

ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes

Volume 21
Número 02
Julho/Dezembro
2015

Dossiê

Arquivos em Movimentos

e Outros Temas

Veja também:

Acervo fotográfico. Acervos. Arquivo. Arquivos. Arte espacial. Arte. Astúcia. Centro Velho de São Paulo. Cinema. Coleções. Culinária brasileira. Cultura brasileira. Cultura imaterial. Documentário. Documento. Efeito de real. Estudos clássicos. Expressão visual. Fantasia. Federico García Lorca. Fenomenologia. Filosofia da literatura. Fotografia. História da música. Homero. Idosos. Instituição de longa permanência. Memória institucional. Memória. Museus. Música do espaço. Odisseia. Odysseus. Pathosformel. Ramos de café. Realismo. Santiago. Sistemas de informação. Sonificação.





ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes

Volume 21, Número 02, julho/dezembro, 2015

CENTRO DE HUMANIDADES

**ARIÚS – Revista de Ciências Humanas e Artes
Centro de Humanidades – UFCG
Rua Aprígio Veloso, 882 – Bairro Universitário
58.429-900 – Campina Grande – PB.**



ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes



A Ariús é uma publicação semestral do Centro de Humanidades da UFCG. Publica trabalhos inéditos nas áreas de Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas e Artes.

EDITOR

André Augusto Diniz Lira (UFCG).

EDITOR ADJUNTO

Antonio Gomes da Silva (UFCG).

ORGANIZADOR DO DOSSIÊ "ARQUIVOS EM MOVIMENTOS"

Paulo Matias de Figueiredo Júnior (UFCG).

CONSELHO EDITORIAL

Aluísio de Medeiros Dantas • André Augusto Diniz Lira • Andréia Ferreira da Silva • Antonio Gomes da Silva • Darcon Sousa • João Marcos Leitão Santos • José Irivaldo Alves Oliveira Silva • Maria das Graças Amaro Silva • Renato Kilpp • Sérgio Murilo Santos de Araújo • Sinara de Oliveira Branco • Suênio Stevenson Tomaz da Silva.

COMISSÃO CIENTÍFICA

Afrânio-Raul Garcia Júnior (EHES- CRDC) • Antonio de Pádua Carvalho Lopes (UFPI) • Antônio Paulo Rezende (UFPE) • Antônio Torres Montenegro (UFPE) • Bernardete Wrublewski Aued (UFSC) • Denise Lino de Araújo (UFCG) • Durval Muniz de Albuquerque Júnior (UFRN) • Eliane Moura da Silva (UNICAMP) • Eli-Eri Luiz de Moura (UFPB) • Gesinaldo Ataíde Cândido (UFCG) • José Roberto Pereira Novaes (UFRJ) • Lemuel Dourado Guerra (UFCG) • Lia Matos Brito de Albuquerque (UECE) • Luiz Francisco Dias (UFMG) • Maria da Conceição Ferrer Botelho Sgadari Passeggi (UFRN) • Maria de Nazareth Baudel Wanderley (UNICAMP/UFPE) • Maria Stella Martins Bresciani (UNICAMP) • Reinaldo Antonio Carcanholo (UFES) • Suerde Miranda de Oliveira Brito (UEPB).

Revisores

Língua Inglesa: Vivian Monteiro • Suênio Stevenson Tomaz da Silva.

Normalização Técnica

Severina Sueli da Silva Oliveira CRB-15/225.

REITOR

José Edilson de Amorim

VICE-REITOR

Vicemário Simões

CENTRO DE HUMANIDADES

Diretor

Luciênio de Macêdo Teixeira

Vice-diretor

Alarcon Agra do Ó

Disponível em:

www.ch.ufcg.edu.br/arius

e-mail: arius@ch.ufcg.edu.br

e-mail: editor_arius@ch.ufcg.edu.br

ARIÚS

Revista de Ciências Humanas e Artes

Centro de Humanidades – UFCG

Rua Aprígio Veloso, 882

Bairro Universitário

58.429-900 – Campina Grande – PB

Editoração Eletrônica

Antonio Gomes da Silva

A718 ARIÚS: revista de ciências humanas e artes. – v. 1, n. 1, (out./dez. 1979) – v. 21, n. 2, (jul./dez. 2015). – Campina Grande: EDUFCG, 2015.

217 p.: il.

Anual: 1979. Suspensa: 1980-1989. Anual (com alguma irregularidade): 1990-2006. Semestral: 2007-Editor: Universidade Federal da Paraíba de 1979 a 2001; Universidade Federal de Campina Grande 2002-.

ISSN 0103-9253 versão impressa – ISSN 2236-7101 versão online.

1 - Ciências Humanas 2 – Ciências Sociais 3 – Linguística 4- Artes 5 – Periódico I- Título.

CDU 3(05)



ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes

ISSN 0103-9253 versão impressa – ISSN 2236-7101 versão online

Sumário

Editorial

06 | Arquivos em Movimentos

Paulo Matias de Figueiredo Júnior, André Augusto Diniz Lira

Dossiê: Arquivos em Movimentos

09 | Arquivos de museus: um panorama Brasil

Museums's archives: Brazil's overview

Jane Mary Pereira de Almeida, Fernanda Maria Oliveira Araújo (LABCINE/Universidade Presbiteriana Mackenzie)

32 | (Ir)realidades cinematográficas: o cinema de fantasia e sua construção de verismo

(Un)realities in movies: the fantasy film and its construction of veracity

Nathan Nascimento Cirino (Universidade Federal de Campina Grande)

52 | A cidade como arquivo: rastros sobre as representações dos ramos de café nas fachadas dos edifícios do centro velho de São Paulo

The city as an archive: traces on the representations of the coffee branches in the buildings facades of São Paulo's old center

Ingrid H. Ambrogí (Universidade Presbiteriana Mackenzie), Igor Alves Dantas de Oliveira (Fundação Armando Alvares Penteado)

70 | A expressão fotográfica ontem e hoje: da verossimilhança à obra de arte

The photographic expression yesterday and today: from the verisimilitude to the work of art

Suelaine Lima Lucena Agra (Universidade Federal da Paraíba), Paulo Matias de Figueiredo Júnior (Universidade Federal de Campina Grande)

87 | Arquivos audiovisuais: filmes como documentos

Audiovisual archives: movies as documents

Helton Luis Paulino da Costa (Universidade Federal de Campina Grande)

105 | Memória, arquivamento e a pequena coleção: da "cozinha de papel"

Memory, archival and the small collection: the "paper kitchen"

Paola Biselli Ferreira Scheliga, Silvana Seabra Hooper (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

125 | Música do espaço exterior

The outer space music

Wilson Roberto Avilla (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

154 | Memória da Vila Vicentina Júlia Freire: organização e difusão do acervo fotográfico de uma instituição de longa permanência para idosos

Memory of Vila Vicentina Júlia Freire: organization and diffusion of photographic collection of a long stay nursing home for the elderly

Suerde M. de O. Brito, Anna C. S. de Queiroz, Anacília C. Castro, Nivaldo da S. Cabral, Ana C. C. Flôr (Universidade Estadual da Paraíba)

Outros Temas

179 | O espírito do gitano andaluz: a poesia de García Lorca enquanto fenômeno

The andalusian gypsy spirit: the poetry of García Lorca as a phenomenon

Paulo Filipe Alves de Vasconcelos (Universidad de Salamanca)

202 | Odisseia de Homero, Canto IX: As astúcias de Odysseus

Homer's Odyssey, Canto IX: The wiles of Odysseus

Antonio Gomes da Silva (Universidade Federal de Campina Grande)

Editorial



ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes

ISSN 0103-9253 versão impressa – ISSN 2236-7101 versão online

ARQUIVOS EM MOVIMENTOS

“Fazer história, interrogar documentos e fundar a memória” foi assim que Mary Del Priore, de modo lúcido, intitulou um dos seus artigos sobre a importância dos arquivos para o trabalho do historiador. De modo semelhante, porém tendo como referência trabalhos de pesquisadores de outras áreas, este Dossiê ratifica esse enunciado e procura também ampliar o escopo de análise para uma dimensão mais contemporânea dos arquivos, incluindo outros territórios e outras vias de análise. Destaca-se, sobretudo, o papel dos arquivos quer como referências para o estudo da fotografia e/ou através da fotografia, do cinema e da música; quer para refletir sobre os sistemas informacionais utilizados pelos museus, as coleções particulares e a arquitetura de uma cidade.

Como os leitores perceberão, não se trata de uma discussão epistemológica sobre o tema central deste Dossiê, mas, sobretudo, de aplicações práticas que pontificam a reflexão a respeito da natureza dos arquivos. As abordagens cooperativas em torno do tema *arquivos* reforçam o conceito Moriniano de interdisciplinaridade onde, ancorados em suas áreas de formação, os pesquisadores reconhecem a necessidade de diálogo com outros campos do conhecimento, que resultem em robustez e profundidade científica para os seus trabalhos acadêmicos. Esse tipo de incursão também traz clareza quanto à expansão do tema neste tempo que denominamos de *contemporâneo*.

Pensar os *arquivos* hoje é tarefa que urge pela expansão do próprio conceito, ligado umbilicalmente a outros que antes pareciam distantes do campo aqui explorado. Os estudos em torno da escalabilidade, da visualização e da estética digital, por exemplo, estão cada vez mais reconhecendo aquilo que sempre esteve posto: pesquisar os arquivos é se aproximar de um elemento nuclear que funda estes trabalhos. É importante reconhecer que nesta simbiose as novas práticas não precisam negar as primeiras para se afirmarem. As discussões sobre memória, história, arquivos públicos e privados permanecem fortes nesta seara de trocas, tal qual sempre foram.

Participam deste dossiê autores com formações distintas, mas que nutrem interesse comum pelo tema. Professores e Pesquisadores vinculados ao Laboratório de Artes Cinemáticas (LABCINE) / Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie – SP, da Unidade Acadêmica de Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande, do Curso de Bacharelado em Arquivologia da Universidade Estadual da Paraíba e do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco.

A construção deste Dossiê procura *interrogar os documentos e fundar memórias*, isso no intuito de possibilitar novos caminhos para reflexão do contemporâneo. Espera-se também estimular novas coleções sobre os *Arquivos* em nosso meio. Por esse motivo, finalmente, denominamos o dossiê de *Arquivos em Movimentos*.

Prof. Paulo Matias de Figueiredo Júnior
Organizador do Dossiê

Prof. André Augusto Diniz Lira
Editor da Ariús

Dossiê:

Arquivos em Movimentos



ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes

ISSN 0103-9253 versão impressa – ISSN 2236-7101 versão online

ARQUIVOS DE MUSEUS: UM PANORAMA BRASIL

MUSEUMS'S ARCHIVES: BRAZIL'S OVERVIEW

Jane Mary Pereira de Almeida

(LABCINE/Universidade Presbiteriana Mackenzie)

Fernanda Maria Oliveira Araújo

(LABCINE/Universidade Presbiteriana Mackenzie)

RESUMO

Este artigo apresenta um panorama dos sistemas informacionais utilizados em instituições museológicas nacionais para organização de suas coleções. O levantamento aborda as primeiras experiências de informatização de acervos de arte no Brasil, apresentando algumas iniciativas isoladas de construção de sistemas de catalogação e também programas encabeçados pelo IBRAM, o Instituto Brasileiro de Museus. Para contextualização globalizada do tema, são apresentados os processos informacionais pioneiros como o do Metropolitan de Nova Iorque e do Smithsonian em Washington nos Estados Unidos.

PALAVRAS-CHAVE: Sistemas de informação. Museus. Acervos.

ABSTRACT

This article provides an overview of information systems used in national museum institutions in order to organize their collections. The study covers the first experiences of computerization of some art

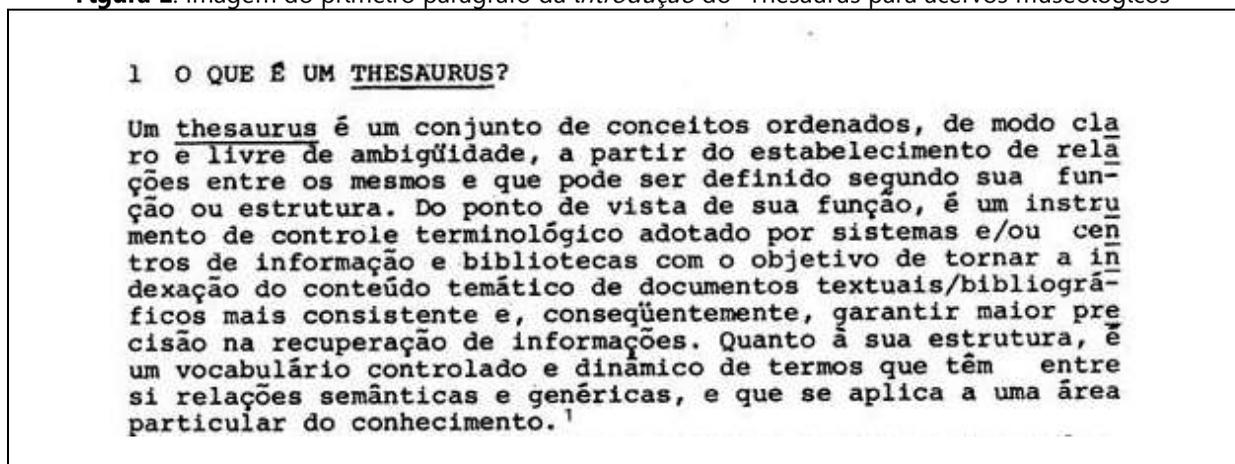
collections in Brazil, and presents a few isolated initiatives of construction of cataloging systems and programs, both headed by IBRAM, the Brazilian Institute of Museums. To give a global contextualization of the topic, the information processes pioneers like the Metropolitan in New York and the Smithsonian in Washington (in the United States) are presented.

KEYWORDS: Information systems. Museums. Collections.

1. O cenário museológico brasileiro

As primeiras experiências em projetos de informatização de acervos no Brasil anteriores ao contexto da internet e da digitalização, datam dos anos 1980. Uma das primeiras iniciativas foi o documento “*Thesaurus para acervos museológicos*” publicado em 1987 pelo Museu Histórico Nacional (MHN) com o objetivo de tornar a indexação do conteúdo temático de documentos e objetos mais consistente para garantir maior precisão na recuperação de informações. Para as autoras Ferrez e Bianchini, o *Thesaurus* “é um conjunto de conceitos ordenados, de modo claro e livre de ambiguidade, a partir do estabelecimento de relações entre os mesmos (conceitos) e que pode ser definido segundo sua função ou estrutura”(1987, p.15). A imagem digital da introdução do documento é apresentada na **figura 1**, logo abaixo, evidenciando o contexto de sua publicação pelo caractere da máquina de escrever. A imagem mostra em seu texto a preocupação com a definição do conceito no sentido de prescrever sua função e usabilidade.

Figura 1: Imagem do primeiro parágrafo da *introdução* do “*Thesaurus para acervos museológicos*”



Fonte: MNH Biblioteca Virtual.

Segundo o Boletim Bibliográfico do Centro Nacional de Estudos e Documentação da Museologia (Cenedom)¹ n° 13, de Julho de 2013, o “*Thesaurus* para acervos museológicos” busca minimizar as dificuldades que os museus enfrentam para se organizar como sistemas de informação, seja através de documentação manual ou informatizada, apresentando conceitos consistentes para a classificação e a denominação de artefatos que compõem as coleções brasileiras. Um exemplo, ainda em vigência, de instituição que faz uso do *Thesaurus* é o Museu da Inconfidência, localizado em Ouro Preto (Minas Gerais), conforme mostra a **figura 2**.

Figura 2: Acervo do Museu da Inconfidência

Foto	Objeto/ Título	Categoria / Subcategoria	Período
	Lanterna portátil Sem título	CLASSE 05 - Interiores SUBCLASSE 05.4 - Objeto de iluminação	Século XX
	Lanterna portátil Sem título	CLASSE 05 - Interiores SUBCLASSE 05.4 - Objeto de iluminação	Século XX
	Luminária de fachada "Grembiere" Armas do Império do Brasil	CLASSE 05 - Interiores SUBCLASSE 05.4 - Objeto de iluminação	Século XIX (1875)
	Lanterna de varanda Sem título	CLASSE 05 - Interiores SUBCLASSE 05.4 - Objeto de iluminação	Século XIX

Fonte: Website do Museu da Inconfidência.

¹ O Boletim Bibliográfico do Cenedom é destinado à difusão regular das publicações sobre museologia e o campo museal que compõem a biblioteca do Cenedom. Boletim Bibliográfico do Cenedom n°13 (Julho de 2013) está disponível em: http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/Boletim-Bibliografico-Cenedom-n13_jul2013.pdf acesso em 07 Abr 2015 (s/ autor).

Ainda, anterior ao contexto da popularização da internet nos anos 1990, surgem iniciativas isoladas de construção de sistemas de catalogação como estes três sistemas: o Sistema de Controle do Acervo Museológico (SCAM), o Villa-Info e o Donato.

O primeiro, o SCAM (Sistema de Controle do Acervo Museológico), foi criado pelo Museu da Inconfidência e teve sua primeira versão desenvolvida em 1991. A sua segunda versão, foi produzida em parceria com a Universidade Federal de Ouro Preto, em 1996 apresentada na **figura 3**, e a terceira em 1999, já no contexto da internet. Em 2010 chega à sua quarta versão em plataforma web mais robusto e ágil na recuperação de informações, além de preciso quanto ao nível de acesso dos usuários. A base de dados do SCAM comporta mais de 4.000 objetos catalogados e mais de 20.000 arquivos de fotos do acervo museológico.

Figura 3: Ficha de Catalogação do Sistema de Controle do Acervo Museológico (SCAM) desenvolvido pelo Museu da Inconfidência com a opção incluir foto em destaque.

The image shows a screenshot of a software interface for entering cataloging data. The main window is titled "Incluir dados na Ficha de Catalogação" and has a tabbed interface with "Página 1" selected. The form contains several input fields and dropdown menus:

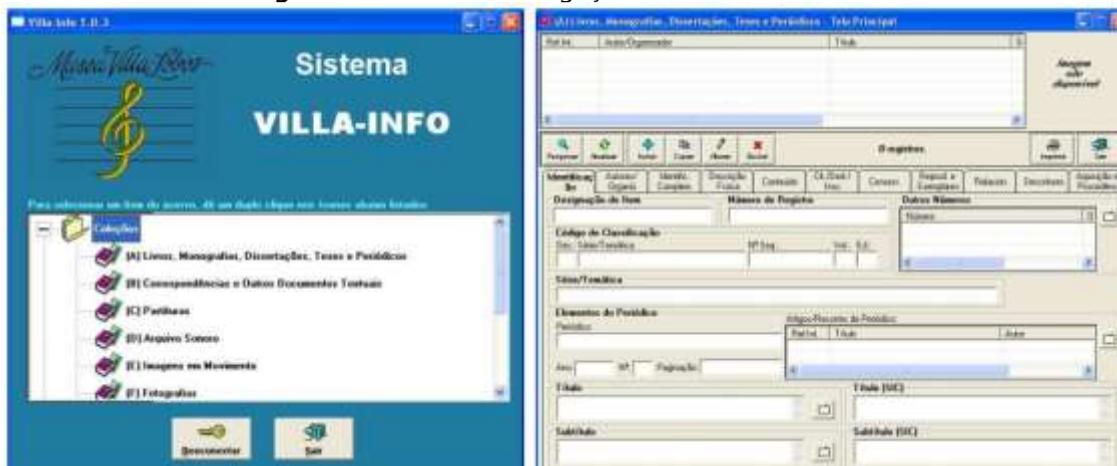
- Nº Inventário:** 4236
- Instituição Detentora:** MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (IPHAN) (dropdown)
- Instituição Proprietária:** MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (IPHAN) (dropdown)
- Localização:** RESERVA TÉCNICA (ANEXO 1 DO MUSEU) (dropdown)
- Nome do Objeto:** ARCA
- Título:** (empty)

A confirmation dialog box titled "Confirm" is overlaid on the form, asking "Incluir dados na Ficha de Catalogação ?" with "Yes" and "No" buttons. Below the form, there is a section for dimensions with labels: "Altura", "Comp.", "Largura", "Profund.", "Peso", "Diâm. Corpo", "Diâm. Base", "Diâm. Boca", "Espessura", and "Circunf.". At the bottom right, there are "Incluir" and "Cancelar" buttons. A "Zoom" control is visible at the bottom left of the form area.

Fonte: Documento Acesso Digital Ampliado ao Patrimônio Museológico dos Países de Língua Portuguesa- Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e Instituto dos Museus e da Conservação de Portugal (IMC).

O segundo sistema, o Villa-Info foi desenvolvido em 1994 pelo Museu Villa Lobos no Rio de Janeiro e mantém em seu acervo dados biográficos, imagens, amostras de músicas e falas de Villa Lobos com o objetivo de organização e informatização de acervo documental, principalmente de imagens e de som. O projeto contou com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e da Academia Brasileira de Música. A Fundação Vitae, hoje extinta, era uma associação civil sem fins lucrativos que atuou no país de 1985 a 2005 tendo como foco o fomento às artes e à cultura por meio de financiamento a programas, projetos e bolsas de trabalho e de pesquisa. Em 2003 ela chegou a apoiar um projeto para implementação de banco de dados multimídia para o acervo do Museu Villa Lobos dentro de uma nova plataforma tecnológica que, finalmente, permitiu a inclusão de seu acervo audiovisual. A **figura 4** mostra a ficha de catalogação do sistema Villa Info que permite a inclusão de objetos audiovisuais.

Figura 4: Fichas de Catalogação do Sistema Villa Info



Fonte: Documento Acesso Digital Ampliado ao Patrimônio Museológico dos Países de Língua Portuguesa- Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e Instituto dos Museus e da Conservação de Portugal (IMC).

A terceira iniciativa, o Donato, nomeado em homenagem ao professor, pesquisador e arquiteto Donato Mello Jr. por sua importante contribuição do acervo

Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) do Rio de Janeiro, foi criado em 1992 por meio do projeto SIMBA ou o Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. O Donato, naquela época, tinha como objetivo a catalogação do acervo de obras de arte MNBA para permitir a consulta e cruzamento de informações e também o controle e segurança do acervo. A **figura (5)** abaixo mostra o logo e design do Donato, assim como a interface para a catalogação em 1992.

Figura 5: Ficha de Catalogação do Sistema Donato desenvolvido pelo Museu Nacional de Belas Artes

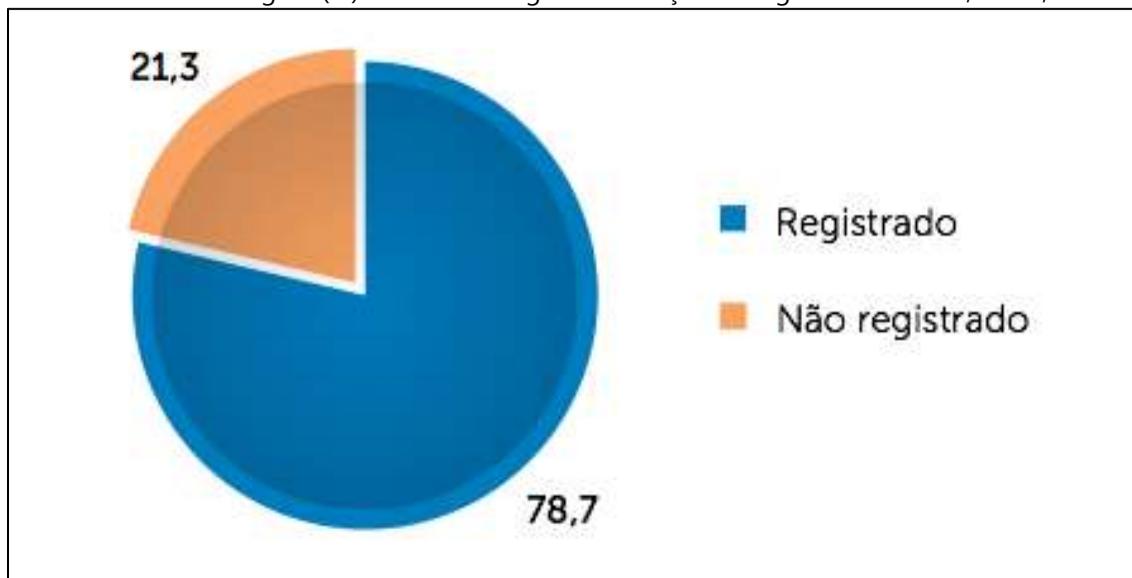
Fonte: Documento Acesso Digital Ampliado ao Patrimônio Museológico dos Países de Língua Portuguesa- Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e Instituto dos Museus e da Conservação de Portugal (IMC).

O Donato foi desenvolvido originalmente em *Microsoft Access*, passou por algumas versões e linguagens de programação como o *Clipper* que operava no *DOS* (*Disk Operating System*) e atualmente utiliza *MySQL* e *PHP* em código aberto e software livre. O software e o manual de catalogação dos artefatos da arte compostos por desenhos, esculturas, gravuras e pinturas foram desenvolvidos pelo MNBA para atender às especificidades de seu acervo. Porém, desde 2012 o Donato está sob a gestão do IBRAM e opera em mais de 100 museus do país com tipologias

diversas de acervo como "arte sacra" ou "artes visuais".

Em 2006, o Cadastro Nacional de Museus (CNM) desenvolvido pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), em consonância com as ações estabelecidas na Política Nacional de Museus, iniciou o mapeamento das instituições museológicas de todo o país.² Na ocasião, o levantamento constatou que das 3.200 instituições mapeadas, 78,7 % tem o acervo registrado, conforme **Gráfico 1**, dos quais 44,5 % são registrados através de livro de registro, 42,6% por ficha de catalogação, 34,7 % via documentação fotográfica. Porém, somente 26,1% utiliza algum software de catalogação, conforme **Gráfico 2** e muitas das instituições mapeadas fazem uso das ferramentas *Microsoft Excel* e *Access* como alternativas na catalogação de seus acervos. Dentre os softwares específicos para catalogação de acervos os mais populares são os sistemas Donato e os sistemas da Família ISIS, desenvolvido pela UNESCO que armazenam e recuperam informações.

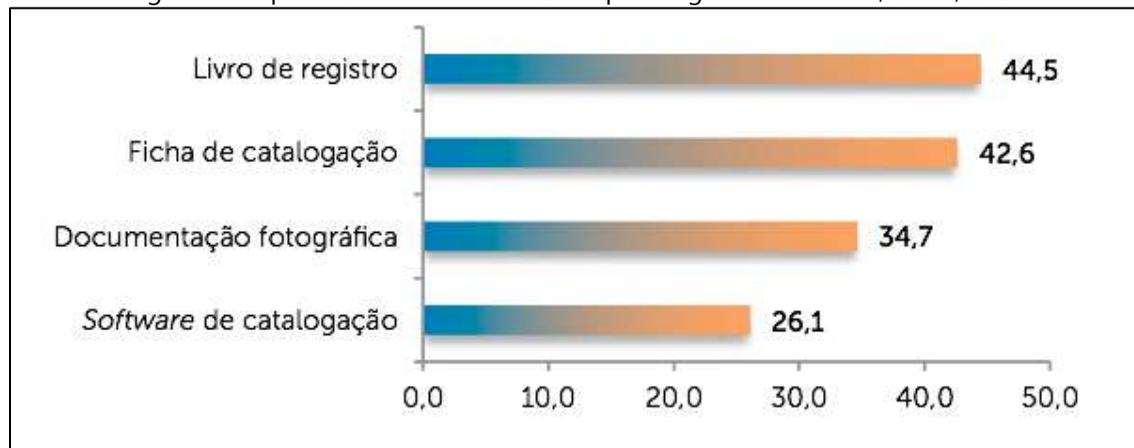
Gráfico 1: Porcentagem (%) de museus segundo situação de registro do acervo, Brasil, 2010.



Fonte: Cadastro Nacional de Museus - IBRAM / MinC, 2010.

² Website do CNM disponível em: <http://www.museus.gov.br/sistemas/cadastro-nacional-de-museus/>. Acesso em maio de 2014.

Gráfico 2: Porcentagem (%) de museus segundo o tipo de instrumento utilizado para registro do acervo, Brasil, 2010.



Fonte: Cadastro Nacional de Museus - IBRAM / MinC, 2010.

