando o discurso é coletivo.

Ao tratar da repetição nos trabalhos de Andy Warhol, Hal Foster traz o conceito de *punctum* de Roland Barthes. Trata-se de um detalhe nas fotografias que atrairia o olhar, mudaria o direcionamento da leitura, um detalhe que punge (BARTHES, 2012, p. 45). Para Foster, o *punctum* nas imagens de Warhol reside menos no conteúdo, nos detalhes, do que na técnica, ele aparece no “pipocar (popping) repetitivo da imagem” (FOSTER, 2005, p. 167). Quando falamos na repetição e sua potência poética, como nos casos de Aleta Valente e Projetemos, o *punctum* não aparece na primeira vez que aquela imagem foi compartilhada na rede. Ele se desenvolve e cresce com a repetição e a presença constante e massiva da imagem. Ao ver repetir e repercutir imagens nas redes sociais, projetá-las nos espaços públicos, muros e empenas de prédios, cria-se um mecanismo da ordem de reivindicação de classe, que dialoga diretamente com acontecimentos e protestos mundiais. A **Figura 6** é um dos desdobramentos brasileiros do movimento Black Live Matters, que irrompeu nos EUA com a morte de George Floyd, em 25 de maio de 2020:

⁸⁵ As discussões do Grupo de Pesquisa “Poética da Multiplicidade”, da Universidade de São Paulo (GPPM-USP), sobre Gilles Deleuze foram fundamentais para o desenvolvimento dos conceitos do filósofo neste artigo.

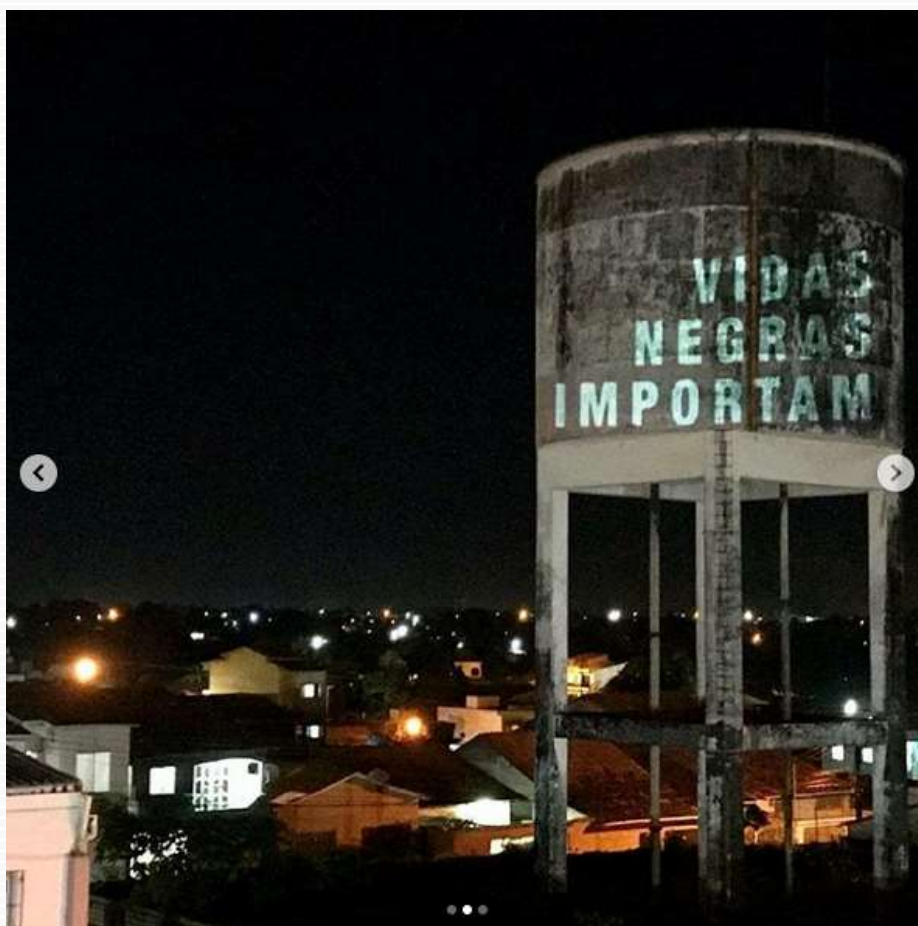


Figura 6: Imagem de projeção do Coletivo Projetemos, 2020.
Disponível em <<https://instagram.com/p/CCKZ7--nggh/>>

Nesse sentido, a repetição é resistência justamente por estar em todos os lugares. Se, como afirmou Deleuze (1992), estamos vivendo em uma sociedade de controle, na qual o novo regime de dominação depende de mecanismos de controle e vigilância contínua, a repetição vira contrainformação, já que ela oblitera a autoria. Em junho de 2020, o chargista Aroeira foi ameaçado de investigação por parte do governo Bolsonaro por ter desenhado uma charge que aproximava ações do presidente com o regime nazista. Além do chargista, o governo ameaçou investigar o jornalista Ricardo Noblat, que veiculou a charge. O recado era claro: o desenho não era para ter sido nem feito, muito menos compartilhado. A resposta por parte da comunidade de chargistas foi replicar nas redes sociais o mesmo desenho,

diversas vezes, refeito por diferentes artistas⁸⁶. A ameaça de proibição e censura perdem a força justamente por não darem conta de conter a repetição.

A repetição pode ser, nos termos de Deleuze, contrainformação, pois ela confunde “o sistema controlado das palavras de ordem que têm curso numa sociedade dada”, e justamente quando ela devém ato de resistência é que carrega estreita conexão com a ideia de obra de arte (DELEUZE, 1999). Talvez seja aí que more a nova ideia de imagem-enigma na pós-modernidade, justamente na exposição corroída e infinita, que escorre como água por todos os buracos, canos e estreitos e alimenta novas redes de resistência e de produção marginal.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d’água, 1991.

BEIGUELMAN, Giselle. Ocupar os memes é preciso. *Revista Zum*, 30 maio 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/memes/>>. Acesso em 10 jul. 2020.

CASCONE, Sarah. Maurizio Cattelan is Taping Bananas to a Wall at Art Basel Miami Beach and Selling Them for \$120,000 Each, *artnet news*, 4 dez. 2019. Disponível em: <<https://news.artnet.com/market/maurizio-cattelan-banana-art-basel-miami-beach-1722516>>. Acesso em 10 jul. 2020.

COLASANTI, Alessandra. Aleta Valente, a boca do novo mundo. *Revista NIN*, v. 2. Rio de Janeiro: Editora Guarda Chuva, 2016.

COUCHOT, Edmond. *Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração*. Tradução de Rogério Luz. In: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993, p. 37-48.

DELEUZE, Gilles. Post scriptum sobre as sociedades de controle. Tradução de Peter Pál Pelbart. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 1992.

⁸⁶ Foi criada uma página no Instagram dedicada à divulgação das charges, disponível em: <<https://www.instagram.com/SomosTodosAroeira/>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Tradução de José Marcos Macedo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 27 jun 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.

FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 10, n. 19, p. 241-262, 2016.

FOSTER, Hal. O retorno do real. *Revista Concinnitas*, ano 6, v. 1, n. 8, p. 163-186, julho 2005.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos estudos CEBRAP*, v. 12, p. 16-26, 1985.

LEBRUN, Gérard. A mutação da arte. In: LEBRUN, Gérard. *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 327-340.

O ABECEDÁRIO de Gilles Deleuze. Org. Pierre-André Boutang. Entrevistadora: Claire Parnet. Produção: Éditions Montparnasse, Paris, 1988 e 1989. Versão brasileira: TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord.

STEYERL, Hito. In defense of the poor image. *e-flux journal*, v. 10, n. 11, p. 1-9, nov. 2009. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

SUTTON, Benjamin. A performance artist ate Maurizio Cattelan's duct-taped banana at Art Basel in Miami Beach, *Artsy*, 09 dez. 2019. Disponível em: <<https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-performance-artist-ate-maurizio-cattelans-duct-taped-banana-art-basel-miami-beach>>. Acesso em 10 jul. 2020.

Recebido em: 25/08/2020

Aceito em: 26/11/2020

RELAÇÕES ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS ALÉM DA CENA, POSSIBILIDADES COLETIVAS DO TEATRO DE GRUPO

ARTISTIC-PEDAGOGICAL RELATIONS BEYOND THE SCENE, COLLECTIVE POSSIBILITIES OF THE GROUP THEATER

Caio Sérgio Franzolin⁸⁷
Carmina Mendes André⁸⁸

RESUMO: O presente artigo visa compreender aspectos característicos do Teatro de Grupo presente na cidade de São Paulo, como ações que extrapolam as apresentações teatrais e um olhar restrito sobre a criação artística, entendendo que, na dinâmica desses coletivos, faz-se presente uma inter-relação com os territórios nos quais as sedes desses grupos de teatro estão inseridas. No desenvolvimento deste pensamento sobre o que estamos denominando “Territórios de Criação”, são trazidas referências da geografia urbana, ação cultural e educação.

PALAVRAS-CHAVE: teatro de grupo; cultura urbana; ações artístico-pedagógicas.

ABSTRACT: The present article aims to understand characteristic aspects of the Group Theater present in the city of São Paulo, such as actions that go beyond theatrical performances and a restricted look at artistic creation, understanding that in the dynamics of these collectives an inter-relationship with the territories is present where the headquarters of these theater groups are located. In the development of this thought about what we are calling the “Territories of Creation”, references are made to urban geography, cultural action and education.


KEYWORDS: group theater; urban culture; artistic-pedagogical actions.

Neste momento entra um ator em cena, se coloca diante dos espectadores e realiza sua apresentação. Esta imagem parece ser a descrição da atividade teatral em se tratando de um espetáculo solo, por exemplo. O que a imagem não revela é o trabalho de construção coletiva e de colaboração entre muitas pessoas para a criação de qualquer trabalho teatral e para a sua realização frente ao público. Se as luzes desta imagem fossem acesas, poderíamos expandir nossos olhares para a equipe técnica que deve estar

⁸⁷ Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Integrante do Grupo de Pesquisa “Performatividades e Pedagogias” (CNPq) e do núcleo artístico “A Próxima Companhia”. E-mail: caio.franzolin@unesp.br

 <https://orcid.org/0000-0003-0839-5951>

⁸⁸ Doutora em Educação e Mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisadora e Docente do Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da UNESP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa “Performatividades e Pedagogias” (CNPq). E-mail: carmina.stenio@uol.com.br

 <https://orcid.org/0000-0002-0727-5766>

operando a execução dos recursos de iluminação e som, bem como a produção, direção e demais envolvidos para a peça acontecer naquele instante e promover o encontro entre quem está em cena e quem veio assistir. A criação teatral passa longe de ser um processo isolado, solitário e distanciado no teatro de nossos tempos.

O teatro que se faz em nossos dias se apresenta na busca da articulação de diferentes pessoas que irão estar em relação para a criação. Esta não é propriamente uma novidade e exclusividade de nossos tempos e talvez nem mesmo do teatro em si. A ideia de estar em relação e esta ser uma característica do humano, assim como a vida em sociedade ou o chamado humano como ser social, parece tangenciar essas noções gerais.

Tentamos aqui desenvolver algumas ideias sobre o trabalho criativo coletivo a partir do fio do teatro de grupo. Este é um estado permanente de relação, de acordo, da prática coletiva e constante da convivência, mas que parte de um núcleo – ainda que sempre em escalas muito diferentes, com suas contradições, conflitos e imperfeições que desvelam o sujeito humano. Trata-se de um grupo de pessoas que optaram, pelas mais diversas razões, em estarem juntas.

Luis Carlos Moreira, encenador do grupo “Engenho Teatral”, pondera que o teatro de grupo é o ensaio para a utopia, ele ainda completa dizendo que nem sempre o ensaio é bom, que erramos bastante ensaiando, mas que só pelo ensaio é que chegamos a algum lugar. Pensamos no erro como processo de aprendizagem a partir da experiência, assim como na pedagogia do palhaço, onde o errar é caminho que não se localiza no dualismo do certo e do errado, assim como no mundo tudo depende do ponto de vista a partir do qual o exercício fundamental da dialética é encarado.

O EXISTIR DO TEATRO DE GRUPO

O lugar que se vai chegar na arte é aquele do que não é acabado, a ideia de sermos sujeitos inacabados, como Paulo Freire (1996) apresenta, inspira por consequência uma leitura de que também produzimos obras de arte inacabadas no sentido de carecer constantemente de revisitações, para se aproximar do diálogo com o público de determinado espaço/tempo. Como Milton Santos (2008) afirmou, cada lugar, à sua maneira, é o mundo, e isso nos parece ser considerado subjetivamente pelos fazedores e fazedoras do teatro de grupo.

Os contornos da heterotopia de Michel Foucault (2001) se aproximam, pelo sentido da dimensão coletiva, da criação de outros espaços que funcionam em condições não hegemônicas. Em geral, e tentando colocar o que os coletivos do teatro de grupo têm em comum, podemos sugerir que são núcleos que possuem certa estabilidade dos integrantes, que acumulam diversas funções – além da atuação ou direção – como produção, manutenção

dos espaços, elaboração dos projetos, treinamentos, desenvolvimento de práticas artístico-pedagógicas e imprimem grande importância no exercício ético para o trabalho coletivo. Assim como identificado nos projetos político-pedagógicos das escolas na educação formal, um grupo de teatro formula ao longo de sua trajetória o que podemos chamar de projeto político-artístico-pedagógico.