Em 2013, no contexto do Programa Acervo em Rede iniciativa do IBRAM que visa criar instrumentos de gestão, documentação e divulgação do patrimônio cultural brasileiro preservado por museus e iniciativas de memória, foram avaliadas três possibilidades: a criação de um novo sistema, a utilização do Matriz 3.0, sistema de informação português (Lisboa), e a utilização do Donato que foi o escolhido como sistema de catalogação oficial do IBRAM.

Segundo a Coordenação Geral de Sistemas de Informação Museal do IBRAM o Donato teve grande importância para a documentação museológica brasileira e assumiu um protagonismo expressivo no apoio ao desenvolvimento dos museus brasileiros. Em continuidade a essa iniciativa com o objetivo de potencializar os resultados obtidos o IBRAM anunciou em dezembro de 2014 o Acervo, o novo Sistema de Catalogação e Gestão do Patrimônio Museológico desenvolvido em parceria com a Organização dos Estados Ibero-Americanos (OEI), organismo internacional de caráter governamental para a cooperação entre os países ibero-americanos no campo da educação, da ciência, da tecnologia e da cultura no contexto do desenvolvimento integral da democracia e da integração regional. A nova plataforma foi desenvolvida em software livre utilizando normas e padrões

reconhecidos em nível nacional e internacional como ISO 21127:2006, ICOM/CIDOC/LIDO e Spectrum.

As ações propostas e desenvolvidas pelo projeto Acervo em Rede são: o estudo e a análise de normas e padrões nacionais e internacionais para a definição de metadados referente aos acervos museológicos, arquivísticos e bibliográficos que integram o Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados; e o estudo de normas, padrões e protocolos internacionais para sistemas informatizados de gestão do patrimônio museológico, têm como perspectiva produzir um portal online para integrar os diversos museus de todo o território nacional e unificar o patrimônio museológico a fim de permitir o intercâmbio de informações, distribuir gratuitamente o novo sistema de catalogação e gestão do patrimônio museológico, estabelecer normas, padrões e procedimentos para a catalogação; e disponibilizar instrumento digital de controle terminológico para estabelecer mecanismos de classificação e recuperação dos bens culturais.

A próxima etapa do projeto Acervo em Rede deve se dedicar à distribuição e implantação do Acervo, o novo sistema, nas unidades museológicas nacionais vinculadas ao IBRAM. Possivelmente o projeto será faseado devido a grande quantidade de instituições distribuídas pelo território nacional e em condições preliminares de arquivamento e catalogação de seus acervos.

2. Das primeiras iniciativas de automação à tecnologia digital: um breve panorama internacional

No exterior, principalmente nos Estados Unidos, as primeiras iniciativas de automação em museus datam do final dos anos 1960 quando se começam a explorar os benefícios de gerenciamento de coleções com sistemas computadorizados. Desenvolvidos em *mainframe*, computadores de grande porte, dedicados normalmente ao processamento de grande volume de informações e usados para

armazenar informações descritivas dos objetos do museu, foram tais iniciativas as percussoras da parceria entre museu e tecnologia da informação, muito comentada nos nossos dias. Para ter-se uma ideia da dimensão física do computador da época, a **Figura 6** mostra um registro fotográfico do IBM 701, primeiro *mainframe* lançado pela IBM em 1952.

Figura 6: Mainframe IBM 701.



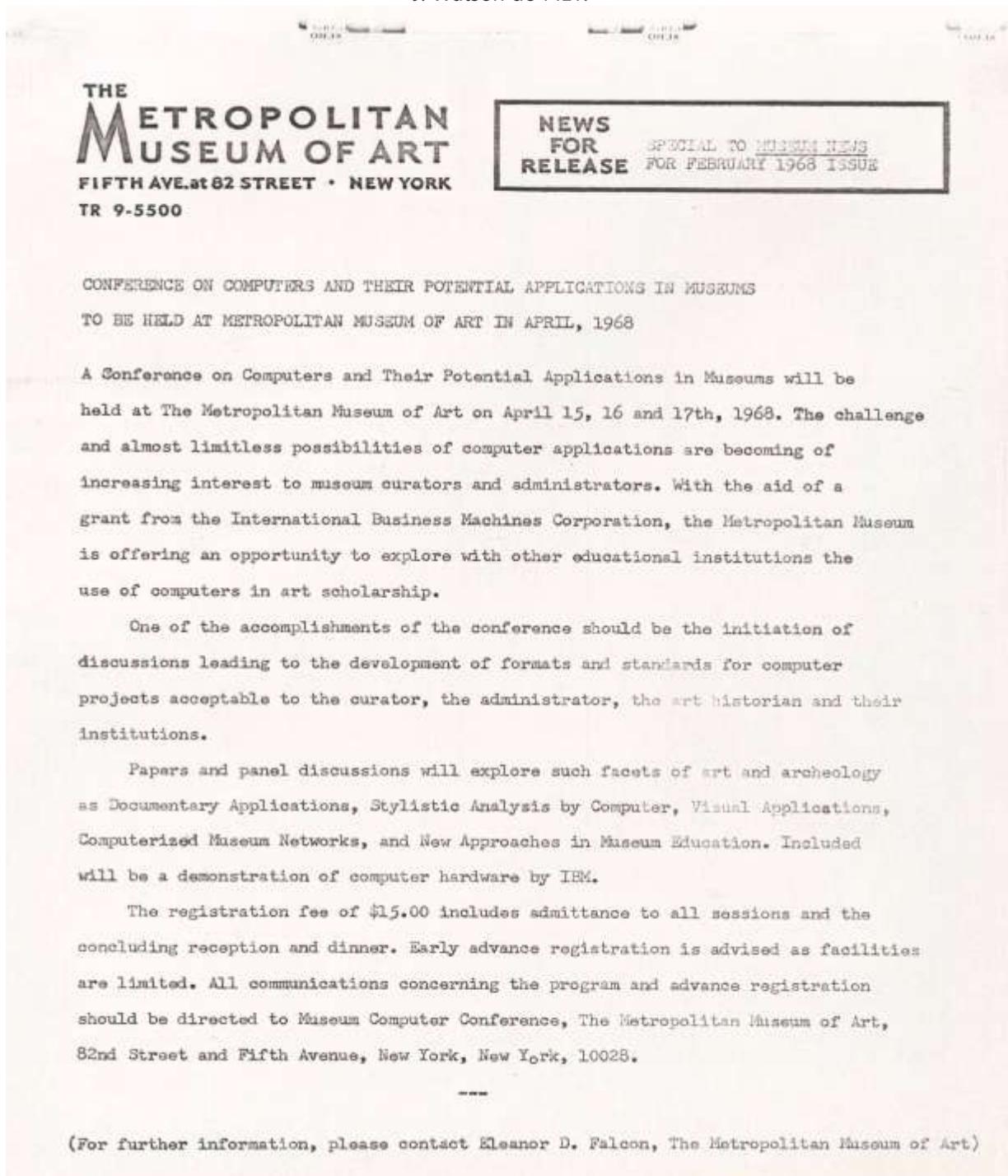
Fonte: IBM Archive.

O Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque (EUA), o Met, foi um dos primeiros museus a fazer uso dos *mainframes* para disponibilizar informações de sua coleção aos profissionais da instituição.

No ensaio "*Museums in the Information Age*" publicado em 1995 por Katherine Jones, diretora assistente do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology da Harvard University (USA), em 1963 o Museu Nacional de História Natural sediado em Washington (EUA) e administrado pelo Smithsonian Institute formou uma comissão para explorar as possibilidades de processamento de dados no contexto museológico. Foi então criado o Smithsonian Institution Information Retrieval System (SIIRS), também conhecido no Brasil como o sistema de Recuperação de Informação de História Natural (NHIR). Nos anos 70 o sistema foi substituído pelo SELGEM (Self Generating Master). Antes disto em 1967 foi criado o Museum Computer Network (MCN), consórcio de museus de Nova Iorque focado na ocasião no desenvolvimento do sistema de banco de dados e catalogação chamado GRIPHOS (Generalized Retrieval and Information Processing for Humanities Oriented Studies). Em 1968, o MCN e a IBM patrocinaram a conferência "Computadores e sua potencial aplicação em museus". Em conferência realizada no Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque, nos dias 15 e 16 de abril de 1968, as discussões abordaram os desafios e possibilidades do uso dos sistemas computadorizados em museus. A **figura (7)** apresentada abaixo é a imagem digital do comunicado à imprensa emitido pelo Metropolitan Museum of Art na ocasião da Conferências "Computadores e suas potenciais aplicações em museus". A imagem foi obtida no Arquivo Digital da Biblioteca Thomas J. Watson do Met.

Como mostra o documento, desde esta época havia uma preocupação em consultar a comunidade e produzir padrões que pudessem satisfazer os curadores, os historiadores, o administradores e as instituições. Também nota-se que desde este momento havia a ideia de se pensar em aplicações para a educação.

Figura 7: Comunicado à imprensa emitido pelo Metropolitan Museum of Art na ocasião da "Computadores e suas potenciais aplicações em museus". Fonte: Arquivo Digital da Biblioteca Thomas J. Watson do MET.



Fonte: Arquivo Digital da Biblioteca Thomas J. Watson do MET

Muitas e variadas conferências surgiram para discutir padrões, melhores práticas e novos usos das tecnologias nos museus. Além dos sistemas GRIPHOS e SELGEM foram utilizados ao longo dos anos 1970, outros sistemas de informação para catalogação e gerenciamento das coleções projetados e desenvolvidos em torno das necessidades das equipes internas das instituições museológicas.

Mais tarde, na década de 1980, os computadores pessoais (PCs) ou *desktops* (computadores de mesa) provocaram mudanças na automação dos museus. A figura apresenta a imagem do IBM Personal Computer, lançado em 1981. Lembrando que as primeiras experiências de automação em museus no Brasil só iniciaram em meados dos anos 1980 dentro do contexto internacional dos *desktops*.

Figura 8: IBM Personal Computer.



Fonte: IBM Archive.

Com o advento da internet e sua popularização nos anos 1990, os sistemas de gerenciamento das coleções passam a ter um novo papel: o de disponibilização da informação ao usuário de forma domiciliar e não apenas ao pesquisador especializado e sua instituição.

Nos anos 2000, o cenário de adaptações tecnológicas se intensifica com a explosão das imagens digitais demandando o surgimento dos novos gêneros de sistemas como os sistemas de gerenciamento de ativos digitais. Os antigos

servidores já não tinham mais capacidade para suportar tantos acessos e segundo Anne Kenney e Oya Y. Rieger em *Moving theory into practice: digital imaging for libraries and archives*, um guia prático sobre digitalização de acervos publicado em 2000, as instituições rapidamente desenvolveram infraestrutura tecnológica e de conteúdo para fazer o acesso digital “onipresente, confiável e rápido como a luz” (KENNEY; RIEGER, 2000).

Para debater as questões dos museus e internet, a partir de 1997 a cada primavera na América do Norte, é realizada a conferência anual **Museums and the Web**, que reúne os principais profissionais dedicados à pesquisa avançada e aplicações de práticas digitais ao patrimônio cultural, natural e científico. Trata-se de uma iniciativa da Archives & Museum Informatics com sede em Toronto, no Canadá (e anteriormente Pittsburgh, EUA) que surgiu da parceria de David Bearman e Jennifer Trant pesquisadores e teóricos em museus, cultura e informática. O propósito desta conferência, de caráter interdisciplinar, é reunir anualmente a comunidade para o compartilhamento de experiências sobre os museus e os benefícios do uso da World Wide Web, além de reconhecer trabalhos de excelência, premiando as seguintes categorias: (1) exibição digital, (2) educação, (3) inovação, (4) de longa duração, (5) móvel, (6) profissional, (7) mídia social, (8) melhor projeto pequeno museu, (9) , (10) pesquisa/coleções online, (11) escolha popular, (12) o melhor da web. Esta lista de categorias de premiação reflete preocupações do que foi debatido nas conferências e apresentam as demandas que as novas iniciativas devem atender.

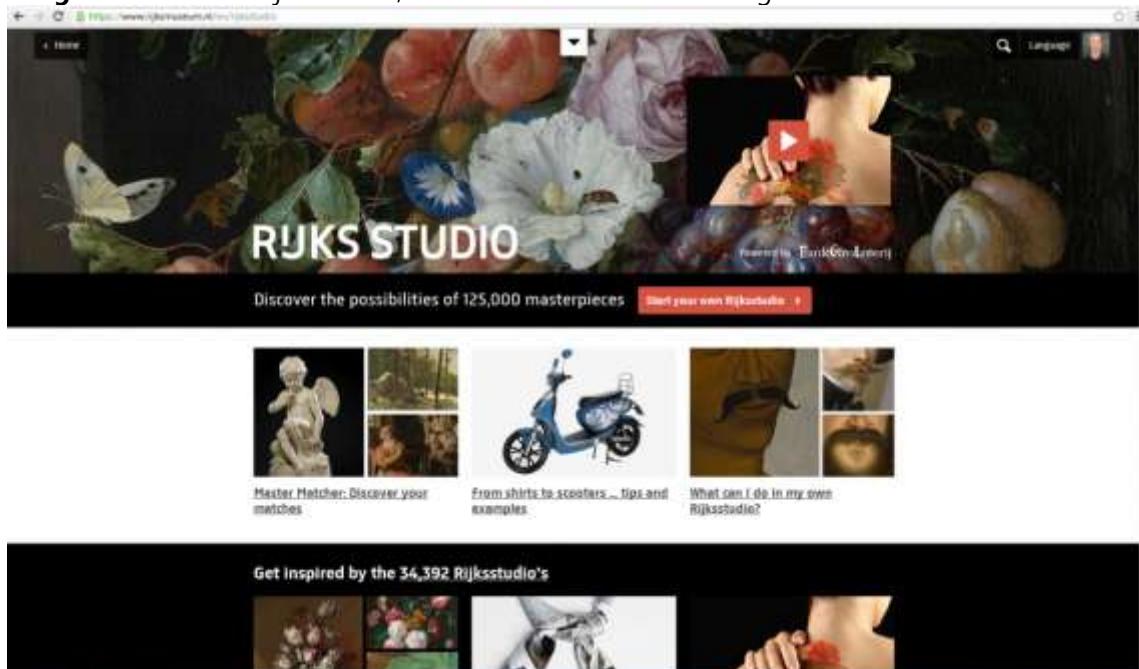
Dentre os grandes museus e mais populares na atualidade, o MoMA, Museum of Modern Art de Nova Iorque foi escolhido na categoria “o melhor da Web” em 1998, a **figura 9** ilustra a interface vencedora do prêmio. Um prêmio mais recente com características ainda mais ousadas foi atribuído ao estúdio virtual, Rijksstudio, disponível na web e criado em 2013 pelo museu holandês Rijksmuseum. Através do estúdio o usuário pode criar sua própria coleção, copiando, ampliando, recortando imagens das obras do acervo digital do museu. Ele pode também obter cópias impressas e criar uma nova obra a partir da coleção e compartilhar com o público suas experiências.

Figura 9: Site do MoMA, o vencedor como o “melhor da Web” em 1998 segundo Museums and the Web.



Fonte: Website do MoMA.

Figura 10: Site do Rijksstudio's, o melhor da Web em 2013 segundo Museums and the Web



Fonte: Website do Rijksmuseum

Por comparação com o panorama brasileiro, percebe-se que mesmo em 2006, quando o Donato foi reconfigurado, não havia previsão de associá-lo à internet, atendo-se somente à catalogação do acervo. Uma iniciativa não comentada no panorama brasileiro mas que pode ser aqui lembrada é a do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) que em 1995 criou um site que disponibilizava fotografias de seu acervo físico na internet. Ironicamente, nos dias de hoje, a consulta ao acervo do MAC está indisponível em sua website.

O cenário da internet tem ampliado as possibilidades devido ao aumento da capacidade de processamento dos computadores e da conexão da rede. Segundo levantamento apresentado no artigo "Do mainframe à nuvem: inovações, estrutura industrial e modelos de negócios nas tecnologias da informação e comunicação", publicado em 2013 tem-se três aspectos-chave da evolução da indústria de Tecnologia da Informação e Comunicação em cada década dos últimos 50 anos: as inovações tecnológicas surgidas nas áreas de microeletrônica e *software*, as empresas-paradigma ou dominantes em cada período e os modelos de negócios adotados por tais empresas (TIGRE; NORONHA, 2013). Por meio da **tabela (1)** pode-se observar a evolução dos processos digitais de uma forma bem abrangente para compreender cada período do panorama aqui apresentado.

Tabela 1: A Evolução da Tecnologia da Informação e Comunicação: as inovações tecnológicas, as empresas dominantes em cada período e modelos de negócios.

Década	Tecnologia Emergente	Empresa Paradigma	Modelo de negócio
1960-1970	Mainframe	IBM	Venda e locação de hardware
1970-1980	Microcomputador	DEC, HP	Venda de hardware e software proprietário
1980-1990	Computador pessoal	Intel, Apple, Microsoft	Hardware como commodity Licenciamento de software
1990-2000	Internet	Microsoft, Netscape	Licenciamento de software Mecanismos de acesso (browser)
2000-2010	Web 2.0	Microsoft, Amazon, Google	Prestação de serviço de busca, home banking, comércio eletrônico, telecomunicações.
2010-...	Computação em nuvem	Google, Apple, Facebook	Serviços avançados de busca, redes sociais e publicidade dirigida.

Fonte: TIGRE; NORONHA (2013)

Em decorrência do novo cenário referente aos anos 2010, muitas iniciativas de digitalização de coleções de artes têm sido desenvolvidas com mais amplitude. O projeto Digitising Contemporary Art (DCA) é exemplo de um grande projeto que inclui a colaboração e o compartilhamento que ocorreu entre os anos 2011 e 2013. O DCA teve como objetivo digitalizar objetos de Arte Contemporânea de doze países europeus e torná-los acessíveis ao público em geral através da Europeana, portal disponível na internet, criado em 2008 que atua como interface de milhões de livros, pinturas, filmes, objetos de museus, arquivos digitalizados na Europa. O projeto foi realizado pelo PACKED vzw, centro especializado no desenvolvimento de experiências e competências no domínio da digitalização e arquivamento digital com sede em Bruxelas e apoiado financeiramente pela Comissão Europeia que representa os interesses da União Europeia (UE) como um todo. A meta do projeto foi a reprodução em alta resolução (acima de 4,500 x 4,500 pixels) de 26.921 obras de arte, entre pinturas, fotografias, esculturas, vídeos e inclusive instalações, além de 1.857 documentos contextuais, para disponibilização no portal Europeana.

É importante salientar que a maior parte dos projetos anteriores estavam conectados com o universo da Arte Clássica e Arte Moderna, marcadas tradicionalmente por pinturas, ou seja imagens bidimensionais. A Arte Contemporânea, por sua vez, apresenta o grande desafio de arquivar e visualizar obras em sites de computador com os mais variados formatos, apresentando uma extrema dificuldade de tornar a imagem de uma "performance", por exemplo, ou uma "instalação" em uma visualização ao mesmo tempo fiel à sua manifestação

artística e inteligível ao usuário ou pesquisador. Adicionalmente foi criado o Wiki DCA, um guia dinâmico de boas práticas de digitalização para partilhar e atualizar informações relacionadas à digitalização de arte contemporânea. O termo *wiki* (em português: rápido, veloz) é utilizado para identificar um tipo específico de coleção de documentos em hipertexto ou software colaborativo.

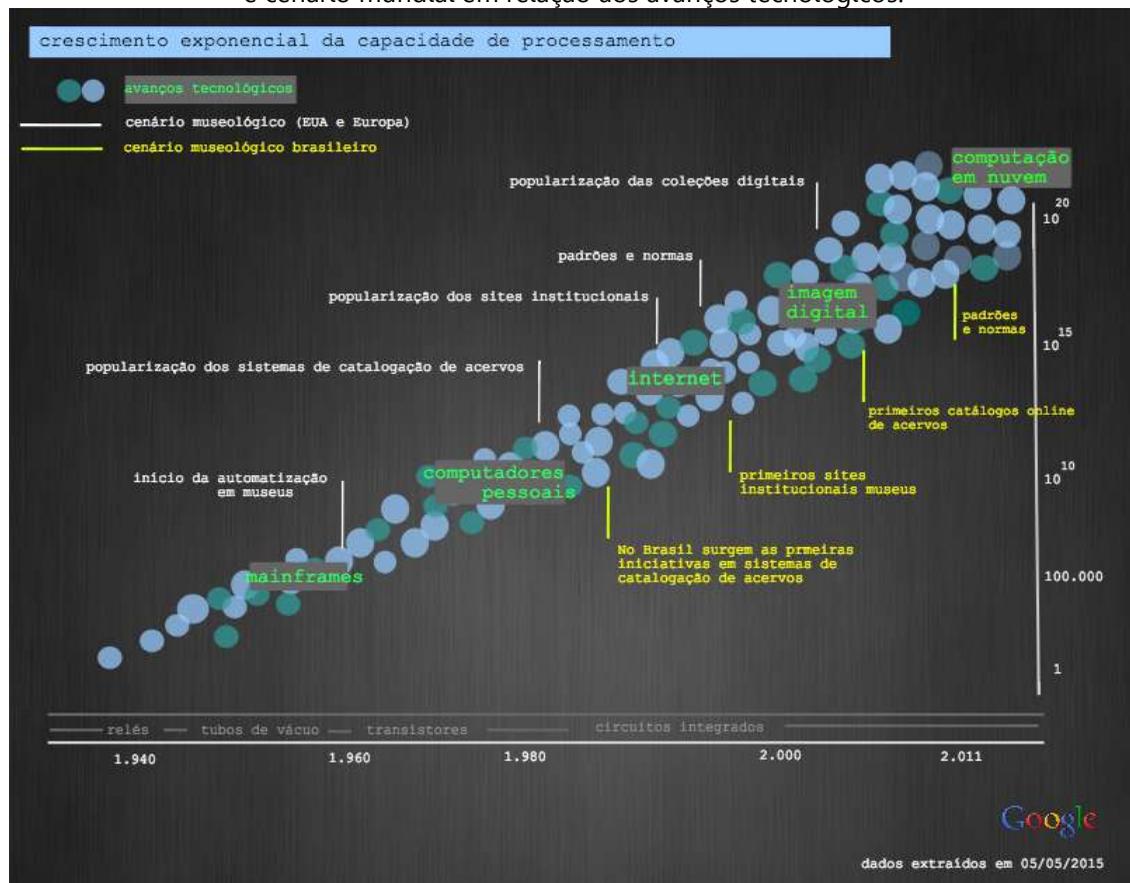
Novas iniciativas de arquivamento foram desafiadas pelas possibilidades de visualização. Percebe-se que com ferramentas mais potentes e principalmente com o aumento da conexão em escolas e casas, os acervos têm migrado de sua simples possibilidade de armazenamento com uma interface amigável para possibilidades de conexões mais complexas e esteticamente pensadas. Os novos desafios deste processo parecem se dirigir para o arquivamento da Arte Contemporânea e seus objetos “multiformes” a as complexas possibilidades de visualização das obras.

Considerações Finais

Ao longo dos últimos 70 anos houve um crescimento exponencial da capacidade de processamento dos computadores marcado por inovações tecnológicas consolidando-se nos dias de hoje com as quase “infinitas” possibilidades de processamento da computação em nuvem (*cloud computing*), que se refere a aplicações por meio da internet com a mesma facilidade de tê-las instaladas em computadores locais, em qualquer lugar e independente de plataforma. Na ilustração abaixo, elaborada através do cruzamento do histórico das inovações da tecnologia, do crescimento exponencial da capacidade de processamento dos

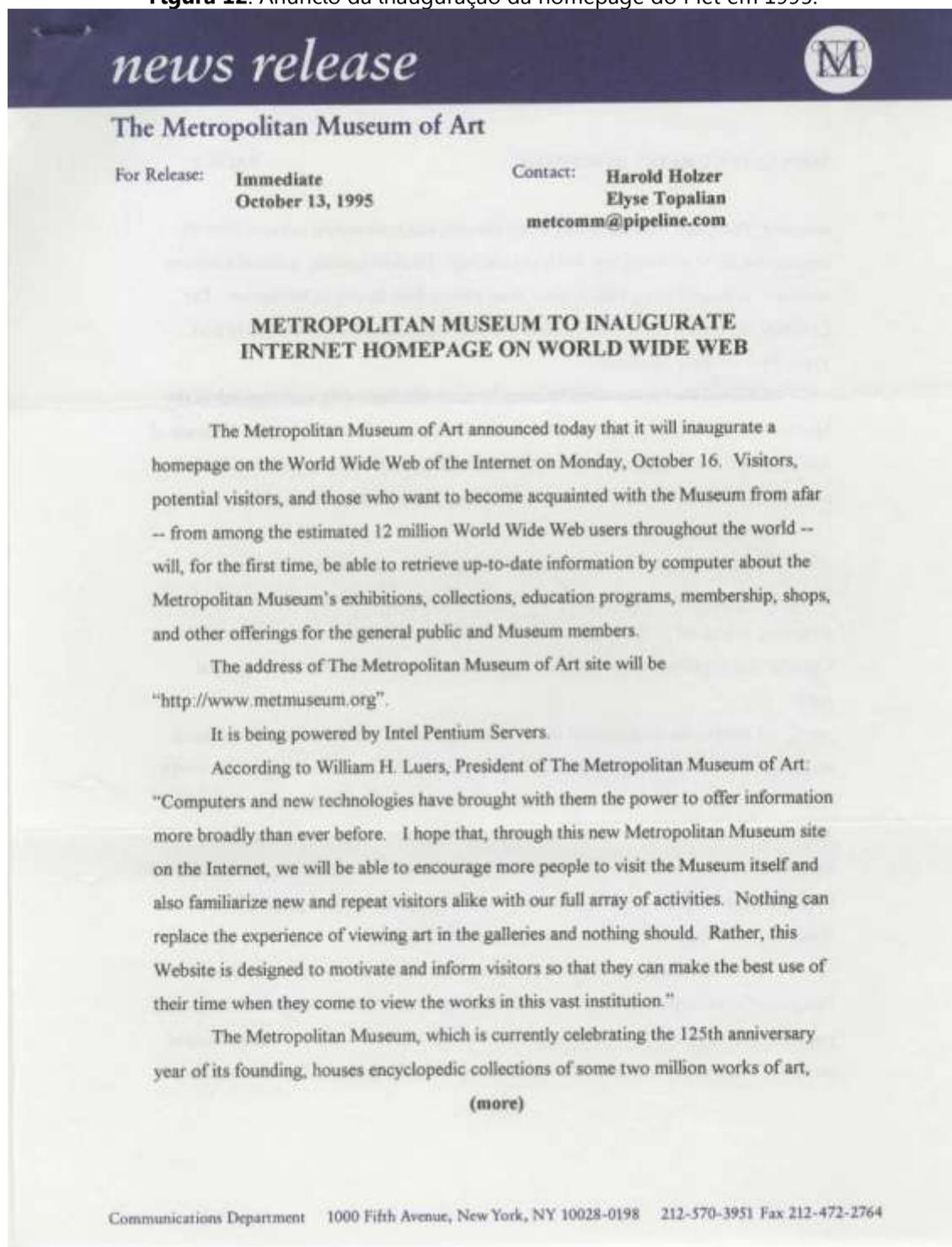
computadores e das iniciativas de informatização apresentadas por este artigo dos museus no mundo e no Brasil, observa-se uma crescente lacuna tecnológica entre as instituições nacionais e mundiais.

Figura 11: Comparativo do cenário museológico brasileiro e cenário mundial em relação aos avanços tecnológicos.



Fonte: Arquivo pessoal das pesquisadoras

No Brasil, por exemplo, considera-se que o primeiro site institucional de museu foi lançado em 1995 pelo MAC-USP (EBENEZER, 2008) e nos Estados Unidos no mesmo ano o Metropolitan Museum of Art lançava sua homepage, conforme mostra a imagem digital do comunicado de imprensa:

Figura 12: Anuncio da inauguração da homepage do Met em 1995.

news release 

The Metropolitan Museum of Art

For Release: **Immediate**
October 13, 1995

Contact: **Harold Holzer**
Elyse Topalian
metcomm@pipeline.com

**METROPOLITAN MUSEUM TO INAUGURATE
INTERNET HOMEPAGE ON WORLD WIDE WEB**

The Metropolitan Museum of Art announced today that it will inaugurate a homepage on the World Wide Web of the Internet on Monday, October 16. Visitors, potential visitors, and those who want to become acquainted with the Museum from afar -- from among the estimated 12 million World Wide Web users throughout the world -- will, for the first time, be able to retrieve up-to-date information by computer about the Metropolitan Museum's exhibitions, collections, education programs, membership, shops, and other offerings for the general public and Museum members.

The address of The Metropolitan Museum of Art site will be "http://www.metmuseum.org".

It is being powered by Intel Pentium Servers.

According to William H. Luers, President of The Metropolitan Museum of Art: "Computers and new technologies have brought with them the power to offer information more broadly than ever before. I hope that, through this new Metropolitan Museum site on the Internet, we will be able to encourage more people to visit the Museum itself and also familiarize new and repeat visitors alike with our full array of activities. Nothing can replace the experience of viewing art in the galleries and nothing should. Rather, this Website is designed to motivate and inform visitors so that they can make the best use of their time when they come to view the works in this vast institution."

The Metropolitan Museum, which is currently celebrating the 125th anniversary year of its founding, houses encyclopedic collections of some two million works of art,

(more)

Communications Department 1000 Fifth Avenue, New York, NY 10028-0198 212-570-3951 Fax 212-472-2764

Fonte: Arquivo Digital da Biblioteca Thomas J. Watson do MET.

Após o surgimento de padrões e normas de documentação ao longo dos anos 2.000 e posterior popularização das imagens digitais, observa-se um aumento da lacuna entre as iniciativas museológicas brasileiras e internacionais. Conforme citado anteriormente, o IBRAM mapeou em 2010 que somente 26,1% das 3.500 instituições museológicas brasileiras cadastradas no Cadastro Nacional de Museus faz uso de sistemas de catalogação de acervos. A organização e catalogação dos acervos em sistemas computacionais segundo padrões e normas internacionais é pré-requisito para o sucesso da construção de coleções digitais e disponibilização via internet (KENNEY; RIEGER, 2000). Observa-se, por fim, que o cenário dos museus brasileiros em relação ao uso das tecnológicas mostra-se em estágio preliminar. Imagina-se que os motivos sejam a falta de incentivos culturais, as restrições orçamentárias, ou mesmo a imaturidade das instituições e posturas ideológicas, que resistem ao processo de digitalização.

Referências

BEARMAN, D.; TRANT, J. Interactivity comes of age: museums and the World Wide Web. **Museum International**, v. 51, Issue 4, p 20–24, october–december 1999. Disponível em http://www.archimuse.com/publishing/mw_99_intro.html. Acesso em 29 Abr 2015.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Museus. **Boletim Bibliográfico do Cenedom**, Brasília, DF, n. 13, jul. 2013. Disponível em: http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/Boletim-Bibliografico-Cenedom-n13_jul2013.pdf. Acesso em 29 Abr 2015.

_____. Acesso Digital Ampliado ao Patrimônio Museológico dos Países de Língua Portuguesa. Brasília. **Seminário Internacional de Sistemas de Catalogação e Gestão do Patrimônio Museológico**, Brasília, DF, 2011. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/memo_info/mi_2011/FCRB_MI_Projeto_Acesso_Digital_Ampliado.pdf. Acesso em 29 Abr 2015.

_____. **Guia dos Museus Brasileiros**. Brasília, DF, 2011.

_____. **Museus em Números**. Brasília, DF, 2011. 2v.

EBENEZER, E. T. **Como as artes habitam a internet**: um estudo de caso sobre a comunicação dos museus virtuais do Brasil e do Uruguai. 2008. 156 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação *stricto sensu* Integração da América Latina – PROLAM/USP) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FERREZ, H. D.; BIANCHINI, M. H. S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1987. 2v. (Série Técnica). Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=25572&pesq=>. Acesso em 07 Abr 2015.

JONES-GARMIL, K. **Museums in the Information Age**. ICHIM, Hands on: Hypermedia and Interactivity in Museums 1995: 1-12. Disponível em: http://www.archimuse.com/publishing/ichim95_vol2/jones-garmil.pdf, acesso em 31 Mar 2015.

TIGRE, P. B.; NORONHA, V. B. Do mainframe à nuvem: inovações, estrutura industrial e modelos de negócios nas tecnologias da informação e da comunicação. Scielo, **Revista de Administração**, São Paulo. v. 48, n. 1, jan./mar. 2013.

KENNEY, A.E.; RIEGER, O. Y. **Moving theory into practice**: digital imaging for libraries and archives. Mountain View, CA : Research Libraries Group, 2000.

Sites consultados:

Archives & Museums Informatics

Disponível em: <http://www.archimuse.com/>. Acesso em 29 Abr 2015.

DCA – Digitising Contemporary Art

Disponível em: <http://www.digitisingcontemporaryart.eu/>. Acesso em 29 Abr 2015.

Donato

Disponível em: http://www.mnba.gov.br/2_colecoes/simba/donato_0.htm. Acesso em

29 Abr 2015.

Instituto Brasileiro de Museus / Arquivo em Rede

Disponível <http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/cursos-eventos/acervo-em-rede/>. Acesso em 18 Ago 2014.

Instituto Brasileiro de Museus / Cenedom

Disponível em: <https://www.museus.gov.br/tag/cenedom/>. Acesso em 29 Abr 2015.

Instituto Brasileiro de Museus / Cadastro Nacional de Museus

Disponível em: <http://www.museus.gov.br/sistemas/cadastro-nacional-de-museus/>. Acesso em 05 Maio 2014.

Museums and the Web

Disponível em: <http://www.museumsandtheweb.com/>. Acesso em 29 Abr 2015.

Coleções Digitais:

Arquivo Digital da Biblioteca Thomas J. Watson do MET Disponível em: <http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/>. Acesso em 06 Abr. 2015

Europeana

Disponível em: <http://www.europeana.eu/portal/>. Acesso em 17 Abr 2015.

IBM Archive

Disponível em: <https://www-03.ibm.com/ibm/history/index.html>. Acesso em 31 Mar 2015.

MoMA

Disponível em: <http://www.moma.org/>. Acesso em 29 Abr 2015.

Rijksstudio

Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>. Acesso em 29 Abr 2015.

Smithsonian Collections Search Center

Disponível em: <http://collections.si.edu/search/results.htm?q=SELGEM&tag.cstype=all>. Acesso em 31 Mar 2015.

Recebido em abril de 2015

Aprovado em junho de 2015



ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes

ISSN 0103-9253 versão impressa – ISSN 2236-7101 versão online

**(IR)REALIDADES CINEMATográfICAS:
O CINEMA DE FANTASIA E SUA CONSTRUÇÃO DE VERISMO**

**(UN)REALITIES IN MOVIES:
THE FANTASY FILM AND ITS CONSTRUCTION OF VERACITY**

Nathan Nascimento Cirino¹

(Universidade Federal de Campina Grande)

RESUMO

A realidade, enquanto grande inspiração do cinema, constitui-se na fonte de onde saem até as mais criativas tramas e universos ficcionais. A referência ao real tem se tornado íntima das obras de fantasia do cinema contemporâneo, que passa a adotar alguns recursos para consolidar como realista o seu ambiente de contextos totalmente diferentes do que conhecemos por real. Aproximando-se da estética do documentário, do vídeo amador, da linguagem jornalística e da transmídiação, as obras de ficção de fantasia tendem a construir, através da sugestão de imagens de arquivo e do uso de múltiplas plataformas, novos efeitos de real sobre suas tramas. A criação de falsos arquivos, ou sua estética, mostra-se impactante para a construção do verismo de universos ficcionais distantes da nossa realidade cotidiana.

PALAVRAS-CHAVE: Realismo. Fantasia. Cinema. Efeito de real. Arquivo.

¹ Professor do Curso de Bacharelado em Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) - PB. E-mail: nathancirino@yahoo.com.br.

ABSTRACT

The reality, if taken as a great inspiration of the cinema, constitutes the source from where the most creative plots and fictional universes come out. The reference to the real has become close to fantasy works in the contemporary cinema, which attempts to adopt some features as to make its settings appear more realistic even being so different from the contexts we recognize as real. The fantasy fiction works, besides sharing similar aspects with the aesthetic of the documentary, the amateur video, as well as the journalistic and transmediation languages, it tends to build new effects of the real by suggesting the use of archival footage and multiple platforms. The creation of fake files, or its aesthetic, reveals to be of great value for the construction of veracity of fictional universes which are very far from our everyday reality.

KEYWORDS: Realism. Fantasy. Cinema. Effect of real. File.

Introdução

Com fins científicos, Eadweard Muybridge, através do uso de várias câmeras em 1878, e Étienne-Jules Marey, com seu fuzil fotográfico em 1882, desenvolveram técnicas para capturar a realidade não apenas com o verismo proporcionado pela fotografia, mas também com a tentativa de reproduzir, mesmo que em fragmentos estáticos, o movimento. Quando o cinema se consolidou no final deste mesmo século, a captura da realidade em sua representação pictórica e em seus movimentos deixou de ser uma busca distante, fruto de imaginações férteis de décadas anteriores e passou a ser uma conquista não somente da ciência, mas principalmente do entretenimento.

Para Machado, “A história efetiva do cinema deu preferência à ilusão em detrimento do desvelamento, à regressão onírica em detrimento da consciência analítica, à impressão de realidade em detrimento da transgressão do real” (2011, p. 25). Podemos então considerar a realidade como o grande substrato de onde emerge a sétima arte. Embora os filmes de ficção nem sempre construam relações diretas com o real, há, como padrão, a busca pela verossimilhança e a representação de realidades veristas, a *impressão de realidade*, mesmo que envolta em seu próprio

universo fantástico. Vale salientar, ainda, que o cinema, enquanto experiência, tem em sua origem forte ligação com o imaginário e o sonho. Podemos olhar para o cinema de atrações de Méliès ou o cinema expressionista alemão e vermos, nas primeiras décadas desta arte, a forte manifestação de universos narrativos que distorcem nossa realidade ou criam novos ambientes frutos da imaginação dos cineastas. Indo ainda mais longe na linha do tempo, Machado afirma que:

Se encararmos o cinema como um sistema particular de recursos expressivos em que se tem, de um lado, a sintetização do movimento e da duração pela rápida exibição de imagens fixas separadas e, de outro, a projeção dessas imagens numa tela branca instalada dentro de uma sala escura, com o respectivo acompanhamento sonoro, para uma grande audiência, naturalmente devemos incluir em tal categoria não apenas os arrepiantes espetáculos de fantasmagoria do belga Étienne-Gaspard Robert [...] mas também a tradição inteira de lanterna mágica (desde o século XVII) (2011, p. 23)

A busca pela magia da verossimilhança de ambientes fantásticos, por algum tipo de “materialização” de novos contextos de realidade a partir de imagens, vem de antes mesmo do fuzil fotográfico, quando a lanterna mágica projetava figuras estáticas nas paredes. Elas eram pintadas em placas de vidro que, diante de um feixe de luz, assomavam brilhantes e agigantadas aos olhos dos espectadores. Sendo um dos principais espetáculos de lanterna mágica, *Fantasmagorie* já se constituía em um ambiente imersivo onde um autor dava vida a personagens místicos, trazendo a impressão de realidade a um universo até então puramente imaginário na Paris de 1794. Robertson, como ficou conhecido,

[...] preparou adequadamente o local para suas apresentações: sala escura decorada com caveiras, para reforçar a condição de mortal dos espectadores. Projetava imagens de aspectos recentes da Revolução Francesa [...]

Engenhoso, buscando uma exploração que extrapolasse a mera projeção dos seus slides, ele mascarava as bordas das imagens com tinta preta, suprimindo o círculo de luz branca que normalmente envolvia as imagens projetadas, dando uma aparência de flutuarem livremente. Como se não bastasse, as superfícies nas quais incidiam as imagens eram também preparadas para aumentar o efeito, de modo que projetava sobre espelhos, vidros, através de fumaça e sobre telas de gaze embebidas em parafina translúcida. (LUCENA JÚNIOR, 2005, p. 32)

Fantasmagorie foi um dos primeiros momentos onde as imagens projetadas foram capazes de trazer impressão de realidade a um universo totalmente fantasioso. O fantástico ganhou formas e fez-se crível através de truques os mais variados, uma construção entre o teatral e o cinematográfico, que tem algo em comum com os filmes de fantasia do cinema atual: a construção da *mise en scène* em prol da impressão de realidade sobre um contexto fantástico. O que Roberson fez no século XVIII foi preparar cuidadosamente os elementos narrativos e técnicos de sua experiência lúdica, orquestrá-los em busca de uma harmonia onde o imaginário tomasse forma.

O termo *mise en scène* nasce do teatro e é mencionado pela primeira vez no cinema por George Méliès em 1907, ainda no cinema de atrações, quando, não por acaso, os filmes eram em sua grande maioria peças filmadas, obras contemporâneas à própria construção da linguagem cinematográfica. Segundo Oliveira (2010), até o século XVIII, a dramaturgia era o centro do fazer cênico, utilizando os mesmos cenários e figurinos para diversos textos. Foram Diderot e Voltaire alguns dos responsáveis por indicar um teatro com “mais ação no palco, mais ilusão realista, mais conteúdo emocional e sentimental nas tramas, mais cor local e particularidades em substituição aos preceitos classicistas” (OLIVEIRA, 2010, p. 6).

A *mise en scène* no cinema, portanto, herda do teatro a responsabilidade de equilibrar ingredientes “superiores ou artísticos – a saber, o texto e os atores – aos de

ordem inferior, em particular aqueles enraizados na técnica" (OLIVEIRA, 2010, p. 10). Este equilíbrio, historicamente, mostra-se essencial na busca da construção da experiência verista no cinema, não sendo reservado apenas a universos fantásticos. Na década de 1940 e 1950, o neo-realismo italiano buscou elementos técnico-narrativos para trazer à tona uma Itália crua e livre dos floreios hollywoodianos, ou seja, houve uma busca da aproximação da obra com a realidade do país. Através de gravações em cenários reais, utilização de atores não profissionais, recusa dos efeitos visuais e de montagem e da valorização dos dialetos italianos e dos diálogos simples, a *mise en scène* era criada com o objetivo de tornar o filme o mais realista possível para o público daquela determinada época e região (FABRIS, 2006).

Atualmente, boa parte das produções de *blockbusters* pende para a construção de universos fantasiosos possibilitados pelas facilidades da computação gráfica e de técnicas de composição como o *chorma key*. A impressão de realidade buscada pela *mise en scène* destes filmes, no entanto, desenvolve recursos que vão muito além do realismo gráfico para conferir a seus seres e lugares mágicos o verismo exigido pelo cinema.

Vivemos o boom da narrativa de fantasia no cinema, que explora ao máximo a jornada do herói em ambientes cada vez mais grandiosos e compostos por sua própria geografia de bytes e suas espécies exóticas geradas em polígonos virtuais. Mesmo sendo esta a era das grandes mentiras contadas pelo cinema, não deixarmos de acreditar nelas. Há fatores, portanto, que perpassam a construção da *mise en scène* destas obras para que tal efeito seja atingido, como também outros recursos além do filme que corroboram com o surgimento desta experiência. Como afirma Chion, citado em Oliveira, a imagem do cinema é "surpreendida mais do que nunca em uma contradição entre a reivindicação do 'sonho' e o costume e a demanda de realismo. Porque assim como todos os rios conduzem ao mar, todas as perguntas sobre o cinema conduzem à questão do realismo" (2010, p. 84).

1. Construindo a (ir)realidade

Mesmo diante de um inevitável direcionamento aos pensamentos de Aristóteles sobre a construção da verossimilhança na tragédia, preferiremos aqui apontar para um outro momento histórico de particular representatividade para o presente estudo. Mencionado por Barthes (1972), o século II d.C. deu morada à *ekphrasis*, parte integrante da neo-retórica alexandrina, que consistia em peças de destaque com fim nela mesma, independentes da função do conjunto. As *ekphrasis* descreviam lugares, tempos, passoaos ou obras de arte e não julgavam necessárias construções de figuras de linguagem realistas, alcançando a liberdade de criar seus próprios universos e associações sígnicas, independentes de qualquer lógica verossímil, como afirma o autor:

Nesta época, [...] a descrição não estava sujeita a nenhum realismo; pouco importa sua verdade (ou mesmo sua verossimilhança); não há nenhum impedimento em colocar leões ou oliveiras num país nórdico; só conta a sujeição ao gênero descritivo; o verossímil não é aqui referencial, mas abertamente discursivo: são as regras genéricas do discurso que fazem a lei. (BARTHES, 1972, p. 38)

Para Barthes, o real estava ligado diretamente à história desde a antiguidade, tendo em sua oposição o verossímil, que sempre esteve sujeito a variações e modificações. Enquanto o real possui forma rígida e absoluta, o verossímil mostra-se opinável, detentor de inversões possíveis e, portanto, moldável em sua recepção. O exemplo das *ekphrasis*, desta maneira, representa uma das manifestações mais antigas de arte onde o verossímil e o verista dão lugar ao puro imaginário de contextos não possíveis de realidade. Em prol da forma, na busca pela valorização da estrutura do discurso em si, podemos enxergar, não uma mácula de um realismo

prejudicado, mas a semente de uma busca artística de libertação do universo narrado em relação às amarras da experiência cotidiana e/ou histórica.

Essa busca amadurece ao longo dos séculos nos mais diversos gêneros artísticos, seja no teatro, na dança, na pintura ou mesmo na literatura, mas é no cinema que os mundos de fantasia ganham uma visualidade sem precedentes na história da arte. Falamos aqui não apenas do imaginário ganhando contornos e cores, pois este feito já pertencia à pintura; tampouco falamos destes contextos de fantasia ganhando fala e movimento, porque isto pertence ao teatro: o cinema conseguiu, enfim, tornar o mundo maravilhoso e o fantástico manifestação de imagens, movimentos, efeitos e ações realistas. Há, como nunca houve, o efeito de real sobre o mais irreal dos mundos imaginados. Barthes define este efeito de real como “fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade” (1972, p. 44).

Uma observação, no entanto, nos será preciosa no decorrer deste estudo. Há uma associação direta no cinema entre realismo/realidade ao gênero documentário, enquanto à ficção atribui-se o manto da mentira, obliterando de um lado e do outro as suas capacidades de beber do não-real e do real respectivamente. Pensar no documentário como uma janela para o real e na ficção como uma abertura catártica desvinculada da realidade é um pensamento tão maniqueísta quanto superficial. Odin (2012), faz clara referência à capacidade de um documentário usar de manipulações de verdade, como também da ficção ser, em si, um documento histórico de toda uma época. Indo mais a fundo na análise, o autor prefere fazer referência à leitura da obra e não ao seu caráter intrínseco de documento ou ficção, preferindo os termos “leitura documentarizante” e “leitura fictivizante”, quando afirma: “A única solução, ao que parece, para evitarmos a recaída nas aporias precedentes é nos estabelecermos não sobre a realidade ou não realidade do representado, mas sobre a imagem que o leitor faz do Enunciador” (ODIN, 2012, p. 14). Desta forma, temos que o sentido de realidade se constrói no filme quando o

leitor faz surgir sobre ele a presença de um eu-origem real, ou seja, um enunciador que existe além do filme e não um enunciador manipulador e invisível, um eu-origem fictício.

Em seu filme, *O homem errado* (1956), Alfred Hitchcock surge nos créditos iniciais apresentando sua obra como sendo baseada em fatos reais. Para Branigan (1992, p. 88-89), a figura do diretor se constitui em um narrador extra-ficcional, uma persona criada entre o Hitchcock autor-histórico e o narrador não diegético. Esta presença, anunciando que o filme a seguir seria uma narrativa retirada da vida real, ambiciona construir sobre a ficção um eu-origem real. Há uma tentativa de construção da leitura documentarizante sobre a obra, borrando a percepção entre real e não-real no filme. Embora atualmente a figura do diretor realizando tal discurso não seja frequente, a cartela de “baseado em fatos reais” ainda é um apelo à construção da leitura documentarizante em inúmeros exemplos de narrativas fílmicas de terror que buscam, com este e outros recursos, aproximar o mundo ficcional da realidade do espectador.

É recorrente, portanto, que imagens de supostos arquivos reais componham a experiência verista de filmes de fantasia ou fantásticos. O discurso de aproximação entre absurdo e real cotidiano parece receber ancoragem de verossimilhança quando aproximados através de imagens auto-intituladas reais. São, desta forma, base para reconstruções ou para simples exibições paralelas que acompanham a ficcionalização dos fatos.

Vale-se de artifício semelhante o filme *Contatos de quarto grau*², que coloca em seus créditos iniciais a atriz Milla Jovovich anunciando que está prestes a representar a doutora Abigail Tyler e suas histórias reais de terapias com pessoas abduzidas por extraterrestres. A fala introdutória não é o único recurso em busca do verismo e do realismo neste filme, que ainda se utiliza de imagens supostamente reais do arquivo da doutora, estas com estética amadora de baixa qualidade, sempre

² Direção de Olatunde Osunsanmi, 2009.

postas lado a lado com a imagem parodiada pela atriz e seu eu-origem fictício. Ao lançar em *split screen* supostas imagens de um eu-origem real com aquelas tidas como simples reconstituições, o diretor acaba por validar todo o conjunto da obra como um discurso realista sobre um universo fantástico, utilizando-se de técnica e estética de documentários para construir uma ficção que provoque, nos menos avisados, a sensação de medo a partir da credulidade no discurso apresentado.

A proposta de *Contatos de quarto grau* se aproxima do sub-gênero intitulado *found footage*, descrito por Carreiro como constituído por filmes que “possuem enredos ficcionais que utilizam deliberadamente procedimentos estilísticos e/ou narrativos normalmente associados ao documentário, muitas vezes com a intenção de enganar o espectador quanto ao caráter ontológico de suas imagens e sons” (2013, p. 226). Incluem-se aí sucessos como *A bruxa de Blair*³, *Atividade Paranormal*⁴ e *[REC]*⁵, que se promovem como gravações reais – pressupondo o eu-origem não ficcional – encontradas depois da morte de suas equipes de filmagem. São imagens de arquivo por excelência, propondo-se a leituras documentarizantes embora sejam descaradamente ficções. Através da textura das imagens, da estética amadora nos enquadramentos e movimentos de câmera ou mesmo da atitude dos personagens de olharem diretamente para a lente e conversarem com o cinegrafista, a câmera é colocada como elemento diegético da narrativa e o discurso realista, “ainda que simulado” (CARREIRO, 20013, p. 43), é alcançado na obra final.

O público do cinema no século XXI, acostumado às formas de construção da verossimilhança cinematográfica, parece ter se acomodado nos moldes clássicos e necessitar de mais – ou outra espécie de – impressão de realidade nas obras de ficção que lhes são apresentadas. A linguagem de documentário surge como uma das saídas possíveis para uma *mise en scène* realista das obras fantásticas e de

³ Direção de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, 1999.

⁴ Direção de Oren Peļi, 2007.

⁵ Direção de Paco Plaza e Jaime Balagueró, 2007.

fantasia, sendo recurso que se aproxima não apenas do terror de found footage, mas também de outros gêneros. O filme *Godzilla*⁶, por exemplo, tem em seus créditos iniciais imagens que remontam a estética de filmagens de arquivo, com texturas que vão do VHS à película ruidosa das primeiras câmeras de cinema. Tipografia e imagem se somam na tela para nos introduzir a um universo onde o monstro gigantesco já existe há décadas. A animação *Resident Evil: Condenação*⁷ também faz uso de linguagem de documentário em seus créditos iniciais, reconstruindo todo um contexto histórico a partir de narração e imagens de reconstituição para, aos poucos, incluir nele o seu próprio universo ficcional. Poderíamos dizer, desta forma, que a linguagem de documentário apropriada por filmes de fantasia tendem a dois lugares comuns: o amadorismo de registro e a informação histórica. Dois tipos de documento de resgate, sendo um o documento encontrado e o outro o documento construído, ambos apontando para o passado do universo ficcional através da estética das imagens de arquivo.

Auxiliando esta linha de raciocínio, Bill Nichols (1997) classifica o realismo no cinema em três categorias: o realismo empírico, o psicológico e o histórico. Enquanto o primeiro diz respeito às construções imagéticas e sonoras que aludem a um naturalismo, reconstruções de ambientes, sons e situações das quais já temos conhecimento prévio e sobre os quais podemos exercer capacidade de julgamento de verossimilhança, o segundo preza pela fidedignidade às representações de emoções e percepções humanas. Desta forma, é possível que exista uma construção realista em uma realidade distorcida ou onírica, sendo o objeto de análise não o ambiente onde estão os personagens, mas seus sentimentos e percepções. Por outro lado também é possível presenciarmos ainda um realismo de contexto mesmo quando as interpretações remetem à falta de realismo no âmbito psicológico dos

⁶ Direção de Gareth Edwards, 2014.

⁷ Direção de Makoto Kamiya, 2012.

personagens. O terceiro tipo de realismo, no entanto, é definido da seguinte maneira pelo autor:

O realismo histórico ou documental refere-se aos aspectos de realismo que são característicos do documentário. Não está apenas o elemento empírico da ligação indicativa entre imagem e referente (que geralmente se supõe ser um referente histórico), não está apenas o realismo psicológico do compromisso subjetivo e afetivo, também há um realismo histórico que dá às questões de estilo uma sonoridade característica do documental. (NICHOLS, 1197, p. 231)⁸

Nichols classifica o realismo documental, com bases históricas, uma sorte de realismo superior por ter em sua construção, necessariamente, a presença de um realismo empírico e psicológico como premissa. Poderíamos compreender que o realismo histórico soa “mais completo” na construção de verossimilhança? Caso sim, não seria difícil imaginarmos porque a ficção fantástica e de fantasia atual tem buscado no documental as bases para uma maior construção da experiência realista. O uso do documento – seja ele uma fita de vídeo encontrada em um bosque ou uma narração didática sobre contextos históricos longínquos sobreposta a supostas imagens de arquivo – é o grande trunfo do cinema ficcional para causar maior empatia do público e maiores graus de imersão na obra. Ainda segundo Nichols:

O realismo facilita e instiga a empatia. Pode-se admitir facilmente a elaboração da história ou da própria argumentação, como ocorre na maioria dos musicais, dos desenhos animados, da etnografia, da pornografia e dos documentários expositivos, mas os laços emocionais ou identificação

⁸ Tradução do autor. Texto original: “El realismo histórico o documental hace referencia a aquellos aspectos del realismo que son característicos del documental. No sólo está el elemento empírico del nexó indicativo entre imagen y referente (que generalmente se supone que es un referente histórico), no sólo está el realismo psicológico del compromiso subjetivo y afectivo, también hay un realismo histórico que da a las cuestiones de estilo una sonoridad característica en el documental.”

raramente são tratados como construções: eles transcendem a produção, triunfam sobre ela, baseiam-se na complexa dinâmica da suspensão da descrença⁹ ou numa aceitação das coisas que sabemos que não são o que parecem. (NICHOLS, 1997, p. 225. Nota nossa)¹⁰

São inúmeros os filmes de fantasia ou de teor fantástico que se utilizam do documental para criar seu efeito de real. Elenca-se aí o suposto depoimento real da jovem Emily Rose durante uma possessão demoníaca¹¹, imagens de registro antigas de cenas macabras do cotidiano preservadas em uma fita VHS¹² ou mesmo as filmagens amadoras da invasão de um monstro gigante a Nova Iorque¹³. O documento, surgido dentro da própria diegese ou fora dela, agrega à fantasia um quê de real a um universo de difícil verossimilhança.

Sobre este novo contexto da busca do realismo, André Brasil afirma:

Diante do esgotamento de certas formas ficcionais – aquelas do espetáculo de variedade e suas narrativas de evasão – a vida real é demandada a salpicar a tela com algo de sua emergência. As produções atuais parecem atender cada vez mais ao apelo realista que, como bem nota Ilana Feldman,

⁹ Murray (2003) também menciona o conceito de suspensão da descrença quando em referência a nossa capacidade de desconsiderar questionamentos técnicos durante fruições de narrativas digitais, considerando que durante o processo não apenas suspendemos nossa descrença, desativamos nossa capacidade crítica em relação ao universo proposto, mas também ativamos nossa crença no que estamos vendo ou jogando. A suspensão da descrença pode ser vista então como uma das bases da fruição imersiva.