No caso do teatro de grupo, não existe uma formalização desse projeto político-artístico-pedagógico, porém as bases de cada grupo permeiam todo o universo da ação do coletivo, que é escrita pela convivência diária na construção de sua trajetória. Além desses fatores que soam como exercícios heterotópicos, os grupos possuem distintas técnicas, mas também a afetividade como elemento aglutinador, bem como buscam funcionar pela autogestão e possuem semelhantes modos de criação e produção teatral, apoiados em uma lógica não mercadológica. Ainda que tenham em comum esses elementos, sua ação resulta em trabalhos cênicos totalmente plurais, seja do ponto de vista de suas pesquisas de linguagem, uso de espaços alternativos para as encenações, bem como a gama de temáticas de suas obras, como alguns exemplos. Esses aspectos são visíveis quando se observa um grupo teatral em relação a outro, bem como seus modos e estruturas de produção que guardam diferenças significativas. Como explica o pesquisador André Carreira:

A diversidade de formas e modelos que caracteriza o teatro de grupo não permite pensá-lo como um todo homogêneo e de fácil identificação. No entanto, a diversidade de teatros abrigada sob o guarda-chuva dessa expressão não impede que, ao mencionarmos o termo, façamos referência a um movimento que se percebe como um campo teatral específico, a partir do qual desenvolve seus processos criativos e suas ações políticas (CARREIRA, 2011, p. 43).

A organização coletiva autônoma desses grupos de teatro se caracteriza não somente pelo trabalho artístico visto como realização de um espetáculo específico, mas em sua estrutura de trabalho na criação artística, na manutenção de seus espaços independentes e na articulação de diferentes ações artístico-pedagógicas.

No Brasil, historicamente, o surgimento de coletivos nesses moldes começa a ser identificado na década de 1970, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Porém, como ressalta o pesquisador Alexandre Mate em uma publicação sobre os grupos de teatro da década de 1980, não se é possível imaginar o número de coletivos nesse período, por não haver dados estatísticos. Em se tratando do chamado processo colaborativo, Mate aponta que ele data da década de 1980, mas sem ter nela começado:

De modo bastante esquemático, o processo colaborativo [...] pressupõe a instituição de um colegiado democrático de criação, com divisão de todas as tarefas demandadas pelo processo teatral. Mesmo havendo responsáveis específicos de cada área da produção, criação estética e apresentação da obra, tudo se divide e se intercambia: desde a sugestão dos assuntos do próximo espetáculo; passando pelos processos de pesquisa e pelos de criação coletiva do texto; da escolha pelo conjunto dos atores e atrizes a fazer as personagens; pela incorporação de adereços e objetos; pela direção aberta e predisposta às sugestões de todos e também pela divisão das tarefas demandadas pela manutenção do colegiado. Atualmente, [...] esse procedimento/modo de produção ganha cada vez mais força e adeptos na cidade (MATE, 2008, p. 146-147).

Mesmo com a questão da não existência de dados estatísticos, podem ser estimadas poucas dezenas de coletivos atuando no Brasil nas décadas de 1970 e 1980, e, seguramente na atualidade (2020), centenas de grupos em atividade espalhados pelo território nacional. A proliferação desses grupos tem sua raiz nas lutas históricas dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura por modos de existência contra-hegemônicos, o que se reflete, mais recentemente, após os anos dois mil, nas conquistas de políticas públicas, por exemplo, ou na quantidade e multiplicidade de produções ao longo dos tempos, ou mesmo nas ações artístico-pedagógicas que nutriram a formação de outras gerações com esse espírito coletivo. Há ainda os caminhos das próprias pesquisas estéticas na linguagem teatral e a criação e consolidação de seus respectivos espaços-sedes como lugares de fruição de programações culturais espalhados pelas cidades.

O *Dicionário do Teatro Brasileiro*, coordenado por Jacó Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima, apresenta uma descrição de como seriam os grupos de teatro entre as décadas de 1970 e 1980. A partir disso podemos, com algumas modificações e consideração, tomar estes apontamentos até nossos dias, pois estabelece uma lógica na qual os grupos poderiam ser:

[...] divididos em duas correntes claramente identificadas, semelhantes pelo projeto coletivo de criação. A primeira, definida pelo teor político das propostas, reúne equipes que desenvolvem atividades nas periferias urbanas e se autodenominam independentes. Sua principal característica é a intenção de exercitar uma linguagem popular, conjugada a uma motivação política, projeto que as afasta do circuito comercial de produção e veiculação do teatro, e envolve uma intensa militância junto às populações das periferias. [...] Na segunda corrente, alinham-se os grupos envolvidos com pesquisas de linguagem cênica, em que a investigação do teatro e a experimentação de novos modos de fazê-lo aparece, senão como proposta, ao menos como resultado evidente dos processos criativos. Movidos por objetivos semelhantes e experiências sociais comuns, na produção de uma série de trabalhos conseguem

desenvolver pesquisas consistentes em longos processo de autoexpressão artística que se amparam na criatividade do ator (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 162-163).

COLETIVOS TEATRAIS SE ESPALHAM PELA CIDADE

Voltando nossos olhos para a cidade de São Paulo, uma das maiores do mundo, pensando no tamanho de sua população, no volume que movimentam economicamente, na infinidade de pessoas circulando num fluxo constante de idas e vindas, tantas vidas em trânsito, tantas formas variadas de tentar sobreviver. Ainda assim, em meio a isso, existe algum punhado de experiências que tentam fazer desta terra um lugar mais humano. A cidade de São Paulo apresenta quantitativa e qualitativamente um cenário muito forte de grupos de teatro. Nessa imensa cidade latino-americana, pode-se observar que, além da grande quantidade de coletivos, também se encontram pesquisas continuadas desses núcleos teatrais muito distintas e emblemáticas na perspectiva da pesquisa de linguagem e nas proposições temáticas e estéticas.

A ampliação do número de coletivos e os avanços do teatro na cidade, para além da produção de espetáculos teatrais, ocorreram a partir de uma primeira conquista legal que foi a conhecida Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (2002), redigida por fazedores de cultura articulados no Movimento Arte Contra a Barbárie. Também, por meio das lutas dos movimentos culturais organizados, foram obtidos diversos programas e ações na esfera pública municipal: o Programa Vocacional (2001), a Programação VAI – Valorização de Iniciativas Culturais (2003), o Prêmio Zé Renato de Apoio à Produção e Desenvolvimento da Atividade Teatral para a Cidade de São Paulo (2014); no âmbito estadual, o Programa de Ação Cultural – PROAC (2006); e, no âmbito federal, o Prêmio Myriam Muniz (2010), o Programa Cultura Viva (2004) e o Mais Cultura nas Escolas (2015). No mesmo período, eles se somam na expectativa de uma arte pública, autônoma, descentralizada e não voltada aos interesses do mercado.

Como desdobramentos práticos das políticas públicas, tivemos a multiplicação de coletivos de artistas e a ocupação de espaços públicos para a realização de suas atividades como demonstrações de processos, oficinas, cursos e espetáculos em pequenas salas adaptadas. Nessa perspectiva, temos como exemplos a Vila Maria Zélia, no bairro do Belenzinho, Zona Leste da cidade, em que um de seus edifícios tombados se transformou na sede do Grupo XIX de Teatro; o Espaço Redimunho de Teatro, estabelecido nos alicerces da estrutura de um antigo prédio no centro da cidade; ou imóveis residenciais que se transformam em espaços teatrais adaptados, como é o caso do Refinaria Teatral, na Vila Aurora, Zona Norte; ou o Espaço Lajeiro, no Grajaú; e a Goma das Capulanas, no Jardim Ângela, Zona Sul; bem como a Ocupação Canhoba, um espaço abandonado onde existiu um telecentro em Perus, Zona Norte, e que abriga o Grupo Pandora de Teatro; ou o Centro

Cultural Arte em Construção na Cidade Tiradentes, na Zona Leste, que foi criado pelo grupo Pombas Urbanas onde era um galpão que serviu como sacolão municipal e que se encontrava desativado.