¹⁰ Tradução do autor. Texto original: “El realismo facilita e instiga la empatía. Se pueden admitir fácilmente la elaboración de la historia o de la propia argumentación, como ocurre en la mayoría de los musicales, los dibujos animados, la etnografía, la pornografía y los documentales expositivos, pero los nexos afectivos o identificativos rara vez se tratan como construcciones: trascienden la fabricación, triunfan a pesar de ella, se basan en la compleja dinámica de la suspensión de la incredulidad o en una aceptación de cosas que sabemos que no son lo que parecen.”

¹¹ *O exorcismo de Emily Rose*, Direção de Scott Derrickson, 2005.

¹² *O chamado*, Direção de Gore Verbinski, 2002.

¹³ *Cloverfield*, Direção de Matt Reeves, 2008.

reduz a imagem a sua indicialidade e à impressão de realidade intensificada por seu caráter amador. (2010, p. 192)

É bastante forte, neste uso do documental no cinema de ficção, a presença de um amadorismo que lhe confere veracidade. “[...] o que se percebe hoje é a tentativa, por parte do cinema e da televisão, de incorporar uma espécie de produção audiovisual menos domesticada, justamente pelo valor de mercado que um tipo de ‘realismo-naturalista’ tem adquirido” (FELDMAN, 2008, p. 65). Não raro, portanto, a fantasia no cinema se utiliza de vídeos mal enquadrados, movimentos de câmera na mão e foco oscilante. Estes recursos podem, inclusive, estar presentes mesmo que não esteja pressuposta a presença de um cinegrafista amador. No filme *O Homem de Aço*¹⁴, por exemplo, durante uma perseguição em pleno vôo em um planeta à beira de um cataclisma, a câmera oscila e perde o foco sobre seu tema diversas vezes, construindo uma sensação de captação de imagens reais, flagras de um registro apressado e amador, mesmo tendo sido ele construído sob o controle total da computação gráfica. Não raro também é vermos efeitos de *flair* nas imagens, muitos deles acrescentados em pós-produção, como no filme *Super 8*¹⁵, o que há algum tempo seria considerado uma falha na fotografia do filme, mas que se torna um legitimador de verismo por ser um problema comum nas filmagens descuidadas amadoras que apontam a câmera para determinada angulação com fontes de luz direta.

Esta tentativa de se distanciar da construção elaborada da imagem, tornando-a registro cotidiano, quase acidental, e de estética descuidada, segundo Marzochi, é o apelo realista “cujo efeito estético visa uma tentativa de apagamento das mediações (ou seja, o acesso a experiências supostamente ‘diretas’, ‘não-mediadas’ ou ‘imediatas’) e cujo efeito político pauta-se pela tentativa de legitimação” (2012, p.

¹⁴ Direção de Zack Snyder, 2013.

¹⁵ Direção de J. J. Abrams, 2011.

13), levando-nos de volta a uma tentativa estética de consolidar um eu-origem real, aproximando o filme de ficção de uma instância supostamente sem mediação ou manipulação.

Outros recursos para construção do realismo na fantasia cinematográfica podem ser listados além da construção da imagem como documento, a exemplo do discurso científico enquanto legitimador de discurso, como acontece no filme *Jurassic Park – O parque dos dinossauros*¹⁶. Entretanto, dois deles merecem maior destaque: o uso da linguagem televisiva jornalística e a expansão transmídia.

A cena de abertura do filme *O planeta dos macacos, o confronto*¹⁷ reproduz matérias de noticiários ao redor do mundo, explicando o novo panorama da sociedade naquele universo. A técnica se repete em outros sucessos recentes, a exemplo de *Robocop*¹⁸, que usa da linguagem de noticiário televisivo como substituta do narrador clássico. Uma troca que confere ao discurso do filme mais efeito de real, por se tratar também de um documento, mesmo que simulado.

Ao passo em que a linguagem de documentário aponta para o passado do universo, a linguagem de noticiário parece remeter mais ao presente, apresentando o contexto do universo fantasioso ao espectador e agindo como substituta de um narrador não diegético. Seja o documentário ou a reportagem, fica nítido o apelo à força das imagens de arquivo, seja ele de valor histórico diegético ou atual e informativo, este último por meio da linguagem dos telejornais. Enquanto mascara a figura onisciente do narrador, que pairaria sobre a história, o método reforça o distanciamento do público em relação aos fatos narrados. Bill Nichols defende que:

O realismo requer distância. [...] o **aparelho documental** - se nos permite usar a expressão - segue em frente sem minar em nenhum momento a distância entre si e o mundo do qual informa. As notícias da televisão são

¹⁶ Direção de Steven Spielberg, 1993.

¹⁷ Direção de Matt Reeves, 2014.

¹⁸ Direção de José Padilha, 2014.

um exemplo claro [...]. Os jornalistas coletam notícias do mundo, mas nem eles nem nós, os espectadores, somos encorajados a nos entretermos. Supõe-se que o nosso compromisso se estabelece com o programa de notícias, com o fluxo de eventos narrados ou encenados. Deixando-nos para trás, experimentando a empatia e a identificação em toda a sua plenitude, fazendo nosso um tema, corre-se o risco não só de transformar a notícia em propaganda (ou mobilização cívica), mas também de erradicar a condição prévia e a razão de ser da sua existência. (NICHOLS, 1997, p. 240. destaque nosso)¹⁹

Através do uso da linguagem jornalística, portanto, o grande trunfo dos filmes de fantasia é eliminar o narrador não diegético mantendo a sua função através das notícias. Se de alguma forma a presença de um narrador onisciente na clássica frase “Era uma vez...” nos lembra de que toda a história a seguir é uma fantasia, o discurso jornalístico também apresenta todo o contexto de mundo da mesma maneira, porém reforçando o verismo do universo apresentado e atuando na suspensão da descrença durante a fruição da trama. Retomando os três tipos de realismo mencionados por Nichols, podemos atentar para uma busca do realismo histórico/documental, incitando o universo fantástico a construir uma complexidade tal qual em nossa sociedade. Parte-se, portanto, do primeiro contentamento na realidade empírica e psicológica, admitindo-se ainda sobre elas uma simulação de realismo documental que aproxime um universo falso de um representação para além-trama. O surgimento de realismo documental no filme de ficção, desta maneira, propõe um

¹⁹ Tradução do autor. Texto original: “El realismo requiere distancia. [...] el aparato documental —si se nos permite aventurar esta expresión— sigue adelante sin socavar en ningún momento la distancia entre sí mismo y el mundo del que informa. Las noticias de televisión constituyen un claro ejemplo [...] Los periodistas recogen noticias del mundo, pero ni a ellos ni a nosotros, los espectadores, se nos incita a entretenernos. Se supone que nuestro compromiso se establece con el *programa* de noticias, con el flujo de acontecimientos que se narran o se escenifican. Quedándonos atrás, experimentando la empatia y la identificación en toda su plenitud, haciendo nuestro un tema se corre el peligro no sólo de transformar las noticias en propaganda (o movilización cívica) sino también de erradicar la condición previa y *raison d’être* de su existencia.”

mundo maior e mais antigo do que aquele captado pelas lentes, mais rico do que aquele gerado pelos polígonos da computação gráfica.

Estes documentos, sejam eles registros amadores simulados, documentários de uma falsa história ou mesmo noticiários de um mundo caótico ficcional parecem apontar para uma tendência na construção de narrativas fantásticas e de fantasia que assume suas formas em torno da complexidade. O universo rico de referências documentais é, diretamente, um universo complexo a ponto de ter desdobramentos vários, composições históricas, sociais e de diversos pontos de vista individuais que acabam por aproximá-lo de uma realidade como a nossa. É desta necessidade de um emaranhado de documentos, deste amontoado de referências para além-trama, bebendo em fontes de acontecimentos distantes no tempo e no espaço em relação ao enredo principal, que emerge a última característica aqui levantada em busca do realismo nestas produções: a expansão transmídia.

Diante da Cultura da Convergência exposta por Jenkins (2009), a narrativa associa-se à capacidade de pulverização de conteúdo em diversas plataformas, servindo para enriquecimento do universo narrativo a partir de mídias paralelas que orbitam uma mídia central. O conceito de narrativa transmídia (ou transmidiática) diz respeito à capacidade destas mídias extras trazerem aprofundamentos nas histórias de outros personagens, outros eventos, outros lugares ou até mesmo outras épocas em relação a uma trama principal. Como afirma Jenkins:

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. (JENKINS, 2009, p. 138)

Em sua grande maioria, a narrativa transmídia assume contornos de uma estratégia de distribuição de conteúdos do universo fictício em geral, havendo quase sempre manifestações midiáticas que não se conformam nos moldes narrativos. São exemplos os mapas e enciclopédias lançados para grandes franquias como *O Senhor dos Anéis* ou *Star Wars*. O conteúdo de certas mídias complexifica o universo, embora não traga em si percursos narrativos. É neste ponto que se delinea o que tratamos aqui por expansão transmídia como documento de legitimação do realismo.

Quando o filme *Avatar*²⁰ lança uma enciclopédia em forma de livro impresso sobre as principais espécies de seres que habitam o ambiente mostrado no filme, ou a série de TV *Game of Thrones* (HBO) possui um atlas oficial online que aponta locais de reinos, conflitos históricos e acontecimentos da trama principal em um mapa interativo, estamos diante de documentos postos à disposição do público com o único objetivo de complexificar o universo (ou explorar sua complexidade). Mapas, biografias, fotografias de lugares não muito explorados no filme ou mesmo banco de dados de espécies, como o mencionado acima, são documentos ou arquivos que, assim como o discurso científico de *Jurassic Park*, tentam construir a legitimação de realismo sobre um ambiente ficcional. Estes arquivos, muitas vezes sob o selo de alguma ciência como a geografia, biologia, astronomia, dentre outras, fazem-se argumentos de realismo para um universo distante de nossa realidade, revelando que o mundo ficcional é maior do que aquele revelado no filme.

A transmidiação, portanto, surge como uma solução para extrair do filme documentos e deixá-los disponíveis ao público nas mais variadas mídias. Neste sentido, Ilana Feldman Marzochi afirma que todos esses elementos entrecruzados entre documentário e ficção permitem-nos dizer que atualmente “a ficção se documentariza e documentário se ficcionaliza” (2012, p. 14). Da mesma forma que elencamos elementos da linguagem documental na ficção, o documentário também

²⁰ Direção de James Cameron, 2009.

se utiliza de elementos de uma leitura fictivizante. O limite entre as duas regiões da narrativa (real e ficcional) se confundem. Como afirma a autora:

Desse modo, se de um lado o “espetáculo” quer dissimular-se como construção, fundindo-se aos *efeitos de real* (que visam obliterar a mediação e assim intensificar o mergulho na ficção, tomando-a por realidade), de outro, o lugar da vida ordinária que escapa ao ‘espetáculo’ e que sempre interessou ao documentário é, também ele, cada vez mais parte constitutiva de uma ficcionalização, fabulação ou teatralização do cotidiano, fundindo-se com os *efeitos do irreal* (para os quais o Real, de tão inapreensível, apareceria já como ficção). (MARZOCHI, 2012, p. 109)

Entre real e irreal, enquanto efeitos sobre a fruição da narrativa fílmica, ou mesmo entre os conceitos de documentário e ficção, o que nos cabe vislumbrar aqui é uma hibridização de linguagens sobre a qual recaem os méritos da mutação constante e da adaptabilidade a um público de novas demandas e a um panorama midiático cada vez mais diversificado.

Conclusão

Os mundos de fantasia, que há tanto tempo rondam as narrativas humanas, atingem hoje uma maturidade que vai além das suas formas, cada vez mais realistas através das construções de imagem computadorizada e também das projeções em três dimensões. A linguagem da ficção, uma vez aproximada da linguagem de documentário, gera uma zona de intersecção propícia ao realismo do fantástico e do maravilhoso. A estética do amador, da transmidiação e da construção de arquivos (sejam eles em estrutura de documentários clássicos, noticiário televisivo, ou de qualquer outra ordem) proporcionam para estes universos irrealis um efeito de real eficiente e integrado às audiências contemporâneas e seu horizonte midiático.

Uma vez unidos os verismos gráfico e narrativo em prol de uma excelência de fruição, as produções cinematográficas permitem-se mergulhar em outras realidades ou na nossa própria realidade acrescida de elementos fantasiosos, tornando o fantástico cada vez mais frequente no cinema *mainstream*.

Não se trata, porém, de uma novidade no campo das artes, haja vista que o imaginário sempre ditou novas formas de construção do real desde eras muito anteriores àquela das imagens técnicas. O que vemos, portanto, é um ambiente tecnológico de campo propício às narrativas fantásticas e aos universos maravilhosos, um momento do cinema em que novos mundos são possíveis em toda sua complexidade. Há uma liberdade gráfica e de linguagem que abre possibilidades para exploração de novos biomas, espécies, planetas e galáxias. O irreal, assim, assume-se real com recursos que perpassam a *mise en scène* e resvalam sobre outras plataformas, construindo o cinema das grandes mentiras e das verdades ainda maiores.

Referências

BARTHES, Roland. O efeito de Real. In: GENETTE, Gérard; BARTHES, Roland; [et. al].

Literatura e Semiologia: Pesquisas semiológicas. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

BRANIGAN, Edward. **Narrative comprehension and film**. Nova Iorque: Routledge, 1992.

BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância.

Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 17, n.3, p. 190-198, Set/Dez 2010.

CARREIRO, Rodrigo. A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos *found footage* de horror. **Revista Significação - Revista de Cultura Audiovisual**, [S.l.], v. 40, n. 40, p. 224-244, Jan. 2013.

- FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- FELDMAN, Ilana. O apelo realista. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 36, p. 61-68, Ago. 2008.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. 2. ed. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.
- LUCENA JÚNIOR, Alberto. **Arte da animação: técnica e estética através da história**. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-Cinemas**. 6. ed. São Paulo: Papyrus, 2011.
- MARZOCHI, Ilana Feldman. **Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. 2012. 162 f. Tese (doutorado) – Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. Tradução de Elissa Khoury Daher; Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Itaú Cultural, Unesp, 2003.
- NICHOLS, BILL. **La representación de la realidade: Cuestiones y conceptos sobre el documental**. Tradução de Josetxo Cerdán e Eduardo Iriarte. Barcelona, Espanha: Paidós, 1997.
- ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. Tradução de Samuel Paiva. **Revista Significação - Revista de Cultura Audiovisual**, [S.l.], v. 39, n. 37, p. 10-30, Jan. 2012.
- OLIVERIA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema em fluxo e a mise en scène**. 2010. 161 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão/Escola de Comunicações e Artes/USP, São Paulo, 2010.

Recebido em maio de 2015

Aprovado em julho de 2015



ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes

ISSN 0103-9253 versão impressa – ISSN 2236-7101 versão online

**A CIDADE COMO ARQUIVO:
RASTROS SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DOS RAMOS DE CAFÉ NAS FACHADAS
DOS EDIFÍCIOS DO CENTRO VELHO DE SÃO PAULO**

**THE CITY AS AN ARCHIVE:
TRACES ON THE REPRESENTATIONS OF THE COFFEE BRANCHES IN THE
BUILDINGS FACADES OF SÃO PAULO'S OLD CENTER**

Ingrid H. Ambrogi

(Universidade Presbiteriana Mackenzie – Programa de Pós-Graduação EAHC)

Igor Alves Dantas de Oliveira

(Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP)

RESUMO

Este estudo observa a cidade como um arquivo, nessa perspectiva busca desencadear formas mais livres em estabelecer leituras sobre ela enquanto um arquivo vivo. Em especial a leitura pode se dar a partir da escolha de um tema, observado como uma coleção, organizada pelo conceito de pathosformel, criado por Aby Warburg (1866-1929). Este conceito rompe com a cronologia e persegue seus objetos atravessando a temporalidade, observando a essência dos mesmos em relação aos seus valores expressivos, ao articular o signo artístico à história cultural. Os ramos de café perduram no centro velho de São Paulo como um signo atravessando o tempo, mudando de forma e contexto. Sua simbologia por vezes está misturada aos ramos de tabaco florido, no caso do brasão brasileiro, ou

sobreposto a um emblema português com ramos de carvalho e louro, como um sinal de poder. O objetivo aqui é perseguir o símbolo dos ramos de café nas fachadas de edifícios do centro velho da cidade de São Paulo, relacionando estes às questões da história da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Centro Velho de São Paulo. Ramos de café. Pathosformel.

ABSTRACT

This study investigates the city as an archive, therefore, in this perspective, it aims at promoting free ways to read the city once it is considered a living archive. In particular, the process of reading can start based on selection of a theme, seen as a collection, organized by the concept of *pathosformel*, created by Aby Warburg (1866-1929). This concept breaks off with chronology and pursues its objects by crossing temporality, perceiving the essence of them in relation to their expressive values, as it articulates the artistic sign to cultural history. The coffee branches remain in São Paulo's historical old center as a sign which overpasses time, changing its shape and context. Its symbolism is sometimes mixed with flowery tobacco branches, taking the Brazilian coat of arms as an example, or superimposed on a Portuguese emblem with oak and laurel branches as a sign of power. The goal of this research is to study the symbolism of the coffee branches on the buildings facades in São Paulo's historical center, relating these to the issues of the history of culture.

KEYWORDS: São Paulo's old center. Coffee branches. Pathosformel.

Os estudos das imagens como documento, trouxe à Nova História, em especial a partir da *École des Annales*, (1929) um avanço para os estudos da área que passou a investigar objetos desprezados pela historiografia tradicional de maneira pluridisciplinar, utilizando metodologias advindas em especial da sociologia.

Um autor importante nesse processo de ruptura com a visão cartesiana da historiografia foi Aby Warburg (1866-1929). Ele utilizou como possibilidade de análise a imagem, e ao abandonar a temporalidade buscou através de aspectos essenciais de sua constituição trazer a tona uma espécie de discurso fundante, que ressignifica de maneiras diferentes a origem de um signo, cujo significado atravessa o tempo, demonstrado em seu Atlas Mnemosine.

Na tradução espanhola do Atlas Mnemosine, apresentado em sua introdução por Fernando Checa, historiador de arte espanhol, revela ao falar do método utilizado e descrito por Warburg que,

(...) nossa tarefa será portanto, a de analisar e interpretar as fontes bibliográficas e os objetos artísticos para separar o seu “núcleo babilônico” originário de figurações posteriores e recriar na medida do possível, a gênese desses tipos demonstrando de que maneira se conservam através dos séculos¹. (2010, p. 143)

Para Warburg, não há diferença entre o que se denomina por grande arte e arte menor, o que ele busca é identificar a sobrevivência da memória desde a tradição antiga, através do conceito que formulou como “fórmula de *páthos*, ou *Pathosformel*”.

Esse mecanismo traz, segundo Agamben (2007), uma dupla dimensão; originalidade e repetição revelando sua essência emotiva, aquilo que impulsiona a manutenção de um tema que atravessa o tempo e que sobrevive.

Seu Atlas Mnemosine, apresenta esses estado oscilante das imagens que evocam um sentido ancestral de sua essência, vivificadas em obras de diferentes épocas.

Segundo Settis, (2004) ao analisar o conceito de pathosformel, busca uma analogia ao relacionar; o nome Deus, por contém sua própria essência, vinculando isso às obras de arte, por estas possuírem uma “essência divina”, um núcleo original da emoção, de onde nasce a representação.

A partir desse conceito é possível buscar analogias de signos que representam discursos fundantes, como na proposta desse artigo, analisando os ramos de café decorativos nas fachadas e gradis dos edifícios do centro velho de São Paulo.

¹ Tradução dos autores.

No entanto, a vinculação com o símbolo aqui é entendida na perspectiva junguiana como:

O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós. (JUNG, 2008, p. 18)

Sendo assim, diante de um signo, podemos correr o risco de compreender somente o objeto, enquanto ignoramos sua implicação simbólica.

O café representou o poder econômico advindo da tradição agrícola do país, também identificado como ouro verde, dessa forma sua representação se vinculou com o poder instaurado durante o final do século XIX início do século XX.

Igualmente a cidade de São Paulo com a migração dos Barões do Café, ganha impulso econômico e é transformada pelo capital gerado da produção cafeeira a partir de inspirações francesas, que buscavam revestir a cidade com ares parisienses.

A cidade vai deixando seu ar colonial português, quando seus dirigentes buscam inspiração na capital considerada a mais refinada da Europa, para atender ao desejo de viver em uma Paris dos trópicos.

Exemplo disto, segundo Ab'Saber (2004), ocorreu com a construção da Avenida Paulista, a primeira avenida de espigão de São Paulo, implantada no fim do século XIX.

A Avenida Paulista local que logo veio a se transformar no endereço preferido dos bem sucedidos, Barões, depois industriais, que transferem suas residências para a cidade, podendo usufruir de inúmeras comodidades para a época, como revela a citação de Wilhelm a seguir.

Em 1891, por iniciativa de Eugênio de Lima, uruguaio radicado em São Paulo, projeta-se e inaugura-se a avenida paulista, *boulevard*, que, com seus 30

metros de largura e 'dotado de bonde, luz e água', pretendia ser a *Champs Elysées* paulistana. Essa ocupação urbana longe da Cidade propriamente dita, ao longo de seu espigão divisor de águas, ampliava a imagem que se tinha de São Paulo e abria a perspectiva de ultrapassar o espigão e avançar sobre sua vertente sul, na direção do rio Pinheiros. Para a elite paulistana e seu imaginário, tratava-se da incorporação de um prestígio "parisiense". (2011, p. 42)

Outro movimento urbanístico sinalizado por Wilhelm, (2011) expressa esta busca por uma cidade europeia, ocorreu durante o governo do prefeito Raymundo da Silva Duprat, Barão de Duprat, (1911-1914) quando, em 1912, surgiu em São Paulo a "*City of São Paulo Improvements & Freehold Land Co. Ltd.*", conhecida popularmente como Companhia City. Fundada em Londres, em 1911, e tendo investidores ingleses, franceses e brasileiros, a Companhia City adquiriu terrenos na cidade de São Paulo e criou bairros planejados, utilizando o conceito de cidade-jardim, com traçados oitavados e labirínticos, inspirando-se no equilíbrio entre a vida ativa da cidade grande e a beleza encontrada na vida do campo.

No entanto, a parte mais consolidada da cidade ainda permanecia no triângulo central, os negócios, o comércio se davam na região mais antiga da cidade. Nesse sentido, há uma relação entre o símbolo de vigor econômico, o café, com padrões estéticos que buscavam transformar a cidade, aparecendo nas fachadas e gradis dos edifícios como elementos decorativos.

O símbolo dos ramos de café frutificados revelam de muitas formas a maneira como a história das construções e da própria cidade se relacionam com a elite cafeeira, que cultuou o café como seu símbolo, demonstrando de maneira explícita seus vínculos com os negócios relacionados a agricultura e tudo o mais que envolvia estar nesse lugar.

Da mesma forma, a representação dos ramos de café frutificados podem ser encontrados no brasão da cidade de São Paulo, criado em 1917, como nos brasões

de muitas outras cidades do estado paulista, vinculando as cidades a sua tradição agrícola e a cultura predominante do café, como no caso da cidade de Santos, parceira inseparável de São Paulo.

Na perspectiva warburgiana a representação pode ser deslocada no tempo e no espaço, rememorada como um vínculo a um emblema do passado que faz emergir sua essência em épocas distintas, como nas imagens coletadas no centro velho de São Paulo.

O intuito aqui é o de mostrar a coleta de dados das imagens que fazem parte do acervo das fachadas e gradis dos edifícios do centro velho da cidade, como uma coleção que pode ser pinçada do todo e vista nessa perspectiva, contrapondo com imagens que remetem ao seu discurso fundador, como os brasões das cidades de São Paulo, Santos, do Brasil, ou até na imagem da capa da obra que remete a cultura do tabaco, pois as imagens compõem uma memória que busca a sobrevivência do seu sentido primitivo.

A inspiração em colocar as imagens juntas é criar um painel que possa mostrar as múltiplas representações do mesmo elemento, que se repete em diferentes contextos, mas significam em um mesmo sentido.

Grande parte das imagens compõem edifícios que possuem referências com o poder econômico, como o Palacete Chavantes, que estabelece como emblema o café, faz menção a cidade de Xavantes e a cultura do café própria da região e o utiliza como emblema decorativo.

O palacete fez parte da história da família do cafeicultor João Batista Mello de Peixoto, que construiu o prédio no terreno que recebeu como dote em seu casamento com Gneza Peixoto Gomide, filha do Senador e cafeicultor, Peixoto Gomide. A história do edifício remete ao lugar que a família ocupava na cidade, as relações de poder com dos negócio do café, vinculados de maneira habitual com a política.

A Casa Alves Lima, igualmente traz adornos com ramos de café frutificados, sua construção demonstra a opulência do início do século XX. Esse edifício é o primeiro a ser construído na Rua Barão de Itapetininga e assim como o Palacete Chavantes, é construído como moradia, depois é transformado em edifício comercial, na medida em que o centro velho se consolida como centro econômico e financeiro na primeira metade do século XX.

Este edifício, abrigou a família Alves Lima por quase meio século, (1905-1950) foi utilizada como moradia e apresenta em sua fachada detalhes delicados, estilo *Art Nouveau*, característicos da época de sua construção, com seus ramos de café laureando o esquadro da porta de entrada.

O vínculo com a cultura do café desses prédios parece desejar criar a diferenciação dessas moradias das demais, demonstrando relação com poder econômico e político, usado o café como um emblema, que as distingue do restante da cidade.

Já o edifício Guatapara, abrigou a primeira galeria do centro da cidade, aberta em 1933, ligando a Rua Barão de Itapetininga a Rua 24 de maio, o edifício pertenceu a família Matarazzo, sede da Companhia Agrícola Guatapara de propriedade da mesma família.

As ruas abertas após a construção do Viaduto do Chá são na época consideradas o centro novo da cidade, como nesse caso. No entanto, o edifício Guatapara é representativo em especial por ter sido construído no período de declínio da economia cafeeira e mesmo assim, utilizar o café como um símbolo de distinção em sua fachada. Portanto, mesmo após a quebra da bolsa de Nova York em 1929, com a decadência do fator econômico vinculado a cultura cafeeira, ainda assim, o edifício Guatapara vincula-se a ideia hegemônica conhecida, a agrária.

Os arranha-céus do início do século XX surgem como um emblema de modernidade, mas como no caso do edifício Chavantes, se vincula a uma estética eclética ao trazer ícones de tradição antiga, como o painel decorativo do edifício, ao

mesmo tempo volta a origem daquilo que o painel de fato representa, a tradição latifundiária e a hegemonia econômica e política.

As relações de poder se mostram entrelaçadas em várias representações iconográficas vinculadas as questões econômicas de diferentes épocas, podem ser vistas por exemplo, no brasão do Brasil, que mostra a tradição colonial vinculada ao cultivo do tabaco e a projeção econômica consolidada na República, com o café.

Da mesma maneira a indústria aparece representada no brasão da Associação Comercial de São Paulo (ACSP), com símbolos de maneira híbrida, mostrando ícones da modernidade, com engrenagens, laureado por ramos de café.

A ACSP foi fundada em 1894, mas não possuía sede própria em São Paulo, foi então que em 1936 encaminharam um pedido à Assembleia Legislativa de São Paulo, que acatou a solicitação e destinou um terreno desocupado, que seria para a instalação do Serviço Técnico do Café, para a construção do prédio da ACSP.

Os ramos de café também estão presentes em edifícios como o da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, (Edifício Saldanha Marinho) em que aparecem estilizados com uma estética *art déco*, geometrizados. Pode-se também verificar a estilização das folhas dos ramos de café no gradil do Edifício Azevedo e Villares, em especial o Edifício Azevedo e Villares tem como inspiração a estética de construção estadunidense, que desponta nos anos de 1930, tendo como ícone o *Empire State Building* (1929).

Ao revelar o caráter oscilatório entre o moderno e o arcaico, há em contraponto aos ramos de café estilizados, o vitral do mercado municipal e o já citado painel do Edifício Chavantes, ambos com apelo da tradição artística, de cunho memorialista, aproximando sua estética à antiguidade, no entanto em ambos o símbolo, a essência permanecem.

A cidade se revela através de vestígios que representem, não uma, mas a sobreposição de valores, como uma escolha que não rompe com a tradição, mas tenta flertar com as tendências mais contemporâneas. As imagens mostram essa

ambiguidade nas escolhas, uma memória antiga e a sobreposição estética do novo e do moderno.