É evidente que as novas concepções e conceitos de coletivos e a migração de artistas e produtores para espaços de múltiplas possibilidades criam uma ressignificação de espaços ociosos para espaços cênicos, sendo as mudanças arquitetônicas nos espaços cênicos um traço característico na mudança da cena cultural da cidade. Após 18 anos da Lei de Fomento, os grupos de teatro são referência para o Brasil, as ofertas de atividades teatrais na cidade cresceram e, ainda, trouxeram avanços significativos. Estas são características observadas a partir de uma série de encontros com grupos teatrais que possuem sedes, realizados por meio do Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP, organizados pelo técnico de programação e pesquisador Edson Martins Moraes e publicados em seu artigo intitulado *Gestão de Sedes de Grupos de Teatro: Espaços de Transformação* (2014).

É possível afirmar que o teatro de grupo se apresenta como uma forma de realizar uma reflexão constante, além de propiciar a construção de métodos de formação do ator, como afirma Flávia Janiaski em seu artigo “O Produtor e o Produto no Teatro de Grupo” (2008). Pode-se observar a existência de uma dimensão de articulação da atuação de grupos de teatro alinhada com a perspectiva da cidade e suas inter-relações do modo de existir dos coletivos, suas propostas para seus territórios e as propostas dos territórios para estes.

Também podemos acrescentar a esse pensamento as contribuições de Jacques Rancière em sua obra *A partilha do Sensível: estética e política* (2009), na qual menciona o teatro como um potencial político de experiências de partilha estética e na qual apresenta a política, assim como a criação artística, essencialmente como sendo estéticas, já que incluem a escolha de determinados recortes no tempo e no espaço como forma de apresentar os acontecimentos.

OS TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO DOS GRUPOS E A RELAÇÃO COM A CIDADE

Os processos de pesquisa verticalizados a partir do diálogo do teatro com a cidade, na primeira década dos anos dois mil – que ecoa o teatro popular feito nas ruas para a população das cidades, desde as primeiras organizações cidadinas ou até mesmo antes –, atualmente continuam em sua caminhada coletiva. Valendo-se de táticas de sobrevivência e dentro das possibilidades de diferentes usos do espaço urbano, as ações artísticas em espaços abertos ao público, ou mesmo nas ruas de fato, mostram-se como uma entre várias possibilidades de ativação da cidade contra as circunstâncias dadas pelo capital, como o não pertencimento e direito à cidade pela cidadã e pelo cidadão, por exemplo, a exploração da mão de obra, entre tantas outras.

Entende-se aqui a atuação desses coletivos teatrais localizados em seus territórios e na cidade como algo que extrapola a produção dos espetáculos teatrais e que age na disputa da narrativa, na criação de imaginários, na descolonização dos pensamentos e ações, na ativação de laços e dinâmicas do comum (RANCIÈRE, 2009), no convívio da comunidade. Para tanto, seguimos tentando considerar e coletando as pistas da variedade das ações desenvolvidas pelo teatro de grupo, com seus modos de agir nos territórios e diálogos com o espaço público como atos sociais e políticos, capazes de ampliar horizontes e reflexões dos indivíduos que esses coletivos conseguem alcançar com suas variadas vertentes de trabalho na articulação da cultura e da territorialidade. Nas palavras do geógrafo Milton Santos:

[...] cultura e territorialidade são, de certo modo, sinônimos. A cultura, forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio, um resultado obtido por intermédio do próprio processo de viver. Incluindo o processo produtivo e as práticas sociais, a cultura é o que nos dá a consciência e pertencer a um grupo, do qual é o cimento (SANTOS, 2007, p. 82).

Realizando um exercício de delimitação desse universo, chegamos especificamente nas ativações irradiadas das sedes dos coletivos espalhados pela cidade de São Paulo. Podemos observar que, quando a sede de um grupo é aberta em um lugar, uma espécie de *Território de Criação* é instaurada pelo coletivo naquele espaço. Por meio de certa interferência nas dinâmicas da vida social do seu entorno se dará o jogo possível, ao ampliar essa ideia para o jogo das relações, jogo do teatro, para os encontros com as pessoas que habitam e frequentam aquela região.

É então que tem início uma espécie de fricção na relação do dentro/fora da sede do grupo e seu entorno. Logicamente, cada coletivo tem um modo de lidar com esse processo particular. Alguns coletivos verticalizam suas ações diante desse contexto, e outros apresentam menor interação com o entorno, porém a relação sempre está presente pela própria dinâmica espacial dos territórios urbanos. É fundamental para esses Territórios de Criação que mantenham no projeto do coletivo a relação com as pessoas para a existência e continuidade dos trabalhos.

O que estamos chamando de Território de Criação, emprestado de uma fala do ator e encenador Edgar Castro, tenta traduzir mais que o espaço físico no qual o grupo está instalado e expande a ideia de sede como solo fértil à criação específica do coletivo. É o que Alexandre Mate (2013) observa quando coletivos teatrais desenvolvem ações que, anteriormente, cabiam a outras instituições. Além de resultados esteticamente significativos, diversos coletivos teatrais empenham-se no desenvolvimento de um amplo espectro de

discussão, reflexão e intervenção nas “rugas da cidade”. Nas palavras de Edson Moraes:

Em locais propícios aos encontros, artistas e moradores de uma região procuram nas suas próprias experiências as formas de expressar seus sofrimentos, suas alegrias, suas esperanças e expectativas. São eles os criadores de ações socioculturais com depoimentos, poemas, canções, peças de teatro, dança, cinema, literatura, enfim, produções culturais como um meio de esclarecimento, desalienação e libertação. É certo que o ser humano é único e é capaz, desde que lhe sejam apresentadas alternativas de questionamento, de construir conhecimento por meio da sua relação com os conflitos presentes no cotidiano (MORAES, 2014, p. 11).