Essa sobreposição gera uma espécie de *palimpsesto*, ao mostrar marcas antigas sobrepostas por uma nova. A cidade mostra essas escolhas quando mantém os vestígios para significar suas tradições conhecidas. O fato de não esquecer a representação dos ramos de café, rememorando e voltando a esse signo de maneira recorrente para significar projeção econômica e política, faz supor que haja uma vinculação a esse símbolo como ícone de tradição e poder que desejam ser mantidos, que sobrevivem através dos tempos.

Agamben (2007) se refere ao mecanismo de *pathosformel* como sendo que as imagens do passado que ainda que percam o seu significado, sobrevivem como pesadelos, ou fantasmas, mantidas como sombras em que o sujeito histórico durante o sono e a vigília confronta os seus sentidos para restituir a vida a seus sentidos primitivos.

A velha cidade mantém em seu coração suas memórias, que de alguma maneira ainda evocam seus sentidos adormecidos.

Figura 1: Detalhe da fachada do Mercado Municipal, São Paulo. Rua da Cantareira, 306 – ano 1933.



Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores.

Figura 2: Brasão da fachada do edifício da Associação Comercial de São Paulo.
Rua Boa Vista – início dos anos de 1940.



Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores.

Figura 3: Fachada do edifício da Associação Comercial de São Paulo.



Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores.

Figura 4: Gradil do edifício do BEMGE (Banco do Estado de Minas Gerais), atual banco HSBC, Rua Boa Vista 356 – S/d.



Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores.

Figura 5: Edifício Saldanha Marinho, Libero Badaró, 39, Lgo São Francisco, antiga sede da Cia. Paulista de Estrada de Ferro. 1933.



Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores.

Figura 6: Gradil do edifício Azevedo Villares. Rua do Tesouro, 23 – ano 1932.



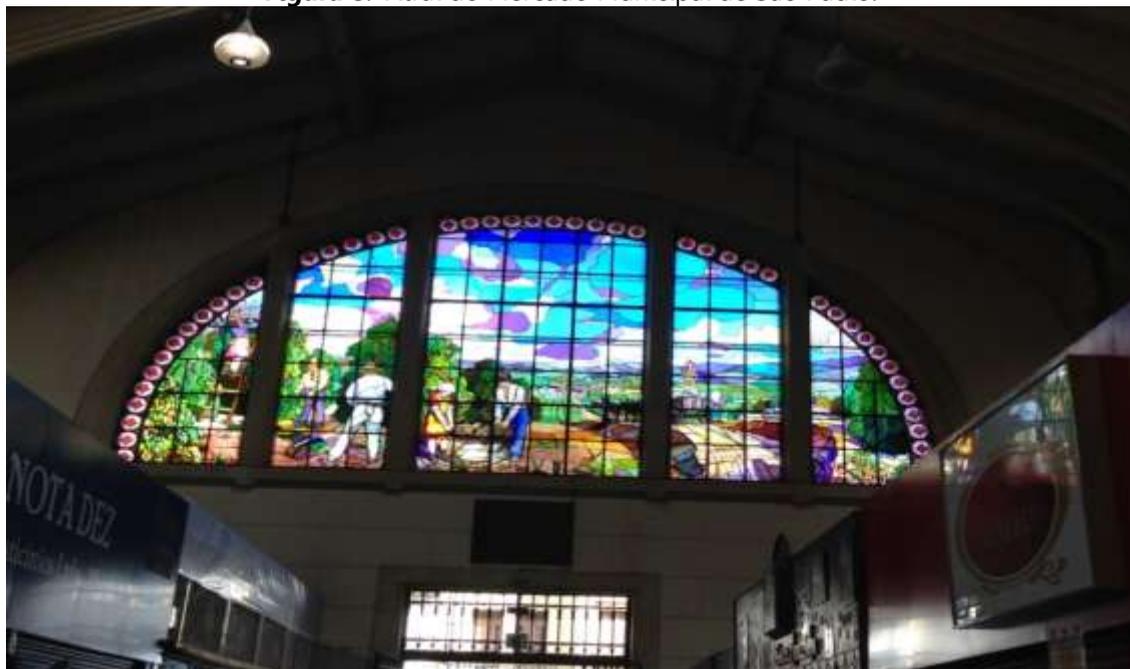
Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores.

Figura 7: Detalhe do gradil do edifício Azevedo Villares.



Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores.

Figura 8: Vitral do Mercado Municipal de São Paulo.



Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores.

Figura 9: Paineis do Palacete Chavantes (final da década de 1920).



Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores.

Figura 10: Brasão da Cidade de São Paulo (1917).



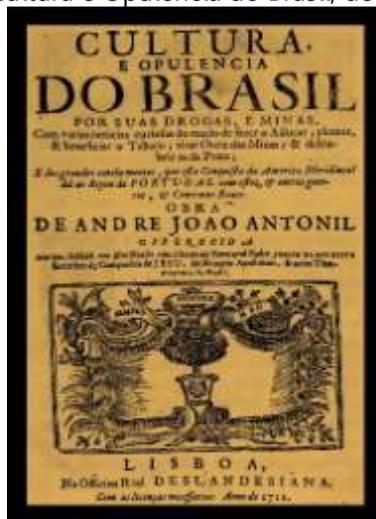
Fonte: <http://www.vexilologia.com.br/sp1.html>.

Figura 11: Brasão da cidade de Santos (1920).



Fonte: <http://www.santos.sp.gov.br/conheca-santos/brasao>.

Figura 12: Capa do livro Cultura e Opulencia do Brasil, de Andre João Antonil (1711).



Fonte: <http://blackpagesbrazil.com.br/noticias/?p=2627>.

Figura 13: Brasão da República Federativa do Brasil.



Fonte: <http://www2.planalto.gov.br/acervo/simbolos-nacionais/brasao/brasao-da-republica>.

Figura 14: Casa Guatapara. Rua Barão de Itapetininga, 120 – (Início dos anos de 1940).



Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores.

Figura 15: Detalhe da Casa Guatapara.



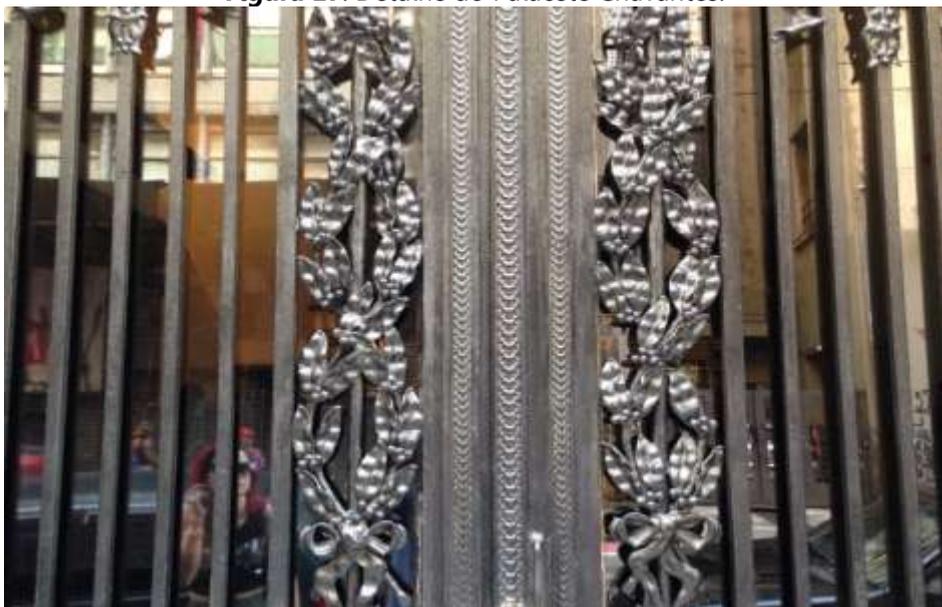
Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores.

Figura 16: Palacete Chavantes. Rua Benjamim Constant, 171 – (final da década de 1920).



Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores.

Figura 17: Detalhe do Palacete Chavantes.



Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores.

Figura 18: Casa Alves Lima. Rua Barão de Itapetininga, 50 (1900).



Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores.

Figura 19: Detalhe da Casa Alves Lima.



Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

AB'SÁBER, Aziz. **São Paulo**: ensaios entreveros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

BARTHOLOMEU, Cesar. **Dossiê Aby Warburg**. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio_Agamben1.pdf. Acesso em: 5 de maio de 2015.

JUNG, Carl G. (Org). **O homem e seus símbolos**. 2. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MATTOS, Cláudia Valladão. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. In: II ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE: ABORDAGENS METODOLÓGICAS, 2006, Campinas. **Anais eletrônicos...**

Campinas: IFCH/UNICAMP, 2006. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/DE%20MATTOS,%20Claudia%20Valladao%20-%20IIEHA.pdf>. Acesso em: 5 de maio de 2015.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Ediciones AKAL, 2010.

WILHEIM, Jorge. **São Paulo**: uma interpretação. São Paulo: SENAC, 2011.

SETTIS, Salvatore. Pathos ed Ethos, morfologia e funzione. **Moderna Semestrale di Teoria e Critica della Letteratura**, 6 (2), 2004. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1139. Acesso em: 5 de maio de 2015.

Recebido em abril de 2015

Revisado e aprovado em dezembro de 2015



ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes

ISSN 0103-9253 versão impressa – ISSN 2236-7101 versão online

A EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA ONTEM E HOJE: DA VEROSSIMILHANÇA À OBRA DE ARTE

THE PHOTOGRAPHIC EXPRESSION YESTERDAY AND TODAY: FROM THE VERISIMILITUDE TO THE WORK OF ART

Suelaine Lima Lucena Agra¹
(Universidade Federal da Paraíba)

Paulo Matias de Figueiredo Júnior²
(Universidade Federal de Campina Grande)

RESUMO

Neste artigo, são abordados alguns aspectos históricos relacionados à prática fotográfica, a fim de pontuar sua inserção em determinados contextos, buscando revelar como o seu papel vem sendo transformado pela sociedade e pelo campo da arte. Considera-se também como o seu surgimento afetou os modos de ver de toda uma geração e como os valores industriais da época influenciaram a

¹ Mestranda no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco. Bacharel em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande (2011). E-mail: suelainelima@gmail.com.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie – SP. Professor Adjunto do Curso de Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) - PB. E-mail: paulomfjr@hotmail.com.

nova forma de representação imagética. Aqui, busca-se destacar os percursos que levaram o fazer fotográfico a romper com sistemas pré-estabelecidos e como um meio tido como registro imparcial foi sendo lentamente absorvido pelas atividades artísticas. Inicialmente vista como um subproduto, a fotografia encontrou, ao longo da história, meios propriamente fotográficos para criar imagens significantes e poder enfim ter seu valor expressivo reconhecido.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia. Arte. Expressão visual.

ABSTRACT

In this article, some historical aspects related to photographic practice are addressed in order to highlight their inclusion on certain contexts, seeking to reveal how its role has been transformed by society and by the art field. It is also considered here how its appearance affected the perceptions of an entire generation and how the industrial values of past time influenced this new form of image representation. This research aims at stressing the paths that led the photographic practice to break with pre-established systems, as well as it aims at showing how a media considered as an impartial record was slowly absorbed by artistic activities. Initially seen as a by-product, photography found, throughout history, properly photographic means to create meaningful images and finally have its significant value recognized.

KEYWORDS: Photography. Arts. Visual expression.

“Tornar visível, e não apenas apresentar ou reproduzir o que é visível”

(Paul Klee)

1. A fotografia na modernidade

Foi no contexto das transformações sociais, culturais e econômicas do século XIX, e da sua sociedade industrial, que as primeiras imagens fotográficas foram produzidas. Se o mundo e o estilo de vida da época estavam em processo de mutação, a forma como esse mundo era representado e visto pela sociedade também estava. Num contexto em que os modos de produção se aceleravam, nada melhor do que uma ferramenta que pudesse registrar os fenômenos da era moderna

de forma automática, livre da intermediação da mão humana, formada apenas pela ação direta da luz. Essa ideia de mecanicidade oferecida pela fotografia fortalecia os valores essenciais da industrialização e trazia uma forma de representação equivalente à nova organização social que emergia.

Os lugares, as datas, os usos, os dispositivos, os fatos: tudo comprova que a invenção da fotografia se insere na dinâmica da sociedade industrial nascente. Foi ela que assegurou as condições de seu aparecimento, que permitiu seu desdobramento, que a modelou, que se serviu dela. Criada, forjada, utilizada por essa sociedade, e incessantemente transformada acompanhando suas evoluções, a fotografia, no decorrer de seu primeiro século, como destino maior conheceu apenas o de servir, de responder às novas necessidades de imagens da nova sociedade (ROUILLÉ, 2009, p.31).

Diante disso, a maior parte da produção das primeiras imagens fotográficas era destinada à documentação. A fotografia era vista como uma nova forma de conhecimento, de suporte à ciência e à história, marcando assim uma ruptura com os modos de representação anteriores, que eram principalmente verbais e pictóricos. A apreensão da realidade, assim como a noção de espaço e tempo ganharam novas perspectivas com a imagem fotográfica; realidades distantes passaram a ser vistas de perto, através de instantes "congelados".

A objetividade da câmera, fator primordial na determinação dessas primeiras finalidades da fotografia, contribuiu no fortalecimento da ideia de que as imagens produzidas por ela eram "cópias do real". Os discursos que defendiam esse mimetismo apontavam o caráter mecânico conferido à fotografia; como, por exemplo, quando André Bazin, ao buscar definir a essência do processo fotográfico, diz que: "Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo" (2003, p. 125). Assim, o processo fotográfico era posto em oposição ao ato criador, ao trabalho

manual do artista, o que acarretou uma clara bipartição entre obra de arte e fotografia.

A própria concepção de arte passou por mudanças diante das novas técnicas industriais, sendo a pintura o modo de representação mais afetado por elas. Uma vez que se acreditava ser a fotografia capaz de revelar aparências análogas ao real, com precisão, não cabia mais à pintura a tentativa de reprodução da realidade; a partir disso, a distinção entre as funções da imagem pictórica e da imagem fotográfica foi definida. A relação entre artista e realidade passou a ser orientada sob uma nova abordagem, que buscava se distanciar das poéticas classicistas e afirmar uma concepção de mundo própria, que refletisse a realidade da época. O movimento *impressionista* foi o grande desencadeador dessa postura no campo da pintura, e foi uma forte influência no novo caráter da pesquisa artística que marcou o início das vanguardas modernistas.

As mudanças causadas pelo surgimento da técnica fotográfica eram refletidas diretamente nas propostas do programa impressionista. Curiosamente, foi num estúdio de fotografia (do fotógrafo Félix Nadar) que a primeira exposição do movimento impressionista aconteceu, em 1874.

É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou o dos pintores pela fotografia; o que é certo, em todo caso, é que um dos móveis da reformulação pictórica foi a necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade (ARGAN, 1992, p.75).

A exclusão dos salões oficiais motivou a criação do primeiro "salão dos recusados", grupo formado por artistas como Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro, Paul Cézanne, Alfred Sisley e Pierre-Auguste Renoir. A busca por uma percepção visual livre de conceitos pré-estabelecidos pelo academicismo, e o desejo de possibilitar uma visibilidade direta da realidade através da representação pelas

cores, eram questões defendidas pelos impressionistas na tentativa de redefinir a atividade pictórica.

A influência da técnica fotográfica pode ser percebida claramente em várias obras relacionadas ao impressionismo. Degas talvez seja, dentre esses pintores, o mais conhecido pelo uso do caráter fotográfico em seu trabalho. Suas pinturas revelavam fragmentos da vida cotidiana, momentos inesperados, como aqueles capturados pela câmera fotográfica, que, presente no cotidiano, possibilita o registro de gestos da vida íntima. A sugestão de movimento, a espontaneidade das cenas e das poses das suas personagens são alguns dos aspectos que refletem a nova forma de ver o mundo oferecida pela fotografia, e agora presente na pintura.

Degas também recorria às soluções visuais da fotografia no que diz respeito aos enquadramentos que utilizava nas suas representações, principalmente naquelas que sugeriam a fixação de um "instante qualquer". É comum perceber a descentralização das personagens, como também cortes abruptos na imagem, que sugerem um extracampo.

Imagem 01: Quatro bailarinas em cena (1885-1890). Edgar Degas.



Fonte: http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=250.

A dualidade existente em composições como a da **imagem 01**, por exemplo, aponta para o isolamento do tema pelo enquadramento e ao mesmo tempo sugere um possível prolongamento da ação. A ideia de que existe algo além do que é mostrado na imagem, e da continuidade da ação no fora de campo, é característica típica do instantâneo fotográfico (e por extensão do cinema). Essa ideia só passou a ser utilizada na pintura a partir dessa fase de experimentação de novos pontos de vista. Outro efeito fotográfico pode ser observado claramente no braço esquerdo da bailarina ao fundo da imagem, no lado direito. A impressão de movimento é sugerida pelas manchas que acompanham o braço, como quando um corpo em movimento é fotografado com baixa velocidade de obturação da câmera, e todo o percurso do deslocamento é capturado, revelando uma imagem borrada.

Como dito anteriormente, os artistas do século XIX, como um todo, foram influenciados de alguma forma pela fotografia. “O contraste, a falta de nitidez e a fragmentação decorrentes dos enquadramentos na fotografia contemporânea [...] provocaram forte impacto sobre eles [...]” (DEMPSEY, 2000, p.15). Essa influência era refletida em suas obras de maneiras diferentes e em níveis variados: pelo uso dos aspectos visuais da fotografia na própria obra, como no caso de Degas (exemplificado acima) e de Henri de Toulouse-Lautrec (que utilizava um efeito granuloso nas suas imagens, similar à granulação das ampliações fotográficas), ou pelo uso da fotografia como suporte visual para a produção das pinturas, uma vez que através da fotografia podia-se ter uma melhor visualização de detalhes e movimentos que até então não eram percebidos apenas pelo olho humano.

Podemos perceber que a configuração das práticas e dos usos da fotografia enquanto “imagem da sociedade industrial” foi baseada num caráter de ferramenta, de referência até mesmo para o campo da arte. O deslumbramento causado pela nova tecnologia, capaz de produzir uma imagem aparentemente idêntica ao seu referente, restringiu as possibilidades de criação na fotografia na sua fase inicial e

provocou uma falta de entendimento sobre a sua natureza, reverberando vestígios dessa limitação até os dias de hoje.

Se é possível afirmar a existência de uma fotografia tipicamente moderna, seria essa imagem caracterizada por sua relação com o real e, principalmente, pela ligação com as mudanças do próprio real. A modernidade marca o início da construção do mito da verdade fotográfica, segundo o qual são conferidas exatidão e credibilidade a esse tipo de imagem. Essa ideia demorou a ser desconstruída, tendo sido responsável por uma série de incompreensões sobre as possíveis relações entre fotografia e arte, o que gerou exaustivas discussões e questionamentos ao longo da história da fotografia sobre o seu caráter artístico. O fato é que mesmo tendo sido inicialmente usada de forma tímida no campo da arte, a fotografia marcou um ponto de ruptura e de abandono dos conceitos tradicionalistas, dando início à “era da reprodutibilidade técnica da obra de arte”, à produção de imagens-objetos em série, consolidando, assim, os valores industriais modernos. “Mais importante do que a questão de ser ou não a fotografia uma arte é o fato de que ela anuncia (e cria) ambições novas para a arte” (SONTAG, 2004, p.164). É a partir dela que nasce uma nova maneira de ver e de organizar o mundo.

2. Uma aproximação: fotografia e arte

Uma nova relação entre fotografia e arte começou a ganhar forma entre as décadas de 1960 e 1970, especialmente impulsionada pelo surgimento da arte conceitual. Embora ainda sendo utilizadas com uma finalidade documental, as imagens fotográficas passaram a ser parte fundamental de determinadas práticas artísticas, principalmente das mais efêmeras, como por exemplo as performances, a *land art* e a *body art*. Para alguns (artistas, público e crítica), a fotografia era um meio de registro dessas atividades temporárias, sendo vista ainda como uma ferramenta imparcial de documentação. A diferença é que a partir de então ela estava

materialmente presente no fazer artístico, ao contrário do que acontecia quando era utilizada por pintores na elaboração de uma obra. Nesses movimentos, a fotografia deixou de ser somente uma etapa do processo de criação para ser uma forma de finalização e perpetuação do evento.

A ideia do ato artístico era transmitida pela fotografia, mesmo não sendo o processo fotográfico em si o foco desse ato. Era, então, através da fotografia que a arte acabava sendo transmitida para a maior parte dos espectadores, principalmente para aqueles que não estavam presentes no momento da ação. A arte conceitual buscava quebrar a ideia da necessidade da existência de um objeto artístico, e foi a fotografia que, muitas vezes, fez o papel de obra nesses casos, já que o produto final exposto em museus, galerias e livros era a imagem fotográfica.

Como defendia o artista Henry Flynt, do *Fluxus*, na arte conceitual “o material é a linguagem”. Isso declara a fotografia como material da arte, já que muito da linguagem fotográfica foi usada em vários dos experimentos relacionados a esse movimento, que acreditava no valor das atitudes mais do que dos objetos.

A arte conceitual, que negligenciava a forma, a matéria e a composição, e que pensava sustentar uma concepção de arte tão nova quanto provocadora, permitiu à fotografia transpor uma etapa suplementar dentro da arte, abrindo-lhe as portas das mais consagradas galerias e museus, mas continuando a considerá-la como um simples meio, submetendo-a lógicas totalmente diferentes das suas (ROUILLÉ, 2009, p. 316).

Nesses casos, o público tinha acesso a uma referência do trabalho e não ao próprio trabalho; ou seja, criava-se uma nova realidade artística com o arquivo fotográfico, uma nova obra (mas não no sentido tradicionalista), indo, de certa forma, contra o que os artistas desejavam propor. O erro estava em acreditar na imparcialidade da câmera, algo impossível de ser alcançado, já que, mesmo quando a intenção é apenas registrar, o fotógrafo não deixa de colocar impressões de sua

personalidade na imagem, uma vez que o ato fotográfico acontece a partir de uma série de escolhas, relacionadas ao enquadramento, iluminação, angulação etc. Além disso, a foto, como último vestígio de uma prática artística efêmera, torna-se uma criação à parte, distanciada das suas motivações originais, e que não deixa de ser um produto de ordem estética.

Podemos exemplificar esse tipo de uso da fotografia, especificamente no caso da *land art*, com o trabalho do artista britânico Richard Long, que tem como ideia central do seu fazer artístico o ato de caminhar, buscando abordar a relação entre espaço e tempo através da sua própria imersão na paisagem. Na *land art* os artistas não estavam mais interessados em criar representações da natureza, mas sim em estar em contato direto com ela, e fazer dessa experiência a sua arte. Na maioria das vezes, as obras eram realizadas em lugares remotos, desertos, campos, rios e lagos, o que acarretava uma associação entre o espaço e o trabalho, tornando-o não comercializável enquanto objeto artístico.

As pequenas intervenções de Richard Long marcam sua passagem em determinados ambientes. Tanto com partes da própria natureza (galhos, pedras, madeira etc.), como com seus passos, o artista cria formas geométricas que registram sua caminhada. Em "*A line made by walking*" ("Uma linha feita pela caminhada") de 1967 (**imagem 02**), por exemplo, Long criou uma linha reta na grama com seu ato de caminhar repetidamente, para frente e para trás. A ação foi documentada pela fotografia, que, sob um ângulo específico, torna a linha visível na imagem. A ideia de registrar a ida para "lugar nenhum" (que por ser uma ação feita na própria natureza recebe o caráter de efemeridade do material utilizado) foi para o artista uma forma de criar uma relação mais próxima entre arte e natureza.

Essa e outras obras similares foram definidas por Long como esculturas; entretanto, como dito anteriormente, esses trabalhos têm como uma das características principais o fato de não serem permanentes. No caso citado, a grama certamente cresceu e fez com que o registro do artista desaparecesse, restando

apenas a fotografia, registro que nos faz ter acesso à ideia e às intenções de Long e nos leva mais uma vez a questionamentos sobre o papel da fotografia nesses movimentos: será mesmo apenas uma forma de documentação? O espectador tem uma experiência parecida com a que o artista teve através da fotografia? Se a obra se caracteriza pela experiência vivida, por que fotografar? O público vive aquilo apenas vendo a fotografia? A fotografia é um subproduto da obra primeira?

Imagem 02: A line made by walking (1967). Richard Long.



Fonte: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Long -
A Line Made By Walking %281967%29.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Long_-_A_Line_Made_By_Walking_%281967%29.jpg).

O trabalho da artista francesa Sophie Calle também pode ser um exemplo esclarecedor dos usos da fotografia na arte contemporânea. Seus trabalhos envolvem situações da vida cotidiana (ficcionalis ou não) que revelam aspectos da intimidade

das pessoas e da sua própria. Através de atividades performáticas ela cria situações para que ela possa vivenciar, registrando essas atividades por meio de textos e fotos. Em "O hotel" (**imagem 03**) de 1981, a artista trabalhou como camareira em um hotel em Veneza durante três semanas. Enquanto fazia a limpeza dos quartos que estavam sob seus cuidados, Calle examinava os pertences pessoais dos hóspedes que estavam ausentes, a fim de descobrir características das suas personalidades e detalhes das suas vidas íntimas.

Enquanto fazia a limpeza diária dos quartos, fotografava os artigos de uso pessoal dos hóspedes, tentando descobrir e imaginar quem seriam. Abriu malas, leu diários e papéis variados, examinou a roupa suja e os cestos de lixo, fotografando sistematicamente cada invasão que cometia e tomando notas, reunindo assim um material posteriormente publicado e exibido (COTTON, 2010, p.23).

Imagem 03 O Hotel, Quarto 47 (1981). Sophie Calle.



Fonte: <http://designblog.rietveldacademie.nl/?cat=21>.

A experiência *voyeur* vivida por Sophie Calle chegou ao público através da documentação feita por ela em séries fotográficas acompanhadas por textos descritivos, que também continham suas impressões pessoais sobre os hóspedes a partir do que ela imaginava. É inquestionável a importância da fotografia nesse caso, pois ela revela a ação da artista por meio da imagem-objeto. Com a fotografia, a mensagem da obra pode ser completada, no sentido de ser levada ao espectador, não como uma forma de provar o que aconteceu, mas sim como uma possibilidade da artista de colocar o outro numa atmosfera similar à que ela viveu, para que ele possa imaginar e preencher as lacunas deixadas entre o ato e a imagem final.

A maioria dos artistas que produzem essas obras efêmeras pensam a fotografia apenas como um registro da "obra real", mas esta deixa de existir uma vez que seu acontecimento passa. A fotografia, aliada a um texto explicativo e descritivo, cria uma ilusão de registro da obra. Ela é, na verdade, um novo objeto, uma nova obra artística, com sua própria linguagem. A descrição da obra aliada a uma ilustração fotográfica é uma tentativa de apresentar para o público algo que já deixou de existir, algo feito para deixar de ser quando o ato é finalizado, de modo que o registro é a própria destruição da obra. A obra, feita para deixar de existir, tenta permanecer viva através da fotografia, o que anula seu objetivo inicial. Mas, como ocorre em toda destruição, algo novo surge. A fotografia é esse algo novo, já que não é um registro válido da obra efêmera. Pode-se dizer, assim, que a fotografia é a fênix dessa arte efêmera.

Sem dúvidas, essa foi uma das formas de aproximação da fotografia com o campo da arte. Mas podemos observar que sua atuação nesses casos ainda é baseada em uma espécie de suporte; aqui, a fotografia ainda é vista como ferramenta, tendo uma posição ambígua. É apenas com uma mudança nessa postura que a fotografia passa a ser compreendida enquanto linguagem própria, rica em significantes; quando os fotógrafos passam a buscar "a fonte do valor estético na estruturalidade intrínseca à sua própria técnica" (ARGAN, 1992, p. 81).

3. Uma nova forma de se pensar fotografia

O caráter mimético da fotografia foi perdendo força a partir dos questionamentos sobre a objetividade do seu processo. No decorrer da história, tanto os seus modos de produção quanto os seus usos ganharam novas perspectivas e, atualmente, principalmente depois de uma maior conscientização sobre a possibilidade de manipulação da imagem fotográfica (prática tão antiga quanto a própria técnica), a concepção da fotografia enquanto reprodução exata da natureza já não convence mais. O foco das discussões sobre a prática fotográfica também mudou, deixando de ser o produto final (a foto) e passando a considerar o seu processo de criação e também de recepção.