Desse modo, parte-se da ideia do teatro de grupo como agente ativo dos processos de construção cultural e fomentador da ação cultural em sua atuação localizada e coletiva nos territórios e na vida urbana (COELHO, 2012). O exercício aqui se faz em podermos desdobrar a ideia do fenômeno teatral para além dos limites do trabalho da interpretação ou direção, em relação também a quem assiste ao espetáculo, mas ainda além, às inter-relações múltiplas despertadas nas sedes dos grupos na perspectiva também das ações artístico-pedagógicas, da ação arte-educativa:

A sede se define então como Lugar (AUGÉ) a partir do qual o grupo se funda cotidianamente como unidade criativa. Lugar porque a sede é considerada como um espaço histórico onde se constroem identidades, o que se coaduna estreitamente como o mandato coletivo de construir zonas simbólicas alternativas aos procedimentos impessoais da mercadoria. A sede representa um lugar de referência e espaço político que os grupos reivindicam como instrumento para impulsionar a própria sobrevivência do coletivo. Note-se que nem sempre a sede é um “teatro”, isto é, um local de apresentações. Uma das funções mais destacadas para as sedes é a realização de trabalhos pedagógicos. A oferta de oficinas e sessões de treinamento ocupam muito tempo nos cronogramas das sedes, o que está relacionado com as ações de geração de renda por meio de projetos para editais públicos. O uso das sedes também se relaciona à adoção de políticas de contrapartidas exigidas em muitos editais públicos. Assim, ter uma sede implica em poder oferecer uma eventual oficina para um público carente, ou abrir a sede como espaço para a comunidade para projetos sociais consorciados com o fazer artístico (CARREIRA, 2010, p. 2-3).

Nestes chamados Territórios de Criação, a sobrevivência abrange a dimensão econômica, porém está atrelada à perspectiva do que mobiliza sua insistência na arte/vida. O objetivo geral desses espaços é chegar nos pontos reais de inter-relação entre a atuação artístico-pedagógica dos grupos de

teatro em mão dupla com os territórios onde estão sediados, exercitando, inclusive, a reflexão constante sobre quais interferências são encontradas nos processos a partir dos chamados Territórios de Criação, tanto do ponto de vista dos grupos (dentro), quanto dos territórios (fora) onde estão inseridos.

As sedes dos grupos de teatro na atualidade representam também um contraponto com a experiência das décadas de 1960 e 1970. Se nas ações dos grupos daquela época as sedes estavam associadas à possibilidade de poder estabelecer relações com as comunidades dos bairros e com os movimentos sociais, a partir dos anos 1990, ter uma sede passou a ser fundamental, pois ela estava destinada a ser o espaço de treinamento, reunião e administração a partir do qual os grupos articulam seus projetos de espetáculos e pedagógicos:

Todos os envolvidos nos trabalhos que acontecem em uma sede de teatro estão em conversas contínuas para transformar o entorno e as políticas públicas, principalmente na área de cultura. São educadores, militantes culturais, artistas, jovens, idosos, lideranças comunitárias que promovem no cotidiano articulações nas redes sociais e comunitárias. As pessoas que participam dos trabalhos realizados em uma sede de um grupo de teatro podem afirmar que esse espaço é pedagógico, de vivência e aprendizado. [...] Outras atividades solidificam-se como estratégias de ressignificação do espaço. É importante ter claro: a *ânima* desses espaços é o trabalho do artista, do contrário seria uma área de convivência destinada a reuniões comunitárias. (MORAES, 2014, p. 12)

O modo de existência coletivizado do teatro de grupo – especialmente em seu exercício simbólico para além da concretude da abertura desses Territórios de Criação, mas também na perspectiva de estabelecer diálogos com as pessoas, cultura e relações presentes com e no entorno – demonstra uma dimensão comunitária, um exercício de pertencimento e de construção e busca por outros modos de aproximação, em uma outra visão de mundo.

O exercício coletivo não se apresenta apenas em pontos isolados, também se configura como uma teia que conecta diversos espaços espalhados pela geografia urbana da cidade de São Paulo, com sedes que estão fixadas há décadas no mesmo local, até outras que abriram recentemente, passando por grupos que vivem uma certa itinerância, movidos pelas constantes expulsões desencadeadas pelos valores dos aluguéis da cidade financeirizada, gentrificada. São múltiplas as suas formas, são diversos os contextos dos territórios, mas a unidade se faz presente nos parâmetros da ação cultural que esses coletivos exercitam a todo momento.

A proporção de suas ações é influenciada pela paisagem das políticas de Estado, que em nossos tempos vêm de forma avassaladora ditando o modo com que as políticas públicas que foram construídas historicamente serão executadas, inclusive sistematicamente enfraquecidas. A consequência disso é a arte pública, a atuação desses coletivos perdendo lentamente sua

musculatura, mas reagindo em sua persistência e luta. Como já citado neste artigo, nas palavras de Alexandre Mate, esses coletivos agem onde as instituições do Estado não chegam, onde estas se omitem do seu papel social.

Em contexto de pandemia, identificamos a profusão de grupos de teatro, espalhados pela cidade de São Paulo e pelo país, realizando ações sociais para as comunidades nas quais se encontram. São trabalhadoras e trabalhadores da cultura que pararam suas atividades logo no início da crise sanitária, que vivem sem receber por terem seus trabalhos suspensos, não sabendo quando poderão novamente exercer suas atividades presenciais, e que, ainda assim, estendem suas mãos para as comunidades, fortalecendo seus laços e lutando juntos, ao lado de outros movimentos sociais e culturais, para valorizar a vida, a criação coletiva, a noção de comunidade e solidariedade. Os espaços, Territórios de Criação, como campos expandidos demonstram a potência dessas ações, criações e existências coletivas na arte.

REFERÊNCIAS

CARREIRA, André. Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo. *Anais do VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – BRACE*. Campinas, 2010, p. 1-5.

CARREIRA, André. Teatro de Grupo um Território Multifacético. In: ARAUJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (org.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 42-47.

COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Coleção Primeiros Passos).

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos*. vol. III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia. Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves (coords.). *Dicionário do Teatro Brasileiro – Temas, Formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

JANIASKI, Flávia. O produtor e o produto no teatro de grupo. *Urdimento: Revista de estudo em Artes Cênicas*. Florianópolis, n. 11, p. 67-78, dez. 2008.

MATE, Alexandre. *A produção teatral paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança*. São Paulo, 2008. 561 p. Tese de doutorado em História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MATE, Alexandre. O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais. *Baleia na Rede - Estudos em arte e sociedade*. Marília, v. 1, n. 9, p. 178-194, março 2013.

MORAES, Edson. Gestão de Sedes de Grupos de Teatro: Espaços de Transformações. *V Seminário Internacional – Políticas Culturais*. Setor de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 1-14, maio 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do Sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTOS, Milton. *O Espaço do Cidadão*. 7. ed. São Paulo: EdUSP, 2007.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo. razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

Recebido em: 31/08/2020

Aceito em: 25/11/2020

Varia interFACES

CONSTRUINDO SENSIBILIDADES ENTRE PORTO ALEGRE E BEIJING

BUILDING SENSIBILITIES BETWEEN PORTO ALEGRE AND BEIJING

Airton Cattani⁸⁹

César Bastos de Mattos Vieira⁹⁰

Lu Ying⁹¹

RESUMO: Este artigo apresenta o contexto que levou à realização simultânea de exposições fotográficas e edições de livros sobre as calçadas urbanas em Porto Alegre/Brasil e em Beijing/China. Resultado de intercâmbio acadêmico, as exposições e os livros destacam a importância destas ações para a construção de sensibilidades, além de demonstrar as múltiplas possibilidades de interações culturais e de aprendizagem, conectando diferentes culturas em diversas áreas do conhecimento, como arquitetura, desenho urbano, fotografia e *design*, em um mundo cada vez mais conectado e globalizado.