Muitas das reflexões que buscavam determinar uma essência fotográfica se apoiaram na teoria dos signos do semiótico americano Charles Sanders Peirce. Inicialmente, acreditava-se que a fotografia deveria ser classificada enquanto ícone, devido à semelhança apresentada com o seu referente (a base da maior parte dos discursos do século XIX, como vimos). A partir do século XX passou-se a admitir que a fotografia não copiava seu referente, e que apesar da semelhança, o que prevalecia era a sua qualidade de índice. Ainda assim, esse pensamento se baseou na relação entre fotografia e realidade, uma vez que defende que para a imagem fotográfica existir é necessário a pré-existência do seu referente; é a lógica do "isso foi", apresentada por Roland Barthes no seu título "A Câmara Clara". Ainda são poucas as reflexões que analisam a fotografia enquanto símbolo, ou seja, como forma de expressão de um conceito abstrato. Mas a ideia vem se fortalecendo, principalmente a partir das novas formas de se fazer fotografia na contemporaneidade, e do pensamento de teóricos como Vilém Flusser e Arlindo Machado, por exemplo.

Os modos de representação fotográficos são vários, e a ideia de que existe uma fotografia única ("A Fotografia"), que pode ser analisada sob os mesmos parâmetros, já não faz mais sentido. Para que se possa enxergar essa pluralidade, é

fundamental a compreensão da fotografia enquanto linguagem; e, como qualquer outra linguagem, ela pode ser usada com finalidades várias, tendo processos criativos também diversificados e cada vez mais híbridos.

Entretanto, quando se pensa em fotografia enquanto arte contemporânea, é possível identificar um tipo de processo que parece ser sintomático da necessidade de ruptura dos padrões tradicionalistas, que atrelavam o fazer fotográfico ao automatismo, à falta de intervenção criadora. Essa subversão se encontra nos processos que, ao invés de capturar o que é visto na realidade objetiva, criam situações específicas para serem fotografadas, tendo como resultado uma imagem ficcionada ou encenada.

A criação de imagens ou cenas próprias para a câmera, que fogem do que poderíamos observar objetivamente no mundo visível, é uma das formas que os fotógrafos encontraram de interpretar a realidade e de criar novas realidades. Aqui, o que prevalece é a ideia, que é, obviamente, apoiada por valores estéticos propriamente fotográficos. A valorização da captação de um momento especial é contradita; o que existe então é uma ideia, pensada *a priori*, e é a partir dela que a produção tem início. O que é privilegiado não é o disparo da câmera, mas sim todo o processo, o que vem antes e depois da captura. Esse tipo de expansão amplia as possibilidades criativas do meio, que não é mais reduzido a uma finalidade meramente documental, mas é visto como um forte sistema signifiante.

O fotógrafo americano Duane Michals tem uma prática que pode representar esse tipo de criação fotográfica. Através do seu trabalho, ele torna visuais aspectos subjetivos da sua vida, preocupando-se menos com a aparência das coisas do que com sua essência. Ele afirma que o “momento decisivo” se encerra em situações que ele mesmo cria, e não simplesmente espera que aconteçam diante da sua câmera.

As coisas que me interessavam eram todas invisíveis, questões metafísicas: vida após a morte, a aura do sexo – sua atmosfera em vez da mecânica –

essas são coisas que você nunca vê na rua. Então eu tive que inventar e fazer situações para expressar e explorar essas coisas.³

Além de produzir uma fotografia que rompe com programas pré-estabelecidos de visão do mundo, as temáticas abordadas por Duane Michals despertam interesse por levantarem questionamentos sobre aspectos essenciais da existência humana (**imagem 04**). As provocações contidas nas suas fotografias são uma forma não só de repensar o papel da fotografia no campo da arte, mas também de despertar no espectador questionamentos sobre sua identidade.

Imagem 04: Autorretrato como se eu estivesse morto (1970). Duane Michals.



Fonte: <https://juan314.wordpress.com/2011/02/22/autorretrato-como-si-yo-estuviera-muerto-self-portrait-as-if-i-were-dead-by-duane-michals/>.

³ Tradução de Suelaine Agra. Texto original: "The things that interested me were all invisible, metaphysical questions: life after death, the aura of sex - its atmosphere rather than the mechanics - these are things you never see on the street. So I had to invent and make situations to express and explore these things". Entrevista concedida a Tom Evans e publicada em "Art & Artists" em agosto de 1985.

Obviamente, essa fotografia encenada não é comum apenas ao trabalho de Michals. Como dito anteriormente, a fotografia contemporânea, de forma geral, apresenta esse caráter e investe cada vez mais em conteúdos psicológicos, através da construção da imagem antes do momento do "clique". Cindy Sherman, Jeff Wall, Joel-Peter Witkin, Philip-Lorca diCorcia, Yinka Shonibare, Georges Rousse são apenas alguns exemplos de artistas que também trabalham com esse tipo de processo, no qual todos os elementos que compõem a imagem são elaborados antecipadamente.

É evidente que a fotografia enquanto prática artística contemporânea não se resume à fotografia encenada. Como exposto, depois de pouco mais de um século e meio, o processo fotográfico se expande, sendo finalmente visto como uma manifestação artística genuína e tão expressiva quanto qualquer outra. Hoje, podemos falar até em fotografia abstrata, coisa que na fase inicial da técnica parecia impensável. É difícil apresentar um percurso linear dos usos da imagem fotográfica, e nem foi nossa intenção desenvolvê-lo aqui. Procuramos apontar fragmentos significativos no decorrer da história, que foram responsáveis por nossa concepção atual dessa atividade artística. Muito ainda se deve pensar sobre essa prática tão plural, que cada vez mais domina nosso campo imagético, seja com finalidades artísticas ou não, mas que passou a ter seus valores estéticos reconhecidos e que vem vivendo uma fase de expansão tanto no que é relacionado à própria tecnologia quanto às possibilidades expressivas e de criação.

Referências

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

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos**. São Paulo: Cosac Naif, 2000.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes

ISSN 0103-9253 versão impressa – ISSN 2236-7101 versão online

ARQUIVOS AUDIOVISUAIS: FILMES COMO DOCUMENTOS

AUDIOVISUAL ARCHIVES: MOVIES AS DOCUMENTS

Helton Luis Paulino da Costa¹

(Universidade Federal de Campina Grande)

RESUMO

O arquivo é um conjunto documental reunido naturalmente segundo a sua origem e função facilitando o acesso à informação de seus conteúdos. Para tanto, os documentos devem ser preservados em meios institucionais de custódia como centros arquivistas, bibliotecas e museus. Em específico, os arquivos audiovisuais enfrentam sérios problemas ao longo da história como a indiferença em relação a sua importância enquanto documento (fossem dos gêneros ficcionais ou documentais) e os maus acondicionamentos de seus suportes, fazendo que com parcelas significativas da evolução das imagens em movimento como também dos próprios registros históricos a partir do final do século XIX desaparecessem. Pois, cada filme em especial possui o seu fator 'documento', seja intrínseco ou extrínseco, tal como o documentário brasileiro *Santiago*, de 2006.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivo. Documento. Documentário. Santiago.

¹ Mestrando no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco. Professor do curso de Bacharelado em Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) - PB. E-mail: heltonpaulino@yahoo.com.br.

ABSTRACT

The archive is a set of documents collected naturally by origin and function which facilitates access to the information of its content. Therefore, the documents should be preserved by custody institutional means such as archive centers, libraries and museums. In particular, the audiovisual archives have been facing serious problems throughout history, e.g. the indifference towards its importance as a document (no matter if they are fictional or documentary genres), the bad storage of their media, causing the disappearance of significant portions of the evolution of moving pictures, and of the historical records from the end of the nineteenth century. Once, for each movie in particular, there is a 'document' factor, either intrinsic or extrinsic, such as the Brazilian documentary called *Santiago*, made in 2006.

KEYWORDS: Archive. Document. Documentary. Santiago.

Introdução

Conglomerar registros, sejam de cunho administrativo, jurídico, cultural ou histórico, pressupõe um embasamento crítico conferidor de significância ao montante, visto que, sem a devida criticidade tornar-se-ia meramente um acúmulo, um amontoado arbitrário desprovido de qualquer importância perante o ato da pesquisa. Assim, expondo claramente a distinção entre o 'conglomerar' e o simples 'aglomerar', nos deparamos com uma atividade intrínseca a psicologia do ser humano, o colecionismo².

Obviamente, ao nos depararmos com uma coleção, automaticamente surgem-nos questionamentos inerentes à natureza daquele processo, tais como motivos ou propósitos ligados a respectiva atitude, como também o fator de curiosidade perante

² Segundo SOARES (2007), os estudos em psicologia apresentam dois tipos de colecionismo, definidos como patológico e não patológico, onde o primeiro, diagnosticado clinicamente, trata-se de um transtorno neuropsiquiátrico, também denominado de obsessivo-compulsivo ou simplesmente TOC, causando desconforto no indivíduo, resultando-lhe em prejuízos ocupacionais, acadêmicos ou sociais, já o segundo é encarado como um comportamento normal do indivíduo e um fenômeno comum surgido na maioria das vezes ainda na infância, desde que lhe proporcione uma sensação de prazer e um alívio das preocupações do dia-a-dia, sem que isso interfira em seu cotidiano ordinário.

os procedimentos de guarda, organização e manutenção da mesma. O grau de subjetividade do indivíduo leva-o a uma infinidade de possibilidades de estruturação de uma coleção, variando desde a significância depositada a um determinado grupo de objetos até os níveis de quantidade desta reunião. Dentre as inúmeras contingências relativas ao tema, uma em específico torna-se foco deste texto, os conjuntos documentais, ou seja, o conglomerado de registros, independentemente da forma ou do suporte, caracterizados por serem fontes de informação produzida e/ou recolhida no decurso de uma atividade específica, realizados por um ou por uma coletividade de indivíduos, conforme denota Costa (2007).

Neste caso, o coeficiente de importância desta reunião é por deveras mais nítido, pois se tratam de registros de cunho informacional, podendo ser utilizados por terceiros como fontes significativas de pesquisa, mas que para tanto precisam atender a requisitos de identidade e autenticidade conferidos por órgãos competentes a que as referidas informações se destinam, ou seja, as suas proveniências e as suas aplicações, de acordo com Costa (2007). Sendo assim, ao também distanciar desses conjuntos de documentos a artificialidade dos meros acúmulos descaracterizados de procedência e abstrusos em essência, vê-se inapropriado utilizar o termo *coleção*, e sim, como conceitualmente, Schellenberg (2004) define enquanto *arquivo*, como sendo um conjunto documental reunido naturalmente segundo a sua origem e função.

A história da humanidade nos confere uma gama vastíssima de exemplos no que concerne às estruturações de arquivos, basta vislumbrarmos os sítios arqueológicos para nos depararmos com uma infinidade de conglomerados de inscrições das mais diversas formas e nos mais diversos materiais, fornecedores de riquíssimas informações sobre civilizações da antiguidade, ou então nas mais reclusas bibliotecas medievais detentoras de acervos inigualáveis quase todas relegadas ao domínio da igreja, ou até com o aumento dos depósitos de documentos na era moderna em virtude das sistematizações do conhecimento, do advento das

universidades e do crescimento da burocracia em repartições, contudo com o acesso a tais conjuntos documentais restrito às classes sociais dominantes.

Somente após a Revolução Francesa (1789), como identifica Schellenberg (2004), é que se dá o reconhecimento da importância dos documentos para a sociedade, onde o cidadão passa a ter direito de pedir vistas a qualquer informação contida em qualquer documento existente em um depósito público, fazendo com que, por sua vez, o Estado tenha responsabilidade perante a conservação dos mesmos.

Com a proliferação dos Arquivos Nacionais, as conceituações, as organizações, as descrições, as inventariações, as normatizações dos documentos, assim como as necessárias recuperações deles, passam a beneficiar todos os patamares do conhecimento de forma irrepreensível. Permitindo aos âmbitos acadêmicos, tecnológicos, culturais e sociais, bem como aos jurídicos e históricos, absorver, dispor e proliferar as informações fornecidas pelos documentos salvaguardados nos meios institucionais de custódia, onde agora também se incluem as bibliotecas e os museus, conforme expõe Costa (2007).

Todavia, já na primeira metade século XX, uma categoria de documento em específico não se ajustou facilmente aos princípios de funcionamento destes meios de custódia, embora houvessem raras exceções, tratam-se dos "documentos audiovisuais, os quais tiveram o seu valor cultural amplamente desconsiderados" (EDMONDSON, 1998, p. 20).

A muita indiferença do público e das autoridades arquivistas em relação ao material histórico constituído no filme, relegavam verdadeiras preciosidades dos desenvolvimentos culturais e sociais de determinadas localidades mundo afora às mãos de poucos abnegados. Raras exceções se faziam presentes, verdadeiros pensamentos à frente do tempo que vislumbravam a preservação de filmes como importantes patrimônios culturais, como por exemplo na França ainda no fim do século XIX, mais precisamente em 1898:

Um fotógrafo polonês, Boleslav Matuschevski, publicou na França uma brochura intitulada **Uma Nova Fonte de História**, onde sugeria que se criasse, em Paris, um museu do filme e lançava as bases de um estudo da História a partir do registro cinematográfico. (CALIL; SIQUEIRA; KARNSTAEDT, 1981, p. 75). [grifo do autor].

No Brasil, tal consciência de preservação de materiais cinematográficos surgiu ainda no início do século XX, com Edgard Roquette-Pinto, mas nada de prático se empreendeu por décadas a fio. Disto, resultou na extinção de quase toda a produção cinematográfica anterior a 1920, da qual apenas registros por escrito em publicações da época determinam que um dia existiram. E até em países com uma larga tradição industrial cinematográfica como é o caso dos Estados Unidos, tal problema também se fez presente:

Com pouco mais de cem anos de existência oficial do cinema, grande parcela do patrimônio fílmico se perdeu permanentemente. Cinquenta por cento de todos os filmes produzidos nos Estados Unidos antes de 1950 já desapareceram. Noventa por cento de cópias clássicas de filmes nos Estados Unidos estão, atualmente, em precárias condições. (COSTA, 2007, p. 85).

Após a Segunda Guerra Mundial, as noções de preservação histórica em âmbito geral foram revistas, pois muitas obras de arte foram saqueadas ou simplesmente destruídas, muitos dados e documentos históricos desapareceram por completo durante o intento bélico. E diante disso, filmes foram extremamente sacrificados em virtude do seu material de suporte ser demasiadamente delicado, que demandam cuidados especiais para aumentar a sua longevidade. Desta forma, organizações específicas com o intuito da estruturação de arquivos de filmes, muitas vezes desatreladas dos habituais meios institucionais de custódia de documentos começam a surgir, primeiramente na Europa e América do Norte, se espalhando pelo restante do mundo, e assim, em instituição e instituição, lentamente o valor cultural

dos documentos audiovisuais ganha legitimidade e aceitação, conforme coloca Edmondson (1998).

Dentre as instituições de salvaguarda do patrimônio cinematográfico estão as Cinematecas. Costa (2007) delinea a importância destes arquivos de filmes ressaltando as suas contribuições para o entendimento da arte e suas inter-relações com a história, a filosofia, as ciências, as letras, as tecnologias aplicadas e demais áreas do conhecimento humano. A preservação de filmes como documentos para pesquisa também é a preocupação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO em sua *Carta de recomendação sobre a salvaguarda e a conservação das imagens em movimento*.

As imagens em movimento são uma expressão da identidade cultural dos povos e que, devido ao seu valor educativo, cultural, científico e histórico, formam parte integrante do patrimônio cultural de uma nação [...]; constituem também uma forma fundamental de registrar a sucessão dos acontecimentos e, como tal, são testemunhos importantes, e muitas vezes únicos de uma nova dimensão de história, modo de vista e cultura dos povos e da evolução do universo. (UNESCO, 1980, p.1).

Sendo o documento qualquer base de conhecimento, fixada em um material para fins de pesquisa, nos depararemos com uma quantidade enorme de possibilidades, desde os básicos papéis e livros a mapas e fotografias até uma infinidade de suportes distintos independentemente de suas características e dotados de um valor informacional relevante para o homem e para o mundo, identificamos nos produtos da arte cinematográfica, ou seja, nos filmes, todos os atributos para reconhecê-los – desde os mais antigos e precários – como legítimos documentos de importância singular para a humanidade.

1. Documentos da representação do “real”

Começando com uma torrente de descobertas, reflexões e invenções que se dispersaram pelo século XIX, impulsionadas claramente pelo advento da fotografia e mantendo um duplo cerne sempre em questionamento, isto é, tempo e espaço, os quais manipulados em prol de análises científicas resultaram na decomposição do movimento para o entendimento da fisiologia de um homem correndo ou de um pássaro em pleno voo, por exemplo. Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey são em tese os nomes mais importantes no campo dos experimentos da síntese de movimentos, mas o que eles não sabiam é que estavam prefigurando um outro tipo de imagem que mudaria totalmente a conjuntura das artes visuais, e por conseguinte, dos meios de comunicação e entretenimento, a imagem em movimento, ou simplesmente animada.

Contudo, essa imagem não ficaria relegada ao plano das experiências cronofotográficas, pois “o cinematógrafo Lumière carregaria consigo todas as forças que, desde sempre, os homens atribuíram a imagem” (MORIN, 2014, p. 64). E em 1895, “no ‘programa’ do *cinématographe* tínhamos as imagens de operários saindo de uma fábrica; um regimento em marcha; uma ‘briga’ de bebês; e um trem que chegava a estação.” (ROSENFELD, 2002, p. 62). Intervalos de realidade que foram capturados pelos irmãos Lumière, aumentados em uma tela preto e branco e sem ruído algum, um instante que por mais limitado que aparentemente fosse já era o microcosmo do cinema. Este, que só se cristalizaria com George Méliès e seu viés teatral-espetacular, comprometendo mais profundamente a essência da nova arte que ali se apresentara. Pois, aparentemente uma cisão haveria de ocorrer, de um lado se postaria a representação do mundo em que vivemos suscitada pelos Lumière e do outro estaria a concretização do irreal absoluto facultado por Méliès, dois caminhos que partem de um mesmo ponto, o nascituro do que viriam a ser denominados de documentário e ficção. Todavia, essa visão tradicional tem sido paulatinamente refutada, visto que as intenções de ambos perante o cinematógrafo eram bem

distintas: experiências versus espetáculos, respectivamente. Como também, “todos estavam dominados pelo hibridismo midiático e por referências extratextuais, que caracterizam a estética das atrações” (COSTA, 2009, p. 31). O uso do cinematógrafo após a célebre sessão de 1895 se proliferara, registros históricos apontam que já no ano seguinte filmagens ocorriam em variadas partes do globo, desta forma, tanto os filmes encenados como os chamados filmes de “atualidades”³ passariam a coexistir entre práticas e convenções, um exemplo disso seriam as recriações de eventos, as quais em grande parte se tratavam de acontecimentos sensacionais do momento, isto é, profícuos modelos de unidade cinematográfica, sem cisões de gênero. Mas fatalmente, a feição ilusionista canalizada por Méliès ganha força suficiente com o passar do tempo para se tornar “a corrente dominante” do cinema quando a arte cinematográfica alcança o público sem distinções em praticamente todas as faixas sociais, e cada vez mais histórias necessitam ser contadas para suprir o faminto imaginário dos espectadores, desta forma o filão se torna imensamente lucrativo e uma grande diversidade de estúdios eclode principalmente na Europa e na América. Ao passo em que os filmes começam a utilizar convenções narrativas especificamente cinematográficas, na tentativa de construir enredos autoexplicativos.

Correlativamente à sua metamorfose espaço-temporal, o cinematógrafo entra no universo da ficção. [...] Desde Edison um impulso incoercível precipita a nova invenção para ficção. Em 1896-1897, seu ano de batismo, a comédia, o amor, a agressão, a história romanceada se introduzem nos filmes por todos os lados. A imagem do cinematógrafo é literalmente imersa, levada num fluxo de imaginário que não mais deixará de jorrar. O cinema se tornou sinônimo de ficção. Essa é a admirável evidência. (MORIN, 2014, p. 99-100).

³ Uma das primeiras facetas do documentário, os filmes de atualidades são registros de eventos do cotidiano de um lugar contemporâneos ao público, tais como desfiles cívicos, inaugurações de obras públicas, pronunciamentos ou funerais de autoridades, demais eventos festivos e em caso de conflito bélico as novidades dos fronts, mais tarde se transformariam nos cinejornais.

Para as indústrias cinematográficas que surgem, a rentabilidade se dá com o filme narrativo, apesar dos altos custos de produção se comparado a um filme que se utiliza de filmagens externas, não-atores, câmeras portáteis e improvisação, ou seja, pressupostos de não-narratividade que desencadeiam o documentário. A identificação do grande público com a ficção propicia uma espécie de fuga de sua realidade, realidades muitas vezes indesejáveis em momentos de entretenimento, visto que, inevitavelmente, é para elas que voltarão ao término do filme. Condições primárias que fizeram com que a ficção se expandisse com o cinema e o cinema se expandisse com a ficção.

Já o documentário, durante o decorrer do século XX, foi sendo suplantado pela ficção no que concerne ao cinema nitidamente comercial, mas continuando a ter a sua devida importância nas esferas cinematográficas em virtude do seu poder de transmitir uma impressão de autenticidade a imagem fílmica – querendo ou não, desde os irmãos Lumière – quando se expunha à prova da realidade. “Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2008, p. 26).

Nichols (2008) também classifica o cinema como detentor de dois tipos de filmes: os documentários de satisfação de desejos, que seriam as ficções, onde tornariam crivos os frutos da imaginação, expressando o que mais desejamos ou que mais tememos quanto a realidade que é ou possa vir a ser; e os documentários de representação social, que seriam as não-ficções, as quais comumente chamamos apenas de documentários, que representam de forma visível e audível a realidade social que já testemunhamos ou testemunharemos.

Enxergar o mundo com os nossos próprios olhos ou sermos apresentados ao nosso próprio mundo pelos olhos seletivos dos outros, por mais que uma imagem não consiga dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu. O documentário tem por essência dar-nos a capacidade de ver questionamentos

oportunos que nos rodeiam e nos possibilitar refletir sobre tais visões. Portanto, na contracorrente do cinema industrial de ficção tivemos e teremos sempre o documentário latente, ininterruptamente pronto para apresentar um vasto número de questionamentos, sem se prender a formas ou estilos rigidamente ditados, nem adotando um bloco fixo de técnicas. Um domínio mantedor de ressignificações ao longo de quase cento e vinte anos de história do cinema, desde o seu período clássico – no sentido de modelo, referência – de arcabouço quase que estritamente etnográfico ou seguido pelo viés investigativo, trazendo o americano Robert Flaherty, o inglês John Grierson e o brasileiro Alberto Cavalcanti nos postos de cânones, e um quarto nome com um cinema documental particular e experiencial que é o soviético Dziga Vertov, até a sua grande metamorfose pós-segunda grande guerra, a qual recebe a denominação “moderno”, mais perceptivo perante um novo *modus* de realidade, através de uma visão mais semiológica, de uma linguagem cinematográfica mais ousada, de uma nova postura frente ao ético e ao estético e de uma revolução tecnológica diante dos dispositivos empregados – a partir da portabilidade, do instantâneo e do barateamento dos mesmos –, representado a partir da figura de Jean Rouch, primordialmente.

Atualmente, quase como um fechamento de um ciclo, nota-se uma aproximação bem significativa entre ficção e documentário novamente, lembrando os idos pós-criação do cinema propriamente dito – obviamente, houveram vários exemplos deste volume híbrido no decorrer do panorama documental “moderno”, tais como alguns filmes de Pierre Perrault, de Shirley Clarke e de John Cassavetes.

Os sinais da força do documentário contemporâneo são até mais consistentes em países da Europa – na França, particularmente –, nos Estados Unidos, Canadá, Japão, Israel, entre outros. É importante notar ainda que o interesse por imagens “reais” tampouco se limita ao campo do documentário: parece corresponder a uma atração cada vez maior pelo “real” em diversas formas de expressão artísticas e midiáticas. Parte significativa

das ficções cinematográficas e mesmo televisivas tem investido em uma estética de teor documental, e são expressivas as adaptações de relatos literários cuja matéria são situações reais. (LINS; MESQUITA, 2011, p. 7-8).

No Brasil, este cenário é vigente, mas com um grande tempo de atraso. Pois, somente com a ideia de “retomada”⁴ do cinema brasileiro em meados dos anos 90, é que o incitamento à produção toma vigor, propiciando tanto o retorno de cineastas já consagrados no gênero documental quanto a jovens que se lançam às primeiras realizações, um verdadeiro impulso. Todavia, a parte maciça desta “retomada” foi destinada a ficção – praticamente inerte no prezado momento –, pois, com o auxílio da bitola videográfica e sua acessibilidade e dos custos relativamente baixos para a produção de documentários, podemos afirmar que tivemos realizações cinematográficas deste gênero em um fluxo dinâmico, mas reservadas para o circuito de festivais e mostras nacionais e internacionais, praticamente nunca chegando ao público de salas de exibição e muito menos na televisão aberta.

Uma representação do mundo em que vivemos, um mundo que muito provavelmente nunca vimos, ou pelo menos nunca por determinados ângulos, por mais que variados aspectos nos pareçam familiares. Nós esperamos sempre mais das representações do “real”, pois na maioria das vezes a nossa realidade visível não é o bastante.

2. O arquivo da reflexão do arquivo sobre um homem e seu arquivo

Treze anos foi o período entre as filmagens – não concluídas – e o documentário finalizado, em que João Moreira Salles se volta para o seu interior.

⁴ Convencionou-se denominar de “retomada” a produção cinematográfica brasileira a partir da metade da década de 1990, através do estímulo propiciado pelas leis de incentivo ancoradas em mecanismos de renúncia fiscal. Seu marco inaugural foi o longa-metragem de ficção *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, de 1995, dirigido por Carla Camurati.

Nele, a figura de um mordomo que trabalhou com a família Moreira Salles por trinta anos, Santiago Badariotti Merlo, 80 anos, falecido em 1994. O filme foi lançado em 2006 e seu título é simplesmente “Santiago”.

Primeiramente, um arquivo com nove horas de material bruto e uma grande reflexão sobre o ‘como fazer um documentário’, agora também uma homenagem póstuma, visto que as entrevistas foram filmadas em 1992. Salles se depara com as reminiscências da infância e da adolescência em sua casa – chamada no documentário de casa da Gávea⁵ –, uma casa que inicialmente aparece vazia nas primeiras imagens do documentário, mas que na verdade estão repletas de lembranças e Santiago seria o elo de ligação entre 2005 (ano da montagem do filme) e toda a sua vida. Em suma, a história do mordomo de sua família se confunde com a história da casa e que por sua vez se confunde com a sua história.

“Com este pequeno depoimento que vou fazer com todo carinho... Não se pode começar assim?”⁶ (SALLES, 2006, tradução nossa), são as singelas palavras de Santiago no início das filmagens às vésperas de sua primeira entrevista. Mas, a negativa de sua pergunta é proferida pelo diretor (Salles) e por Márcia Ramalho, a assistente de direção, mandando-o falar de um outro assunto. O local do depoimento era a cozinha, e a claquete das filmagens “canta” take 1, rolo 1, ou seja, o estado bruto (sem edição) das imagens revela mais do que os bastidores de um documentário que estava sendo realizado, na verdade demonstra o verdadeiro ambiente que todas aquelas pessoas estavam, como elas se tratavam, uma atmosfera que iria ser disfarçada se tudo aquilo tivesse sido editado. “Deparamo-nos com um diretor por vezes déspota, irritado, apressado, incapaz de estabelecer uma efetiva interação com Santiago, que tenta a seu modo acertar e fazer aquilo o que o diretor

⁵ Bairro nobre de classe alta do município do Rio de Janeiro.

⁶ Tradução do autor. Texto original: “Con este pequeño depoimento que voy a fazer con todo cariño... No se pode empezar así?”.

quer.” (LINS; MESQUITA, 2011, p. 77). Isto está claro nas imagens, o diretor tem consciência disto, e desta forma permanece.

“Santiago não estava acostumado a receber pessoas no seu apartamento. Quando chegamos, ele entregou a cada um de nós um guardanapo embebido em álcool e cânfora para que limpássemos as mãos.” (SALLES, 2006). Não haveriam outras imagens daquele apartamento com o seu proprietário, Santiago, com exceção daquelas que foram capturadas por Salles, portanto, são especificamente imagens únicas, exclusivas, por fim, um documento para aqueles que delas se interessarem. O primeiro foi Salles, todos os outros são os que se dispuseram a assistir ao filme.

Santiago tocando piano ou rezando em latim. Memórias, agora compartilhadas pelo diretor, seus documentos independentemente de sua apresentação física ou características, neles, o valor é transmitido e confirmado. Apenas em duas únicas imagens é que são vistos o documentarista e a personagem juntos. “Começava ali um novo tipo de relacionamento.” (SALLES, 2006). Mas, que ficamos sabendo perto do término do filme: “Durante os cinco dias de filmagem eu nunca deixei de ser o filho do dono da cada e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo.” (SALLES, 2006). “Nesse sentido, podemos compreender o documento arquivístico como consequência de um processo produtivo – seja este intelectual, artístico ou administrativo – mas também como mantenedor desse fluxo de atividades.” (COSTA, 2007, p. 30).

O documentário em si já é um arquivo, uma edição de horas e horas de material bruto da filmagem que foram estruturados para chegarem àquele formato. Um documento que possui toda uma descrição e que é único sob aqueles aspectos, exclusivo e privilegiado, com o seu conteúdo bem determinado e sua devida valoração referencial. “Uma obra audiovisual é uma obra que apela ao mesmo tempo ao ouvido e à visão e consiste em uma série de imagens relacionadas e sons acompanhantes registrada em material apropriado.” (EDMONDSON, 1998, p. 5).

Nos planos⁷ recorrentes da piscina da casa da Gávea, o diretor revê todas as possibilidades que foram realizadas naquele dia, se interpelando sobre como “maquiavam” as composições, deixando crivo que parcelas interferências deturpavam o “real” que o documentário, (em essência) buscara. Um quadro perfeito. Uma fala perfeita. “Assistindo ao material bruto fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança.” (SALLES, 2006). Em um outro momento, uma observação final como coloca Salles (2006), mas na verdade para o espectador do documentário trata-se de uma constatação.

Não existem planos fechados nesse filme, nenhum close de rosto. Ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição, entendo o que agora parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. (SALLES, 2006).

Já o oposto torna-se verdade para o público, pois foi justamente por aquela forma de abordagem, entre documentarista e personagem, que Santiago se “aproximou” do espectador e suas nuances foram percebidas.

Para cada documentário, há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público. E formas diferentes, todas essas histórias são parte daquilo a que assistimos quando perguntamos de que trata um certo filme. Isso quer dizer que, quando assistimos a um filme, tomamos consciência de que ele provém de algum lugar e de alguém. (NICHOLS, 2008, p. 93).

Ao rescindir sutilmente disparidades tradicionais entre ficção e documentário, Salles lança ao espectador o desafio da credibilidade perante o que é apresentado. Ao passo que, “Santiago é, acima de tudo, a narrativa perturbadora e comovente de

⁷ Menor unidade narrativa de um filme, sendo o intervalo entre o ligar e o desligar da câmera a cada vez.

um aprendizado e de uma transformação de um cineasta no confronto com ele mesmo em um outro momento da vida.” (LINS; MESQUITA, 2011, p. 78).

Por fim, quando a personagem Santiago não exercia a rigidez de seu trabalho contínuo sob às ordens dos patrões, vivia só em seu apartamento, rodeado por livros, dentre eles a história dos Médici⁸ e a biografia de Lucrecia Borgia⁹, enquanto dedicava sua vida a produção de 30.000 páginas transcritas em bibliotecas públicas e particulares espalhadas por três continentes, e no idioma do livro consultado – inglês, italiano, francês, espanhol e português – sobre as nobrezas (reis, rainhas, duques, imperadores, papas...) de todos os tempos. “E no entanto, ao longo de mais de meio século, Santiago escrevera a história dos grandes homens. Nenhum duque era obscuro demais, nenhuma dinastia merecia o esquecimento.” (SALLES, 2006).

Um verdadeiro arquivo de cunho privado, meticulosamente desenvolvido e organizado, com observações se necessário. “As folhas são todas do mesmo tamanho, sem pauta [...]. Quando dava uma determinada linhagem por completa, Santiago arranjava as páginas por ordem cronológica e amarrava o conjunto com uma fita vermelha que mandava vir de Paris.” (SALLES, 2006). A gestão dos arquivos tem por objetivo fazer com que eles sirvam às suas finalidades, da maneira mais eficiente e econômica possível, com destinação adequada para serem localizados com rapidez e sem transtornos, conforme explica Schellenberg (2004).

Santiago vivia para os seus nobres, amava alguns, odiava tantos outros e idolatrava Lucrecia Bórgia. “Ao morrer, ele me deixou seus papéis [...]. No fato de que, sem ele, essas pessoas não existiram.” (SALLES, 2006). A total subserviência aos Moreira Salles criava uma espécie de simulacro de sua inserção na nobreza que tanto se dedicava.

⁸ Médici foi uma dinastia política italiana atuante entre os anos de 1360 e 1737, com origem na região de Mugello, na Toscana.

⁹ Filha ilegítima do Papa Alexandre VI.

Conclusão

A indústria do audiovisual como um todo e os arquivos audiovisuais podem e devem construir maiores afinidades em prol da preservação dos documentos fílmicos, obviamente, engendrando atividades organizadas para tanto e disponibilizando fundos para que tais relações se tornem intrínsecas, de completude. Desta forma, passado e futuro se unem na formulação de meios para se evitar novas perdas de filmes como no início do século XX. Obviamente, isto não seria uma tarefa fácil, uma vez que teríamos uma indústria engajada em uma atividade que comumente não gera dividendos, mas por outro lado, para os arquivos audiovisuais ter a injeção de dinheiro sistematicamente é praticamente garantir sua existência, visto que a falta de políticas orçamentárias específicas torna-se o maior entrave no que concerne as atividades de recuperação e manutenção de conjuntos fílmicos.

No cômputo da produção, a diminuição dos suportes gera uma economia de espaço físico, pois onde antes cabiam dez rolos de filmes, hoje caberiam dez discos rígidos que conteriam cada dez filmes telecinados. Todavia, a volatilidade destes novos suportes digitais gera uma nova preocupação que desemboca em novos backups, garantindo assim a segurança do material, inclusive do bruto se assim estiver ao alcance. Mas, não se deve desprezar o suporte original por ter novas possibilidades de salvaguarda, e sim também preservá-lo como documento importante que é. Portanto, o papel das cinematecas e demais meios institucionais de custódia para a imagem em movimento é imprescindível, verdadeiros agentes decisivos no processo histórico que resulta no presente.

Entender o filme e os materiais a ele relacionados como documentos significativos e importantes à sociedade, passíveis de guarda e proliferação por intermédio da rotina norteada por metodologias, normas e cuidados específicos, representa um progresso exponencial diante dos descasos e das fragilidades que foram tão recorrentes em um passado próximo. E por fim, tendo sempre em mente

que a preservação de um filme não garante tão somente o documento audiovisual em si, mas todo um arcabouço de memória impregnado na realização do mesmo, ou seja, uma outra camada de história com seus conteúdos específicos e suas informações para a posteridade.

REFERÊNCIAS

CALIL, Carlos A. M.; SIQUEIRA, Sérvulo; KARNSTAEDT, Hans, *et. al.* **Cinemateca imaginária**: cinema e memória. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

COSTA, A. F. **Gestão arquivística na era do cinema digital**: formação de acervos de documentos digitais provindos da prática cinematográfica. 2007. 236 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

COSTA, F. C. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, F. (Org.). **História do Cinema Mundial**. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2006. Cap. 01, p. 17-52.

EDMONDSON, Ray. **Uma filosofia de arquivos audiovisuais**. Paris: UNESCO, 1998.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. Trad. Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. 3. ed. Campinas: Papyrus, 2005.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte & Indústria**. São Paulo: Perspectiva 2002.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Produção: Maurício Andrade Ramos. Intérpretes: Santiago Baradiotti Merlo. Texto: João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2006. 1 DVD (79 min.), color.

SCHELLENBERG, Theodore Roosevelt. **Arquivos modernos**: princípios e teorias. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004.

SOARES, I. D. **Colecionismo patológico**: avaliação clínica e psicométrica. 2007. 106 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

UNESCO. **Carta de recomendação sobre a salvaguarda e a conservação das imagens em movimento**. out./1980. Disponível em: www.unesdoc.org/uli/ged.html. Acesso em: 22 abr. 2015.

Recebido em maio de 2015

Aprovado em julho de 2015



ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes

ISSN 0103-9253 versão impressa – ISSN 2236-7101 versão online

MEMÓRIA, ARQUIVAMENTO E A PEQUENA COLEÇÃO: DA “COZINHA DE PAPEL”

MEMORY, ARCHIVAL AND THE SMALL COLLECTION: THE “PAPER KITCHEN”

Paola Biselli Ferreira Scheliga¹

(Universidade Presbiteriana Mackenzie)

Silvana Seabra Hooper²

(Universidade Presbiteriana Mackenzie)

RESUMO

Nas últimas décadas do século XX e início deste século, os estudos sobre a cultura material, tendo em Michel de Certeau sua referência, têm alcançado cada vez maior interesse de pesquisa nas ciências humanas. Deslocados do campo de exótico, ou da raridade, esses estudos têm se dedicado mais recentemente às sociedades contemporâneas e seu vasto ambiente de objetos. Já o estudo das coleções, ainda que seja apontado como nova fronteira temática, existe desde tempos remotos, como prática. Este texto é resultado de exame na junção de um exame da cultura material com o estudo das coleções na sociedade atual. Trabalhando a partir de um estudo de caso – livros de culinária sobre confeitaria brasileira, buscamos discutir os conceitos de memória pessoal e pública. Além disso, este

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie – SP. Professora do Curso de Tecnologia em Gastronomia da Universidade Presbiteriana Mackenzie – SP. E-mail: paola.ferreira@mackenzie.br.

² Professora do Programa de Pós-graduação Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie – SP. E-mail: silvana.seabra@mackenzie.br.

estudo traz à tona questões de significação da cultura brasileira nos seus aspectos cotidianos da vida privada da alimentação e da preservação do patrimônio imaterial dos saberes culinários através do registro escrito.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Coleções. Arquivos. Culinária brasileira. Cultura brasileira. Cultura imaterial.

ABSTRACT

In the last decades of the twentieth century and the beginning of this century, the studies about the material culture, taking Michel de Certeau's as its reference, have encouraged increasing interest in the humanities research. Moved from the exotic or rarity field, these studies have focused recently on contemporary societies and their wide range of objects. The study of collections, though considered as a new thematic border, it actually exists as a practice since ancient times. This text is the result of a study of the junction of the material culture with that of collections in today's society. By analyzing a case study – cookbooks on Brazilian confectionery – we aim at discussing the concepts of both personal and public memory. In addition, this study brings up relevant issues about the Brazilian culture related to both its everyday eating habits as well as the preservation of the immaterial heritage of culinary knowledge through written records.

KEYWORDS: Memory. Collections. Archive. Brazilian cuisine. Brazilian culture. Immaterial culture.

1. Introdução

Em meados dos anos 90 Andreas Huyssen anunciava um tempo de “espetáculo da memória”. Sob essa rubrica, que denota uma espécie de obsessão com a memória, teria se instalado um tempo caracterizado pela avalanche de construções de memoriais, não apenas na forma de expressões espaciais, mas também estéticas e históricas. De fato, não é difícil verificar o fenômeno. Podemos contar aos milhares os memoriais espalhados pelo mundo. Por outro lado, não são poucas as reclamações sobre a má conservação dos “lugares de memória”, ou denúncias de apatia e amnésia públicas. Seja como em Jameson (1997), com seu “tempo sempre presente”, que vê no capitalismo tardio a construção da crescente

amnésia, seja como em Baudrillard (1991) com a diminuição da capacidade de reter o passado, a perspectiva é sempre negativa. Em paralelo significativo, o tema tem sido recorrente nos filmes, desde *BladeRunner* (R. Scott, 1982), com uma lógica de poder oculta, até o *Eternal Sunshine of a Spotless Mind* (M. Goudry, 2004), cuja temática encontra-se em drama individual.

No cinema, com os críticos e nas páginas da mídia, mesmo tratando do esquecimento, não é outro o tema, senão o da memória. O próprio Huysen (2000) é quem nos alerta para a avaliação de que a “sedução da memória” se debate com o seu par antagônico: o esquecimento. Mais do que isso, a condição contemporânea do excesso se condicionaria à dificuldade no consenso sobre qual memória deve ser preservada.

Para aquém dessa questão de dinâmica de modos da produção do lembrar e do esquecer, estaria produção da memória, em escala crescente, o que estaria colocando em cheque nosso senso de estabilidade histórica. A desenfreada produção de memória pode, nesse sentido, estar associada à tentativa de “combater esse medo e o perigo do esquecimento” através de “rememoração pública e privada”. No fundo, segundo Huysen, essa tentativa “é energizada subliminarmente pelo desejo de nos ancorar em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo fracasso do espaço vivido” (2000, p. 21).

A busca pelo passado é sempre assegurar ou retirar dele o seu caráter construtor da identidade. Segundo Pollack (1992), na linha de Maurice Halbwachs (2006), o que escolhemos como passado, seja coletivamente, seja como indivíduo, nos configura no presente. Assim, o excesso de memórias não indica necessariamente uma melhor e mais definida construção identitária, mas, ao contrário, pode ser um sintoma da indefinição, na medida em que somos duvidosos quanto aos critérios de seleção das lembranças. Questões de significado estão sempre imbricadas numa complexa rede de sentidos, através da qual o repertório de emoções garante a profundidade dos pertencimentos. É assim no “Monumento ao

soldado desaparecido”, cujo vazio representa e assegura nosso pertencimento à nação, bem como nos memoriais como os do Holocausto em Berlim ou em outras cidades espalhadas por todo o mundo. O fenômeno se transforma numa

figura de linguagem universal que permite à memória do Holocausto começar a entender situações sociais específicas, historicamente distantes e politicamente distintas do fenômeno original. No movimento transnacional dos discursos de memória, o Holocausto perde sua qualidade de índice do evento histórico específico e começa a funcionar como metáfora para outras histórias e memórias. (HUYSSSEN, 2000, p 13)

É dessa forma que uma comunidade ganha sentido identitário. Se para Huyssen a memória atual não significa lembrar mais, tampouco ela é de melhor qualidade. Não há dúvida de que as informações estão mais apuradas, mas a questão mais significativa para Huyssen ainda reside no significado atribuído ao material que se produz. Não há passagem direta entre a quantidade e a qualidade. O caráter quantitativo pode simplesmente fomentar, nas palavras de Canclini (2003), um verdadeiro “culto ao passado”.

Contudo, embora possamos nos assegurar do caráter social de nossa memória, o seu aspecto individual não pode ser desconsiderado, nem sobre-determinado. A dinâmica é sempre assegurada numa dinâmica indivíduo e sociedade e, portanto, não há memória que não seja coletiva e particular ao mesmo tempo.

De fato, como nos lembra Holbwachs, “o indivíduo se lembra, colocando-se na perspectiva do grupo, mas pode-se também afirmar que a memória do grupo percebe e se manifesta nas memórias individuais.” (HALBWACHS, 2006, p. 69).

A incidência na produção de “lugares de memória” também se conecta às produções individuais. Aqui há um mesmo movimento de reconsideração das produções. Se antes as coleções menores ganhavam valor suplementar de curiosidade e mesmo de ilustração do coletivo, nas décadas recentes isso tem se

alterado. As coleções antigas, aquelas de elementos raros, mas economicamente de alto valor monetário, traçavam uma linha divisória entre as coleções de interesse público e aquelas que poderiam ser consideradas hobbies pessoais. Com o questionamento sobre as características das sociedades contemporâneas, mergulhadas, entre outras coisas, no consumo e na tecnologia, altera-se o quadro de inclusão de objetos socialmente significativos.

Assim, não apenas os museus são estudados, mas também todas as coleções, com suas inúmeras temáticas, sejam elas a arte, os objetos arqueológicos, as embalagens de um determinado produto. Em paralelo, todo o processo de colecionar é igualmente objeto de investigação. Essa é uma área de variadas abordagens e perspectivas, que vão desde as perguntas sobre o impulso da coleta, no nível mais íntimo, até as discussões sobre o caráter social e público das coleções. Sempre em tela, está nossa relação com o mundo dos objetos, independentemente de sua diversidade.

2. Da coleção e do colecionismo

Segundo Susan Pearce (1994), o museu é um lugar onde guardamos coisas ou espécimes singulares. O museu é um fenômeno social singular, com função específica no esquema ocidental de organização das coisas. O conceito é bastante amplo e pode, evidentemente, não responder a uma série de questões derivadas. Talvez a mais significativa delas esteja na definição de temporalidade, já que o “passado” pode ser definido como ontem.

As diferenças entre museu e coleção se dão no âmbito da singularidade da coleção. Enquanto o primeiro pode abrigar várias coleções, estas não são *per se* um museu, embora possam ser. Já a separação entre arquivo e coleção é mais difusa. O arquivamento pressupõe algum tipo de critério, que é fundamento para o conceito de coleção. Mesmo num processo bastante comum, como no dia a dia de nossos

computadores, construímos arquivos. Sejam documentos de fotos, imagens ou textos, acabamos por reuni-los sob algum critério de entendimento que nos permite acessá-los. Obviamente, quanto mais subjetivo for o critério escolhido, menos público e acessível ele se tornará. Assim, toda coleção é um arquivo, mas nem todo arquivo é uma coleção. O conceito de Durost é o mais citado como ponto de partida para o estudo das coleções. Segundo o autor citado em Pearce:

Uma coleção é basicamente determinada pela natureza do valor atribuído aos objetos ou ideias. Se o valor predominante do objeto ou ideia para a pessoa que o possui é intrínseca, isto é, se é avaliado primeiramente para uso, propósito ou qualidade estética ou outro valor inerente ao objeto, ou resultante de quaisquer circunstâncias de costume, formação, ou hábito, não é uma coleção. Se o valor predominante é representante ou representativo, ou seja, se este objeto ou ideia é valorizado principalmente pela relação que possui com algum outro objeto ou ideia, ou objetos, ou ideias, como sendo parte de uma série, que faz parte de um todo, um exemplar de uma classe, então isso é uma coleção. (1994, p. 157)

Os aspectos mais destacados nessa definição se concentram no “uso e não uso”, na ideia de organização por série ou classe e, por último, mas não menos importante, no caráter de totalidade dos objetos reunidos. A ideia de totalidade é o que caracteriza uma coleção para além de sua soma. Nesse aspecto estaria o aspecto mais subjetivo de uma coleção, na medida em que os objetos têm valor de troca e não de uso. O coletor é impulsionado por um desejo de obtenção dos itens que coleciona, o que o caracteriza como um tipo psíquico obsessivo. Embora essa definição mais afeita à psicanálise possa ser encontrada em muitos estudos, Susan Pearce sugere a diferenciação entre o processo de acumulação e o de coleta. A acumulação pressupõe, no mais das vezes, uma reunião de objetos sem uma classificação satisfatoriamente justificada.

Pode-se afirmar que a separação sugerida por Pearce é ainda muito frágil, como no exemplo do personagem Jonathan Safran Foer, de *Everything is Illuminated* (2005), filme do diretor Liev Schreiber. O jovem Jonathan é ele próprio um coletor, mas sua coleção se relaciona a momentos de sua vida familiar e pessoal e não há elemento de ligação entre os objetos fora dos sentidos subjetivos expressos pelo próprio personagem.

Mesmo não sendo absoluta, a tênue linha é suficiente para chamar a atenção para o caráter sempre subjetivo dos processos. Seja na intencionalidade, seja na classificação e manutenção, uma coleção é garantida pelo gesto de reconhecimento do próprio colecionador.

As coleções mais reconhecidas dentro desse conceito se adequam menos aos *Gabinetes de Curiosidades* ou aos *Quartos das Maravilhas*³ e mais às coleções do final do século XVIII e do século XX. Naquele momento, com o alargamento do mundo para além do Mediterrâneo e com uma matriz de conhecimento cada vez mais racional, a Europa passa a colecionar mais intensamente objetos da natureza como insetos, borboletas, flores e plantas. É o aparecimento dos *Gabinetes de História Natural*⁴. Os Gabinetes buscavam ordenar um mundo novo, dando-lhe algum sentido para dentro do próprio universo já conhecido. Proporcionar sentido e orientação parecem ser o caráter mais profundo de toda coleção, a sua alma (PEARCE, 1994).

³ Os gabinetes de curiosidades são considerados os antecessores dos museus. Nesses espaços, surgidos nos séculos XVI e XVII, se reuniam coleções de objetos raros ou excêntricos à cultura Europeia. Após o século XVII são substituídos, principalmente, pelas coleções de outra conformação. Ver em especial POSSA, 2005.

⁴ A diferença dos *Gabinetes da História Natural* para com os primeiros *Gabinetes de Curiosidades* mostra uma ênfase nos aspectos da natureza, e uma maior relação com o progresso das ciências. Os primeiros foram mobilizados pelos resultados das viagens realizados pelos navegadores que buscavam inventariar os novos espaços do mundo. Assim, uma das fortes características desse tipo de gabinete em relação ao de Curiosidades é também uma tentativa maior de ordenação. Ver IMPEY, MAcGREGOR, 2001.

O colecionismo atual surge com o homem renascentista, com o indivíduo de valor moral. É a partir desse sujeito moderno que se delineia qualquer coleção, como mundo de preferências individuais e num crescente ato de posse do mundo, tanto física quanto idearia. Posto assim, todos podemos nos definir como sendo colecionadores, não fosse que os colecionadores manifestam consciência do seu ato. Porém ainda é válida a observação de que colecionar é uma forma de consumir e, portanto, uma maneira própria de lidar com os objetos do mundo.

3. Coleção de tudo: o mundo está nas pequenas coisas.

Uma rápida busca pela web pode nos dar uma noção da prática do colecionismo atual além de nos mostrar a diversidade dos tipos de coleção que se espalham pelo mundo. Se antes o colecionismo se atrelava aos reis, nobres e homens de posse, hoje ele se apresenta como uma prática corriqueira. Se nos retirarmos das coleções clássicas como as de arte, ou mesmo as de selos e moedas, ainda restam as coleções das raridades, bem como aquelas de objetos comuns: latinhas de cerveja, bandeiras, bilhetes de trem, embalagens, pedras de rim, entre outras. Segundo Belk (1994), nos USA, de cada três americanos, um coleciona.

As coleções sempre são conduzidas com categorizações, sejam elas de tempo (no século tal, na década tal), de espaço (geográfico), ou de algo intrínseco ao objeto, como seu pertencimento a uma cadeia de repetições (canecas, camisetas). As coleções atuais podem ser conectadas, portanto, a qualquer outra coleção, em qualquer tempo em qualquer lugar. Por outro lado, a diferença poderia ser formulada exatamente a partir dos objetos. Um mundo de coisas encontráveis em qualquer lugar, e por qualquer pessoa, pode se transformar em uma coleção que atinja o merecimento de interesse público e não unicamente privado. Uma infinidade de coleções de produtos "modernos", como embalagens de produtos industriais, vidros de perfumes vazios, propagandas em revistas, brinquedos eletrônicos, ou

mesmo peças usadas de computadores parecem nos dizer que, talvez menos do que uma memória do presente, o que transpareça, como já havia apontado Huysen, é nossa dificuldade em escolher os objetos que importam. Como em *Funes, o memorioso* de Borges (1972), a lembrança de tudo parece obliterar alguma memória possível. Assim, o estudo das coleções, mesmo as mais esdrúxulas, merece uma boa dose de reflexão sobre a sua qualidade de "*fisignomistas do mundo das coisas*", como nos alertava Benjamin (2005) em seus escritos sobre as coleções e os colecionadores.

Contudo o caráter da "coleção de tudo" e mesmo "qualquer coisa", como estudo da nossa contemporaneidade, ainda é bastante reduzido, e caminha lentamente. Quanto mais conectada ao mundo moderno for a coleção, em termos de seus objetos, menor parece ser a atração que exerce sobre os pesquisadores, com exceção provável aos estudos clínicos. Se uma coleção reúne objetos corriqueiros e próprios do dia a dia de alguma comunidade distante ou desaparecida, a excentricidade garante sua existência, mas a reunião de objetos da sociedade marcada pelas relações de mercado parece não fazer muito sentido. A especialização consagrada como História Material não parece, ela própria, se interessar muito por material contemporâneo, exceção feita aos estudos de Certeau (1994) e talvez ao pioneiro Braudel (1996a, 1996b). Assim, é estranho que um mundo que ganha mais e mais em materialidade com o consumo tenha por correlato a desvalorização do exame desse material.

Alguns estudiosos (MILLER, 1987; SLATER, 1997) têm discutido as bases dessa distância, e apontam uma percepção de mundo condenatória do consumo. O próprio consumo de algo, e não só o consumo de massas, é visto como destruidor, do próprio objeto em primeiro lugar, e também de um certo espírito mais elevado. Nesse sentido é que o consumo de bens não materiais como os da cultura de elite ou alta cultura é melhor avaliado (porque imaterial), quando contraposto ao consumo da cultura popular, que em geral é caracterizado por quinquilharia e

objetos sem importância (mundo material). Para além das críticas, Miller considera que a perspectiva moralista do problema do consumo estabelece sobretudo uma paralisia em relação ao próprio fenómeno.

Contudo, seja considerado hedonista, materialista e perigoso, o fato é que ele se amplia e a relação com o mundo material vai ganhando, mesmo que lentamente, alguma atenção para além dos estudos mais economicistas. O mundo material não vai só aparecendo como um tópico legítimo da História cultural, mas vai questionando também os limites entre a materialidade e a não materialidade (LATOUR, 1991; GELL, 1998).

Se os estudos sobre a materialidade ganharão maior notoriedade junto às questões e temas da contemporaneidade ainda é incerto. Já a prática do colecionismo cresce significativamente e se manifesta em forma de área de estudos. No Brasil, não é diferente, embora os problemas com lugares públicos para abrigar coleções doadas sejam uma constante a dificultar o trabalho de qualquer pesquisador.

Os objetos de uma coleção são significativos de várias maneiras, como já afirmamos em outro lugar. Em si mesmos, constituem uma presença do passado, uma reminiscência de um outro tempo. Por outro lado, podem, com a leitura de sua organização, fornecida por uma pesquisa junto ao colecionador, revelar informações que estão na dinâmica da circulação desses objetos.

Neste trabalho relatamos uma entrevista com um colecionador de livros de culinária- confeitaria. sob a lógica de que as coleções privadas compõem uma importante contribuição para a história da alimentação brasileira Observamos os elementos próprios de uma pequena coleção privada, como o sentido que lhe atribui o colecionador, as formas de organização que lhe provê, bem como as suas características gerais e físicas.

4. Uma coleção de Livros de culinária de confeitaria

As coleções de livros são muito algo que se poderia nomear de popular. É comum em setores médios da sociedade se guardar livros, embora seja necessário mais do que um certo número de volumes para caracterizar uma coleção. É necessário, como já ressaltamos, que a coleção cumpra alguns requisitos. Com os livros não é diferente. Eles devem estar reunidos sob um tema (livros de algum assunto específico), serem raros, ou ainda terem pertencido a figura reconhecida socialmente. Nesse último caso, o conjunto de livros é importante material para estudo da formação intelectual e cultural do sujeito em tela.

Seja em seu aspecto de conteúdo, como no caso das bibliotecas-coleções, seja como objeto físico, no qual os aspectos materiais se destacam, uma coleção de livros deve ainda, como qualquer outro objeto de coleção e museu, ter algum caráter de excepcionalidade. Por mais que alguma coleção de livros possa trazer, como é a função primária dos livros, algum conteúdo interno, é no seu conjunto como coleção, como objeto que pertence a uma categoria outra, o que lhe confere status diferenciado.

Este trabalho traz como exemplo uma coleção de livros de culinária-confeitaria. Nossa intenção com esse pequeno levantamento é dupla. Por um lado observar os elementos próprios de uma coleção, trabalhando com o testemunho de seu colecionador com o propósito de verificar o sentido que este lhe atribui e que não podem ser apenas deduzidos da materialidade da coleção. Por outro lado, há nessa coleção um valor de raridade histórica que interessa à história da gastronomia nacional.