PALAVRAS-CHAVE: calçadas; relações multiculturais; percepção estética; fotografia; Porto Alegre; Beijing.

ABSTRACT: This article presents the context that resulted in photographic exhibitions and book editions on the urban sidewalks of Porto Alegre and Beijing, held simultaneously in Brazil and China. Result of an academic exchange between Brazilian and Chinese universities, the exhibitions and the books highlight the importance of these actions for the construction of sensitivities and demonstrate the multiple possibilities of carrying out cultural and learning interactions connecting different cultures in areas such as architecture, urban design, photography and surface design, in an increasingly connected world.

KEYWORDS: sidewalks; multicultural relationship; aesthetic perception; photography; Porto Alegre; Beijing.

INTRODUÇÃO

“Olhe por onde você anda”, diz o dito popular. Mas ao *olhar por onde andamos*, nem sempre *olhamos por onde andamos*... Mais do que um jogo de palavras, esta afirmação nos faz compreender que o nosso olhar nem sempre é observador a ponto de perceber a riqueza visual que está ao nosso redor, muitas vezes “escondida” em locais inusitados como as calçadas. Mesmo em cidades famosas pelas características peculiares deste equipamento urbano,

⁸⁹ Arquiteto e Professor do curso de *Design* da Universidade Federal Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: aacc@ufrgs.br

 <https://orcid.org/0000-0001-8081-7704>

⁹⁰ Arquiteto e Professor do curso de Arquitetura da Universidade Federal Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: cbvieira@terra.com.br

 <https://orcid.org/0000-0002-5518-6194>

⁹¹ *Designer* e Professora da Advertising School da Communication University of China, Beijing, China. E-mail: luyingv@cuc.edu.cn

como Lisboa ou Porto, em Portugal (MATOS, 2011), ou Rio de Janeiro, no Brasil (TEIXEIRA; VEIGA, 2007), não temos o costume de *olhar por onde andamos*. Infelizmente, nossa sensibilidade não está aguçada o suficiente para perceber a riqueza que nos envolve a todo instante, nos privando de alguns prazeres visuais.

Em um primeiro momento, o senso comum nos faz acreditar que a maioria das calçadas de cidades ao redor do globo tem apenas a função de nos permitir deslocar de um ponto a outro e assim parecem ser desprovidas de maiores atributos estéticos. No entanto, um olhar mais atento consegue perceber que existe uma infinidade de padrões geométricos, cores, formas, brilhos e texturas “escondidos” nas calçadas de qualquer cidade. Esses atributos “escondidos” podem oferecer um grande potencial para, por exemplo, compreender por que certos caminhos são mais agradáveis do que outros ou servir de referência em estudos de *design* de superfície. Para isto, basta ficar atento por onde se anda e ter a sensibilidade para apreciar. Neste sentido, a fotografia se mostra como excelente recurso para o registro destas peculiaridades do nosso dia a dia e pode contribuir de maneira significativa para o desenvolvimento de um olhar sensível às coisas do cotidiano. Além disso, o ato de fotografar tem a potencialidade de incentivar a conscientização sobre a necessidade de trabalhar com mais atenção este importante elemento do mobiliário e desenho urbano. Outras possibilidades desses procedimentos de registro são os atos de documentar, preservar e conservar coisas tão simples, mas que têm importância na percepção ambiental da urbe.

A partir da compreensão de que detalhes podem esconder grandes descobertas, um grupo multidisciplinar de professores de lugares distantes e culturas distintas propôs o desenvolvimento de um projeto de pesquisa em *design*, arquitetura e urbanismo, explorando a fotografia como ferramenta de registro e problematização, colocando lado a lado calçadas de duas cidades consideradas antípodas em relação ao globo terrestre: Porto Alegre/Brasil e Beijing/China.

Este artigo apresenta algumas reflexões sobre o desenvolvimento deste trabalho de pesquisa, que envolveu professores e alunos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre/Brasil e da Communication University of China (CUC), em Beijing/China, e resultou em duas exposições fotográficas realizadas quase simultaneamente nos dois países e na publicação de três livros. Esta ação evidenciou não só as características plásticas das calçadas nas duas cidades, mas constitui-se em campo de investigação em *design* de superfície, arquitetura e urbanismo, *design* editorial, fotografia e processos curatoriais, além das possibilidades de intercâmbio acadêmico entre culturas diferentes.

Ao colocar lado a lado imagens provenientes de duas cidades tão diversas, os resultados mostram que, a despeito das enormes distâncias geográficas e das dificuldades linguísticas, trabalhos colaborativos e coletivos

de criação podem ser realizados em contextos aparentemente adversos, pondo em evidência não só aspectos territoriais comuns, mas semelhanças e diferenças entre realidades culturais distintas. Esse processo permitiu não somente um estímulo à construção de uma sensibilidade maior com o entorno que nos circunda, mas também o reconhecimento das diferenças culturais enriquecendo ainda mais nossos olhares. Foi uma oportunidade de intensa troca de saberes e experiências, discutindo alternativas e abordagens características de duas culturas tão diferentes.

METODOLOGIA

Os antecedentes deste trabalho podem ser encontrados na publicação do livro *Olhe por onde você anda: calçadas de Porto Alegre* (CATTANI *et alii*, 2007) e na respectiva exposição em uma galeria de arte. Nessa exposição, as fotografias foram exibidas de uma maneira inusitada; elas foram colocadas diretamente sobre o piso. A intenção era provocar um reconhecimento da diversidade de padrões encontrados nas calçadas da cidade, até então não documentada e muito menos percebida pela maioria dos transeuntes. Desde essa época, as calçadas se configuravam como tema de interesse de um dos autores deste artigo, que, posteriormente, investigou os pisos e pavimentos da própria UFRGS, realizando diversas explorações, pesquisas e exposições fotográficas sobre esta temática.

Em outubro de 2018, um grupo de professores da UFRGS visitou a CUC em missão oficial de intercâmbio, com objetivo de intensificar a interação acadêmico-cultural entre os dois países. A viagem foi organizada pelo Instituto Confúcio na UFRGS, instituição do governo chinês mantida pelo HANBAN – Headquarters of Confucius Institute, com mais de 500 sedes no mundo e que promovem a língua e a cultura chinesas em diversos países. De maneira ainda embrionária, naquela ocasião foi apresentada a possibilidade de ser desenvolvido um trabalho conjunto, envolvendo professores e alunos das duas universidades, abordando a temática das calçadas em um estudo comparativo. Após os contatos iniciais, feitos de maneira presencial, foi definido que a equipe teria coordenadores brasileiros – professores Airton Cattani e César Bastos de Mattos Vieira, da UFRGS – e chineses – professora Lu Ying, da CUC. Desde então, o trabalho de pesquisa e de campo desenvolveu-se paralelamente no Brasil e na China. Foram realizadas reuniões com alunos das duas universidades interessados em participar do projeto; 7 alunos brasileiros e 15 chineses vincularam-se ao projeto até o final.

Estabelecidos os grupos, foram tomadas decisões relativas ao modo de registro a ser utilizado (fotografias) e a forma de divulgação dos resultados (exposições fotográficas paralelas nos dois países e publicação dos respectivos catálogos).

Quanto ao enfoque que as fotografias deveriam abordar, foi definido que as mesmas não deveriam ter características turísticas ou tratar de aspectos comerciais, nem incluir pessoas reconhecíveis, mas sim ter como objetivo o registro das texturas, brilhos, formas, padrões e cores. Desse modo, as fotografias resultantes se prestariam, de uma maneira mais forte, à construção de uma sensibilidade visual e, assim, seriam utilizadas para futuros estudos em *design* de superfície, arquitetura, desenho urbano, entre outros. A intenção era que, uma vez colocadas lado a lado, as fotografias poderiam demonstrar as diversidades ou convergências das peculiaridades deste equipamento e das estratégias visuais possíveis para se registrar algo considerado banal como pisos e pavimentos urbanos.

RESULTADOS

Desenvolvido durante 10 meses, o projeto culminou com a realização da exposição *Sidewalks of Beijing and Porto Alegre*, apresentada no Advertising Museum of China, em Beijing, entre 20 de setembro e 20 de outubro de 2019, e edição de seus respectivos catálogos, em edição bilíngue: inglês e chinês (**Figuras 1 e 2**). Em Porto Alegre, a exposição *Calçadas de Porto Alegre e Beijing* foi apresentada em área externa do Campus Central da UFRGS entre 1º de outubro a 31 de dezembro de 2019, sendo lançado o livro homônimo (CATTANI; VIEIRA; YING, 2019) no dia da inauguração da exposição, em edição trilingue: português, inglês e chinês (**Figura 3 e 4**). As datas de inauguração foram escolhidas por serem comemorativas para brasileiros (20 de setembro, aniversário da Revolução Farroupilha, importante data para o Rio Grande do Sul) e 1º de outubro (aniversário da fundação da República Popular da China, que em 2019 comemorou seu 70º aniversário). As exposições também celebraram os 65 anos de fundação da CUC e os 85 anos de fundação da UFRGS (**Figura 5**).



Figura 1 - Abertura da exposição em Beijing e respectivos catálogos.
Fonte: equipe curatorial da CUC, coordenada pela profa. Lu Ying.



Figura 2 – Aspectos da exposição em Beijing.
Fonte: equipe curatorial da CUC, coordenada pela profa. Lu Ying.



Figura 3 – Abertura da exposição em Porto Alegre e capa do livro.
Fonte: Equipe curatorial da UFRGS, coordenada pelos profs. Airton Cattani e César Vieira.



Figura 4 – Aspecto geral da exposição em Porto Alegre.
Fonte: Equipe curatorial da UFRGS, coordenada pelos profs. Airton Cattani e César Vieira.



Figura 5 – Cartaz comemorativo da exposição em Beijing. Fonte: equipe curatorial da CUC, coordenada pela profa. Lu Ying.

DISCUSSÃO

A opção pela fotografia como ferramenta de registro e provocação neste trabalho se deu mesmo com o reconhecimento das imprecisões e peculiaridades do registro fotográfico. É sabido que o universo visível se mostra diferente nas lentes fotográficas. Walter Benjamim (2008) já alertava para essa distinção. Mesmo vivendo em uma era imagética, em uma “hegemonia da visão” sobre nossos outros sentidos (PALLASMAA, 2011), é notória a nossa falta de acuidade visual (VIEIRA, 2012). Vemos de forma superficial, tanto na vivência direta com o nosso ambiente circundante, quanto ao apreciar fotografias. É uma provocação interessante e valiosa convidar as pessoas a perceberem melhor as coisas que as rodeiam e instigá-las a fazer suas tentativas de registros fotográficos destas descobertas. Há detalhes imperceptíveis para as lentes fotográficas com suas demandas fundamentais – luz, distância e ordenamento (VIEIRA, 2012), entretanto a fotografia pode nos surpreender com registros marcantes de cenas aparentemente banais. A exploração dos altos contrastes, a leitura diferenciada das luzes, a organização do caos circundante em imagens ordenadas são alguns dos recursos fotográficos capazes de reconfigurar a “realidade”. Com todo seu aparato, a fotografia convida e nos impele a fazer registros. Faz parte do “programa inserido no aparato tecnológico”, como nos propõe Flusser (2002). Entretanto, é importante reconhecer que este “novo mundo” se configura em uma outra

“realidade”, em uma “ficção”, como descreve Kossoy (2009), aspecto também tratado por Urbano (2008), que afirma:

Não acredito na objetividade da fotografia. Por mais que muitos tentem apagar as contingências subjetivas da vida quotidiana, que contaminam os espaços puros que os arquitetos desenham, uma imagem de um qualquer objeto arquitetônico, ou simplesmente de um objeto, é sempre a imposição de um ponto de vista. De quem fotografa, de quem escolhe o enquadramento, de quem escolhe a luz, o tempo de exposição, o tipo de lente, a máquina. É um olhar que implica uma escolha, ou infinitas escolhas, e é por definição (definitivamente?) subjetivo (URBANO, 2008, p. 5).

Desta maneira, fica clara a subjetividade da fotografia, suas imperfeições e impossibilidades com relação ao registro “preciso” de uma “realidade visível”, mas, ao mesmo tempo, nos coloca frente a um novo universo de possibilidades, se compreendemos que se trata de uma reconstrução sensível e subjetiva. A fotografia é, portanto, uma representação e, como consequência, se utiliza de codificações estabelecidas culturalmente para transformar o universo visível de três dimensões em uma representação em duas dimensões. E para isso, utiliza a visão monocular, a “visão do Ciclope”, diferente da visão humana, binocular e esférica (MACHADO, 2015, p. 77). Sendo a fotografia o resultado de uma codificação subjetiva de uma realidade visível, demanda conhecimento desses códigos para a sua leitura (JOLY, 2008, p. 44). Esses códigos, por sua vez, seriam influenciados por condicionantes culturais e, por isso, durante o desenvolvimento do projeto os organizadores tinham uma grande curiosidade: como seria a interação, a percepção e a aceitação das imagens fotográficas resultantes de operadores de culturas tão distintas como a brasileira e a chinesa? Como receberiam as nossas produções e vice-versa? Burke (2004, p. 153) sugere a possibilidade de duas reações opostas: uma seria negar ou ignorar a distância cultural, ver o outro como o reflexo do eu; a outra seria a construção da outra cultura, como oposta à nossa própria. Mesmo que cada um dos participantes tenha feito sua própria elaboração do contexto proposto, ficou evidente uma atitude de ver o outro. A sensibilidade não se ampliou apenas no que diz respeito ao conseguir ver mais do universo visível circundante, mas foi possível ver o outro, suas peculiaridades no olhar, seus valores e interesses.

Com base nessas reflexões é que foram conduzidos os registros fotográficos de calçadas de Porto Alegre e Beijing, para além de uma simples documentação ou mero registro, tendo como ambição contribuir para a construção de uma sensibilidade, para o desenvolvimento de diferentes formas de percepção, aprimorando um olhar sensível, subjetivo, criativo, comparativo, crítico e provocativo para o que costuma estar debaixo de nossos pés, para onde nem sempre olhamos com cuidado. Foram colocadas em

evidência questões relativas ao território individual e coletivo, fomentando o diálogo intercultural entre países de culturas tão diversas. Ver uma calçada de sua cidade ao lado de outra de uma cidade do outro lado do globo terrestre, perceber diferenças de valores e conseqüentes sutilezas nas estratégias visuais, permitiram aos observadores – tanto aqueles que participaram do processo quanto aos simples espectadores – perceber as oportunidades oferecidas por uma globalização de uma maneira efetiva, não mais apenas no plano das ideias ou de maneira abstrata (**Figura 6**).



**Figura 6 – Fotografias de calçadas de Porto Alegre (acima) e Beijing (abaixo).
Fonte: acervo do projeto.**

Ficou evidente a responsabilidade do *design*, da arquitetura e urbanismo neste diálogo intercultural, em suas áreas de atuação. O processo de obtenção das imagens fotográficas, a organização das exposições e as

edições dos livros permitiram comparar estratégias projetuais, abordagens estéticas levadas a efeito, sensibilidades, prioridades e valores, para perceber as peculiaridades das abordagens. Essas particularidades contribuíram de forma significativa para o processo de amadurecimento e construção de uma nova sensibilidade. São campos de provocação e experimentações de estratégias visuais, como pode ser visto nas **Figuras 7 e 8**.



Figura 7 – Cartazes da exposição em Beijing
Fonte: equipe curatorial da CUC



Figura 8 – Convites, cartaz e marcador de páginas da exposição em Porto Alegre
Fonte: Equipe curatorial da UFRGS

Os relatos de visitantes, recolhidos por ocasião das inaugurações das exposições, permitiram confirmar o que já fora percebido por ocasião da exposição de 2007: a percepção deste componente do mobiliário urbano, registrado em exposição e livro, fez com que os leitores/espectadores fossem estimulados e provocados a perceber seus trajetos cotidianos de uma nova maneira mais atenta; foram provocados a perceber que a mais banal das superfícies pode conter padrões estético/formais expressivos, passando a ter

outros significados e contribuindo para o desenvolvimento de um olhar mais sensível.

O desenvolvimento do projeto permitiu o registro de olhares objetivos e subjetivos e, por isso, de uma sutileza que frequentemente foge do olhar desatento, mas ricos de informações e provocações para diversas áreas do conhecimento, como desenho urbano, arquitetura, *design* de produto, *design* gráfico, *design* de superfícies, fotografia. E, por que não, apenas para o puro prazer estético visual? Sombras, texturas, brilhos, cores e materiais são aqui apresentados com a intenção de retirá-los de contexto e elevá-los à condição de obra autônoma, com atributos que as tornam relevantes do ponto de vista estético.

No que diz respeito aos alunos participantes, foi possível sensibilizá-los não apenas para aspectos peculiares de suas cidades, mas, igualmente, para o intercâmbio de ideias e saberes, podendo exercitar suas concepções visuais e compará-las com colegas de outra universidade do lado oposto do globo oportunizando, assim, um conhecer o outro, percebendo, valorizando e respeitando diferenças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados obtidos com este projeto constituíram-se em uma ação concreta de internacionalização de ações entre universidades e confirmam que, mesmo com as diferenças territoriais, culturais e sociais, as percepções individuais de um entorno específico contêm elementos globais. Apesar das distâncias e diferenças linguísticas, elementos recorrentes foram observados simultaneamente com percepções culturais próprias. É possível afirmar que o desenvolvimento do projeto permitiu um intercâmbio de ideias e saberes sobre um elemento comum, ao mesmo tempo que evidenciou peculiaridades de estratégias de percepção e de estratégias estéticas.

Fomentando o diálogo intercultural, o projeto permitiu a brasileiros e chineses a oportunidade de fruir a beleza trivial que nos cerca, presente em coisas tão banais como calçadas. E o resultado não poderia ser mais surpreendente: a diversidade e as possibilidades estéticas das calçadas de ambas as cidades – certamente pouco observadas por seus habitantes – demonstram não só a singularidade dos pontos de vista dos alunos brasileiros e chineses, como mostram um pequeno fragmento do universo multicolorido e multifacetado que está debaixo de nossos pés, contribuindo para o desenvolvimento de uma sensação de pertencimento e apropriação do território individual, que agora passa a ser coletivo e global.

Os resultados positivos deste projeto servirão de motivação para o desenvolvimento de novos projetos colaborativos, tais como um olhar sobre as texturas naturais encontradas nos dois países, bem como da edição de livro

sobre pisos e pavimentos (CATTANI, 2021 – no prelo, em edição trilingue) de um projeto da arquiteta Zaha Hadid (1950-2016) construído em Beijing.

AGRADECIMENTOS

Os autores agradecem o apoio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do Instituto Confúcio, na UFRGS, à Faculdade de Arquitetura da UFRGS e à Communication University of China, pelo apoio que viabilizou a realização deste projeto.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CATTANI, Airton; TREVISAN, Armindo; PESAVENTO, Sandra J. (2007). *Olhe por onde você anda: calçadas de Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da Universidade.

CATTANI, Airton; VIEIRA, César; YING, Lu. (2019) *Calçadas de Porto Alegre e Beijing = Sidewalks of Porto Alegre and Beijing = 行道 : 阿雷格里港和北京*. Porto Alegre: Marcavisual. Disponível em https://f9642a71-c409-4174-a89b-d85780f8cb9e.filesusr.com/ugd/362643_3b2e38aa7655456a8d818eb860bb3227.pdf

CATTANI, Airton. *Olhando para cima e para baixo no Wangjing Soho = Looking up and down in Wangjing Soho = 望京SOHO : 俯仰之间*. Porto Alegre: Marcavisual. Prefácio de César Bastos de Mattos Vieira. (2021 – no prelo).

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2008.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MATOS, Ernesto (Org.). *Calçada portuguesa = Portuguese stone pavement of Portugal*. Lisboa: Sessenta e Nove Manuscritos, 2011.

TEIXEIRA, Yolanda; VEIGA, Bruno. *O Rio que eu piso*. Rio de Janeiro: Memória Brasil, 2007.

URBANO, Luís. *Reconfigurar o mundo*. Últimas Newsletter 06. Site de FG +SG - Fotografia de Arquitectura. 2008. Fonte: <http://ultimasreportagens.com/newsletter/n06/>. Acesso em 02/08/2020.

VIEIRA, César Bastos de Mattos. *A fotografia na percepção da arquitetura*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Repositório Digital – UFRGS Fonte: <http://hdl.handle.net/10183/53735> Acesso em 02/08/2020.

Recebido em: 13/08/2020

Aceito em: 30/11/2020