Realizamos uma entrevista semiestruturada para alcançar nossos objetivos. Esse tipo de entrevista se caracteriza por um roteiro pré-definido e elaborado com base tanto nas questões próprias da discussão sobre coleções como no conhecimento de uma História da culinária brasileira.

Faremos a seguir uma descrição da entrevista de forma indireta e nas linhas finais buscaremos analisar o resultado da entrevista com o estudo sobre as coleções.

O colecionador é formado em direito, mas sempre gostou de história. É ainda jovem, na faixa dos 40, e iniciou sua coleção há 18 anos como um hobby quando ainda trabalhava na cozinha de um hotel e ganhou o primeiro livro da coleção: "Cozinheiro Nacional", de 1882. Não se dedica exclusivamente à sua coleção, tendo um trabalho de antiquário (objetos variados) em paralelo.

Segundo o próprio colecionador, o fato de ter sido chef não só pode explicar seu interesse pessoal como também lhe proporciona uma visão diferenciada sobre a própria coleção: enquanto os historiadores apenas notam os títulos das receitas, ele verifica especificamente os ingredientes e as técnicas indicadas, conseguindo fazer uma análise aprofundada sobre o assunto.

A coleção é formada por cerca de 500 títulos de culinária antigos. Grande parte destes é do final do século XIX e da primeira metade do século XX e se concentram mais na Confeitaria Brasileira, embora não exclusivamente. Segundo revela o colecionador, esta sua atividade é ligada ao prazer e não tem um interesse econômico, embora alguns de seus livros possam atingir um bom preço no mercado de antiguidade. Existem alguns livros que possuem mais de uma edição, e esse é um dos itens que mais atrai o colecionador, que afirma que a comparação entre as edições permite a análise na mudança das receitas através do tempo ou da região. A aquisição de novos títulos é realizada a partir de catálogos de livros antigos, através dos quais descobre a existência de livros não adquiridos ainda. O colecionador tem como prática a busca diária em bibliotecas públicas e privadas, sebos físicos e também online, a fim de encontrar exemplares que ainda não possui. Na maior parte das vezes, os novos títulos são adquiridos através de compra. Outras vezes pratica a troca com outros colecionadores e também vende exemplares repetidos. Segundo o colecionador, os livros culinários são mais difíceis de adquirir em função de que a prática de sua coleção é comum. Há um apreço pelos livros de culinária.

A coleção não possui nenhuma forma de organização, seja por tipo, período de publicação, ou mesmo por quesito de raridade. Todos os exemplares estão juntos em uma estante, e seu recurso no tratamento de sua coleção é sua memória pessoal, que identifica e localiza, por lembrança cada unidade de sua coleção. Nessa condição, embora a maioria dos livros possa ser descrita em seus termos de aquisição (as consideradas mais importantes ou mais difíceis de obter), um outro número já faz parte de um conjunto sem identificação de como foram obtidas. Nenhum dos itens é acompanhado de registro identificatório e/ou descritivo.

A coleção foi pouco exposta. O colecionador estuda seus livros de culinária em busca de diferenças e semelhanças entre publicações e mesmo entre as receitas. Poucas pessoas visitaram a coleção, embora ela não esteja fechada, mas é preciso marcar um horário e identificar as razões da visita.

O colecionador acredita que ainda faltam alguns livros para completar a sua coleção, mas não sabe precisamente quantos e estima que sejam necessários mais do que o dobro do que já possui para dar sua coleção por completa. Quando estiver completa, o colecionador pretende vendê-la. Contudo, imagina que seja possível abrir sua coleção para o público, condicionando a consulta/pesquisa a um mínimo de consulta no caso a 2 (dois) títulos simultâneos para que seja possível que todos façam a comparação entre bibliografias da mesma forma que ele o faz⁵.

5. A importância da coleção de livros de culinária

Os livros de culinária são fundamentais para o estabelecimento e desenvolvimento da gastronomia, principalmente no Ocidente, visto que são o registro formal das receitas em cada período da história. A partir deles é possível

⁵ A ideia de que coleção encontrará sua completude do ponto de vista quantitativo e qualitativo, bem como a condicionalidade à consulta são expressões do colecionador, as quais os pesquisadores não avançaram. Talvez seja o caso, de entrevistar novamente o colecionador a partir da primeira entrevista para esclarecer alguns pontos.

identificar diferentes técnicas culinárias, ingredientes mais utilizados e as formas de apresentação dos pratos ao longo dos anos.

Em um artigo bastante interessante, as autoras definem “Culinária de papel” como todo o material impresso sobre culinária, ou seja, livros, revistas, cadernos de receitas⁶. Nesse artigo, Gomes e Barbosa justificam a importância do registro culinário.

Ao registrá-la, documentá-la e publicá-la sob várias formas, a culinária de papel acaba por transformar, muitas vezes, a culinária real em uma culinária cuja difusão e circulação poderá vir a se constituir em um paradigma do gosto, e eventualmente, em uma marca identitária de todo um povo, como ocorre, por exemplo, na França, onde a combinação de uma cultura do impresso com a arte de cozinhar gerou um estilo gastronômico emblemático para o Ocidente. (2004, p.4)

É exatamente sobre traços culturais que se relacionam a práticas culinárias, e o quanto estas expressam aspectos da cultura nacional, que a pesquisa sobre uma história da alimentação brasileira incide. Por outro lado, a própria ideia de uma heterogeneidade e miscigenação racial, e portanto cultural, impede que se fale de uma só cultura brasileira. De fato, essa é uma característica definidora da cultura brasileira e que tem impactos em diversos setores, sendo a gastronomia um deles.

A valorização de uma gastronomia estrangeira em detrimento da nacional é apontada como uma prática corriqueira. A exemplo de muitas áreas da discussão cultural nacional, se estabelece, também no gosto gastronômico, uma acirrada oposição entre o próprio e o alheio, onde o primeiro recebe valoração inferior. Não é

⁶O conceito de cozinha de papel se refere, segunda as autoras, à culinária em seu aspecto de comunicação; é para elas “todo material impresso sobre a arte de cozinhar”. O conceito tem inspiração no trabalho de Barthes sobre a moda. Em o *Sistema da Moda*, o autor diferencia a moda em vestuário-imagem, em vestuário-escrito e vestuário real. Essa separação analítica da moda é aproveitada pelas autoras no caso da culinária também. (BARBOSA, GOMES, 2004)

difícil identificar a preferência por ingredientes estrangeiros, mesmo quando os nacionais estão disponíveis. No caso da confeitaria nacional, é o caso de muitas confeitarias espalhadas pelo país em que os produtos e as frutas de destaque são tipicamente franceses, italianos, portugueses.

Motta, Alcadipani e Bresler (2001) procuram demonstrar o quanto o estrangeirismo está presente na cultura brasileira. Segundo os pesquisadores, essa opção pelo “estrangeiro” como característica cultural pode estar enraizada na nossa condição de ex-colônia, como resquício da colonização portuguesa, ou mesmo inspirada na Europa. A formação política do Brasil, anterior mesmo à sociedade ou concomitante a ela, pode ser um dos fatores mais importantes para a nossa debilidade identitária. Nesse caso, a organização administrativa da sociedade foi importada da Europa e não foi o reflexo da sociedade que aqui se formava. A organização do Estado parece ter precedido a própria sociedade. Os autores concluem:

[...] o ímpeto de exploração metropolitano no período colonial fez com que o reino português evitasse o desenvolvimento do país enquanto tal e não levasse em conta as peculiaridades nacionais na implementação das estruturas administrativas, sociais e econômicas. Ele tentou sempre impor seu modo de vida e suas estruturas governamentais. (MOTTA, ALCADIPANI; BRESLER, 2001, p. 68)

Assim, o objetivo do colonizador foi o da exploração da colônia e não a construção de uma nova sociedade. Essa tese tem se configurado como uma das principais explicações sobre a nossa dependência dos modelos estrangeiros. Assim, no nosso caso, teria acontecido um processo diverso daquele percorrido pelos países do centro, onde Estado e sociedade, ou Estado e nação se construíram reciprocamente. Aqui, numa lógica que já foi nomeada de ibérica, o centro de organização do Estado tomou a frente, de forma a deter uma espécie de autonomia

em relação à sociedade, e esta permanecia presa a relações de lealdade aos senhores das terras.⁷ Um verdadeiro hiato reverso se instala e

Foi-se vendo pouco a pouco – e até hoje o vemos ainda com surpresa, por vezes – que o Brasil se formara às avessas, começara pelo fim. Tivera Coroa antes de ter Povo. Tivera parlamentarismo antes de ter eleições. Tivera escolas superiores antes de ter alfabetismo. Tivera bancos antes de ter economias. Tivera salões antes de ter educação popular. Tivera artistas antes de ter arte. Tivera conceito exterior antes de ter consciência interna. Fizera empréstimos antes de ter riqueza consolidada. Aspirara a potência mundial antes de ter a paz e a força interior. Começara em quase tudo pelo fim. Fora uma obra de inversão. (LIMA *apud* COMPARATO, 2003)

Interessante também observar como este traço cultural pode ser aplicado à gastronomia. Tomamos o “outro” como melhor e necessário. A escolha das frutas pela gastronomia brasileira, é exemplar. As frutas como framboesa, pistache, avelãs, parecem ser escolhidas a priori (talvez pelo estrangeirismo), enquanto as frutas nacionais, como o Bacuri, o Caju, a Castanha do Pará e de tantos outros frutos brasileiros, só surgem como um exotismo. Nossa lógica identitária nos condicionava a negar a cultura local, afinal, no nosso imaginário, “ser brasileiro é (ou parecia ser) sinônimo de ser escravo, caipira ou jeca tatu; em suma: ser pobre e ignorante.” (MOTTA, ALCADIPANI; BRESLER, 2001, p. 71)

A pesquisa sobre a culinária brasileira é uma tentativa de pensar a construção das práticas alimentares locais. Os esforços para o levantamento de uma história da alimentação brasileira têm mostrado que ela pode e deve ser definida como uma cultura imaterial. Os conceitos de patrimônio cultural e de imaterialidade dos saberes e fazeres é o lugar conceitual no qual se situam as pesquisas. Lemos (2000) define

⁷ Não é caso de estender esse tema, basta apenas registrar que existe uma verdadeira tradição analítica dessa explicação. Ver REIS (1988), CARVALHO (1980), MORSE (1980).

patrimônio cultural como aquilo que é associado a uma determinada população, que pode coincidir com uma população nacional.

Segundo Pelegrini, a diferença entre as culturas material e imaterial podem ser traçadas pelo fato de que a segunda é definida como “a impossibilidade de tocar (mas não de ser percebida, claro) (2008, p.10).” Sendo assim, o conhecimento, o saber fazer, é um patrimônio cultural imaterial.

A prática culinária poderia, de fato, ser considerada como patrimônio cultural imaterial nacional. Essa afirmação levanta a exigência de políticas de preservação e de pesquisas sobre a sua formação.

Nesse sentido, é comum apontar, como faz Barreto, a carência de material específico de gastronomia brasileira a ser explorado em sala de aula: “É preciso que se faça algum inventário sobre alimentação no Brasil”. (BARRETO, 2002, p. 11). A preservação dos livros de cozinha brasileira antigos são uma maneira de manter as tradições, receitas e o saber fazer.

Muitos dos livros de culinária presentes na coleção aqui estudada foram apresentados como “raros” e “difíceis de encontrar”. Isso significa que existem muitos livros que poderiam ser utilizados nas faculdades de gastronomia como objetos de estudo de uma gastronomia brasileira original, preservada apenas nos registros desses livros do “Brasil Colonial” ou do “Brasil Império”. Entretanto, muitos desses livros fazem parte de coleções pessoais e ainda não estão ao alcance dos pesquisadores.

A intenção do nosso colecionador de transformar a sua coleção em uma biblioteca aberta se apresenta como fonte potencial para os estudos de uma história da cozinha nacional afinal, as “cozinhas de papel” são parte desse sistema gastronômico brasileiro.

Além dos livros de culinária antigos como parte da nossa história e da nossa culinária, Gomes e Barbosa (2004) acreditam que os livros de receitas poderiam ser analisados a partir de outras perspectivas. Por exemplo, como “objeto da cultura

material de uma sociedade”, ou seja, do ponto de vista estético e visual (ilustrações, diferentes acabamentos, etc). Uma segunda perspectiva seria a análise das relações de poder e hierarquia que se estabelecem e os padrões de gosto de uma dada época. E por último, sugerem os estudos sobre oralidade e escrita e a passagem do conhecimento que esses objetos proporcionaram e proporcionam. Desta forma, uma coleção de livros culinários é de interesse não apenas de profissionais de gastronomia, mas também de sociólogos, antropólogos, publicitários, designers, entre outros.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Lívia; GOMES, Laura Graziela. Cozinhas de papel. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 33, pp. 3-23, janeiro-junho, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BELK, Russel W. Collectors and collecting. In: PEARCE, Susan M. **Interpreting objects and collections**. London: Routledge, 1994.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas II**: rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Porto Alegre: Globo, 1972. Disponível em <<http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/funes.html>> Acesso em 25/04/2015.

BRAUDEL, Fernand. Civilização Material, Economia e Capitalismo: séculos XV-XVIII. v. 1: **As Estruturas do Cotidiano**. São Paulo: Martins Fontes (1996 [1967]).

_____. Civilização Material, Economia e Capitalismo: séculos XV-XVIII. v. 2: **Os Jogos das Trocas**. São Paulo: Martins Fontes (1996 [1979]).

CANCLINI, Nestór. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2003.

CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem**: a elite política imperial. Rio de Janeiro. Campus. 1980.

- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- COMPARATO, F. K. Faoro historiador. **Estudos Avançados**, 17 (48), pp 330-337, 2003.
- DUROST, Walter N. **Children's Collecting Activity Related to Social Factors**. New York: TeachersCollege, Columbia University. 1932.
- GELL, A. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In J. Coote and A. Shelton (eds.). **Anthropology, Art and Aesthetics**. New York: Oxford University Press.1992.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro Editora, 2006.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**. Arquitetura, monumento, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- IMPEY, Oliver; MACGREGOR, Arthur. **The origins of museums**: the cabinet of curiosities in sixteenth-and seventeenth-century Europe. London: Oxford University Press, 2001.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática: 1997.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de Antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Ed 34. 1991.
- LE MOS, C. A. C. **O que é Patrimônio Histórico?** São Paulo: Brasiliense, 2000.
- MILLER, D. **Material culture and mass consumption**. Oxford: Blackwell, 1987.
- MILLER, Daniel. Consumo como cultura material. In: **Horiz. Antropol**, online, v. 13, n. 28, p. 33-63, 2007 [cited 25-04-2015]. Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832007000200003&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0104-7183. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832007000200003>.
- MORSE, Richard. **O espelho de Próspero**: cultura e ideias na América. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MOTTA, F. C.; ALCADIPANI, R.; BRESLER, R. A valorização do estrangeiro como segregação nas organizações. **Revista de Administração Contemporânea**, Curitiba,

v. 5, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-65552001000500004&script=sci_arttext>. Acesso em: 17 set. 2013.

PEARCE, Susan. **Interpreting Objects and Collections** (Leicester Readers in Museum Studies). New York-London: Routledge, 1994.

PELEGRINI, S. **O que é patrimônio cultural imaterial**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. In: FIGUEIREDO, Betânia G.; VIDAL, Diana Gonçalves (orgs.). **Museus dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna**. Belo Horizonte: Argumentum, 2005.

REIS, Elisa. O Estado Nacional como ideologia: o caso brasileiro In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988.

SLATER, Don. **Consumer culture and modernity**. Cambridge: Polity Press, 1997.

Recebido em abril de 2015.

Aprovado em maio de 2015.



ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes

ISSN 0103-9253 versão impressa – ISSN 2236-7101 versão online

MÚSICA DO ESPAÇO EXTERIOR

THE OUTER SPACE MUSIC

Wilson Roberto Avilla¹

(Universidade Presbiteriana Mackenzie)

RESUMO

Instrumentos de alta tecnologia em naves espaciais tornaram-se nas últimas décadas uma espécie de “ouvido cósmico”, captando o material sonoro originado nas vibrações dos astros, que vem sendo processado, estudado cientificamente, e ressignificado artisticamente. Não foram poucos os observadores que, ao longo da história, buscaram inspiração e conhecimento contemplando fenômenos celestes. Essa motivação não se restringiu à arte e tampouco foi suficiente para evitar que muitos questionamentos e hipóteses fossem formulados sobre o fenômeno que hoje é conhecido como espaço exterior na música. O universo é musical? É possível ouvir sons do espaço exterior? Podemos transformá-los em algum tipo de música compreensível pelos parâmetros conhecidos de estruturação musical? Estamos no limiar de uma nova compreensão da “harmonia das esferas”? A partir do século XX essas perguntas ganharam respostas com contornos bem definidos, e alguns pesquisadores estão respondendo a elas de forma afirmativa e entusiástica. Este estudo, de caráter preambular, tem por objetivo reunir alguns elementos históricos dessa busca.

PALAVRAS-CHAVE: História da Música. Música do espaço. Arte espacial. Sonificação.

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie – SP. Professor da Escola Técnica de Música e Dança “Ivanildo Rebouças da Silva” – Cubatão (SP). E-mail: wilson.avilla@educacao.cubatao.sp.gov.br.

ABSTRACT

High-tech instruments in spaceships have become, in recent decades, a kind of "cosmic ear", capturing the sound material originated in the vibrations of the stars. Such sound material has been processed, scientifically studied, and has gained new artistic meaning. Throughout history, not a few observers have sought inspiration and knowledge by contemplating celestial phenomena. This motivation was neither restricted to art nor was it enough to avoid that many questions and hypotheses were formulated on the phenomenon which is now known as outer space in music. Is the Universe musical? Can one hear sounds from the outer space? Can we turn them into some kind of understandable music by familiar parameters of musical structuring? Are we on the boundary of a new understanding of the "harmony of the spheres"? The twentieth century enabled these questions to have more enlightening answers, and some researchers are affirmatively and enthusiastically responding to them. This study, of preliminary character, aims at bringing together some historical elements of such search.

KEYWORDS: History of Music. Space Music. Space Art. Sonification.

1. Perspectivas históricas

A autora dos versos "The Maiden of Moscow"² não tinha outras pretensões, que não literárias, ao usar pela primeira vez a expressão 'espaço exterior' em seu poema de 1842. Anos antes, John Milton³ a utilizara em *Paradise Lost*, em 1667, para explicitar a ideia de região além do céu terrestre. (1984, p.78). Alexander von Humboldt, em 1845, viria a empregá-la para finalidades astronômicas, mas o termo foi popularizado por H. G. Wells⁴ em 1901.⁵

² Emmeline Stuart-Wortley - poetisa e escritora inglesa, (1806-1855), mais conhecida por suas "Viagens nos Estados Unidos", durante 1849-1850. Ela foi editora de *The Keepsake*, entre 1837 e 1840.

³ Poeta, polemista, intelectual e funcionário público inglês (Cheapside, Londres16081674), da Comunidade da Inglaterra sob Oliver Cromwell, servindo como ministro de línguas estrangeiras.

⁴ Escritor britânico (1866-1946); em suas primeiras obras, tidas como 'romances científicos', criou temas que foram posteriormente aproveitados por outros escritos de ficção científica, tais como *A Máquina do Tempo*, *O homem invisível*, e *A Guerra dos Mundos*. Foi um visionário, discutindo questões muito à frente do seu tempo, como guerra nuclear, estado mundial, dentre outros.

⁵ http://pt.wikipedia.org/wiki/Espa%C3%A7o_sideral, visualizado em 21/10/2014, às 14:49 h.

O encantamento com o espaço exterior não é novo, tampouco é privilégio da contemporaneidade. Todas as civilizações se deixaram fascinar por aquilo que puderam contemplar do universo. Gleiser⁶, introduzindo sua obra *Poeira das Estrelas*, enunciou essa relação, dizendo:

A curiosidade de saber quem somos, de conhecer nossa origem, a origem do mundo, nasceu quando o primeiro homem olhou para o céu e se viu só, à mercê de uma natureza que tanto cria como destrói. Ela continua viva hoje, alimentando a imaginação dos cientistas [...]. (2006, p. 14)

Coerentes com o relato de Gleiser, Winter & Prado⁷ argumentaram que o desejo de romper os limites da Terra e viajar pelo espaço é evidenciado por diversas narrativas históricas, tal como a que diz que

[...] no século XIX, arqueólogos encontraram o conto do rei Etan nas escavações da grande biblioteca de Nínive de Assurbanipal III, o último grande rei Assírio, cujo reinado se estendeu de 668 a 627 a.C. Esse conto narra a estória do rei que subira a uma altura tal que a Terra, antes de sumir de sua vista, lhe pareceu do tamanho de um pequeno cesto. (WINTER & PRADO, 2007, p. 11)

Entretanto, apesar dos diversos antecedentes históricos, como este, as especulações sobre prováveis relações entre música e universo, mais próximas do que hoje denominamos ciência, originaram-se no berço da filosofia ocidental – os “[...]”

⁶ Marcelo Gleiser – físico, astrônomo, professor e escritor, conhecido principalmente por suas colunas jornalísticas de divulgação científica.

⁷ Othon Cabo Winter - professor Titular do Departamento de Matemática da Faculdade de Engenharia, campus de Guaratinguetá da UNESP e colaborador do programa de P. G. em Engenharia e Tecnologias Espaciais do INPE; Antônio Fernando Bertachini de Almeida Prado - Atualmente é consultor ‘ad-hoc’ - bolsista (pq) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, tecnologista senior do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais.

gregos foram os primeiros a desenvolver e sistematizar um conhecimento ordenado sobre o conjunto de fenômenos relacionados à Terra, [...].” (RECIO, 2007, p. 25)

Pitágoras, considerado por alguns como o fundador da Ciência (GLEISER, 1997, p. 53), acreditava em algo que ele chamou de “harmonia das esferas”, uma ideia que pregava o movimento dos astros baseado em equações matemáticas que poderiam ser “traduzidas” em música. Segundo ele os corpos celestes estariam distanciados dois a dois produzindo consonâncias de acordo com suas velocidades e movimentos. Deste modo, a escala seria um problema cósmico e a astronomia, uma teoria da música celeste. (KAHN, 2007, p. 18)

Diante desse contexto, Gleiser preleciona:

De onde vem essa revolucionária associação entre a matemática e o divino? Uma das primeiras descobertas dos pitagóricos, em geral atribuída ao próprio Pitágoras, foi a relação entre os intervalos musicais e as proporções numéricas simples. Os intervalos básicos da música grega podem ser expressos como razões entre os números inteiros 1, 2, 3 e 4. O tom de uma lira (ou, para nós, de um violão), quando ferimos uma corda apertando-a na metade de seu comprimento, é uma oitava mais alto do que o tom da corda soando livremente; se ferimos a corda apertando-a a $\frac{2}{3}$ do seu comprimento, o tom é uma quinta mais alto; $\frac{3}{4}$, uma quarta mais alto. Com isso, os pitagóricos mostraram que era possível construir toda a escala musical com base em razões simples entre eles, [...]. (1997, p. 55)

Ainda acompanhando a narrativa de Gleiser, os pitagóricos deram início à busca das relações matemáticas como descritivas dos fenômenos naturais:

Aparentemente, apenas o Mestre era capaz de ouvir a música celeste. Isso, no entanto, não representava um problema para os pitagóricos, que respondiam orgulhosos que “o que acontece com os homens é o que acontece com o ferreiro, tão acostumado com o constante bater de seu

martelo que nem é mais capaz de ouvi-lo". Como nascemos ouvindo a música das esferas, somos incapazes de ouvi-la. (1997, p. 56)

Esse misto de fascínio e curiosidade propiciou o surgimento da Astronomia, mais antiga das ciências (FARIA, 1987, p. 13), sem que tenha havido necessariamente uma ocasião específica para isso. Motz e Haneweyer entendem que três forças moldaram os conceitos cosmogônicos: a teologia (religião), natureza (clima, inundações, ventos, desastres naturais), bem como a influência assumida das estrelas e dos planetas nas fortunas e destino das pessoas e suas sociedades (astrologia). (MOTZ & HANEWEAVER, 1995, p. 1) Tendo como pano de fundo essas intrínsecas relações entre cosmologia e filosofia, a discussão esbarrava na questão fulcral do "vazio do espaço". Gleiser, em uma de suas colunas jornalísticas resume uma pequena parte da história dessas argumentações sobre o vácuo no cosmos:

Segundo Parmênides, filósofo pré-socrático que viveu em Eléa, sul da Itália, o Universo é permeado pela presença de "Eon", o Ser em seu sentido mais abstrato, a Existência onipresente e estática, imutável e perfeita. Portanto, o Vazio é uma impossibilidade, já que sua existência seria equivalente à de um Não-Ser, que contradiria a onipresença absoluta do Eon. Para contrariar os parmenidianos, os atomistas postularam que tudo é composto de átomos e se movimenta no vazio. Tudo na natureza pode ser reduzido a átomos e seus agregados, que se movem no espaço vazio. A imutabilidade do Ser de Parmênides é transferida aos átomos, indestrutíveis e eternos. Mas, para os atomistas, o vazio existe. (1998)

Prosseguindo em sua exposição do debate sobre o vácuo no espaço sideral, assevera que

Aristóteles retomou de certa forma a tese de Parmênides de que o vazio não existe: "A natureza odeia o vácuo". Como para ele a velocidade dos corpos em movimento é inversamente proporcional à densidade do meio, um meio

perfeitamente vazio (densidade nula) implicaria movimentos de velocidade infinita, um absurdo para Aristóteles. (1998)

Em outra de suas obras, pontua:

O universo de Aristóteles não tem um criador, sendo eterno e espacialmente infinito. Mais ainda, seu universo é contínuo, sem nenhum espaço vazio, ou vácuos. Essa noção de um Universo “pleno” é consistente com a explicação dada por Aristóteles aos efeitos da fricção no movimento de objetos em meios materiais. Segundo ele, a velocidade de um corpo em movimento em um meio material é inversamente proporcional à densidade desse meio. Por exemplo, se a água é duas vezes mais densa que o ar, uma bola movendo-se no ar terá uma velocidade duas vezes maior do que na água. Como a densidade do espaço vazio é zero, a velocidade de um objeto movendo-se no espaço vazio seria infinita, um resultado absurdo. Portanto, concluiu Aristóteles, o espaço vazio não pode existir. (GLEISER, 1997, p. 75)

Platão disse que música e astronomia eram ciências irmãs (KAHN, 2007, p.79). Mas, um tanto quanto diferentemente de seus compatriotas, com outras ênfases, segundo Reale.

Platão insiste na Estrutura geométrico-dimensional da alma do mundo (num sentido ideal de linha e superfície que plasmam a figura global do cosmo), a qual a partir do centro do cosmo se estende para todas as partes e envolve circularmente desde fora o mundo. Além da estrutura dimensional da alma, ele insiste igualmente na estrutura numérica, mostrando como essa estrutura numérica coincide com a estrutura musical e como, justamente por ordem harmônica, os movimentos caóticos do Princípio material. [...] Com a sua estrutura geométrica dimensional e matemática, ela proporciona um fundamento entre a passagem entre Ideias e mundo concreto sensível e resume analogicamente toda a realidade, constituindo o verdadeiro vínculo entre o mundo metafísico e o mundo físico. (2007, p.149)

Como se percebe, sem muita dificuldade, A discussão dos gregos é densa, e abarca não somente esse problema, mas diferentes concepções de mundo a partir da música, como explica Murray:

Tais são os fundamentos sobre os quais todas as teorias da música subsequente estão fundadas. [...] No mito dionisíaco, a música é concebida como um som interno, que irrompe do peito do homem; no mito apolíneo, ela é compreendida como som externo, enviado por Deus para nos lembrar a harmonia do universo. Na visão apolínea, a música é exata, serena, matemática, associada às visões transcendentais da Utopia e base da especulação de Pitágoras e dos teóricos medievais (época em que a música era ensinada como uma disciplina do quadrivium, ao lado da aritmética, da geometria e da astronomia), bem como da técnica de composição sobre doze notas de Schoenberg⁸. Seus métodos de exposição são as teorias dos números. Ela busca harmonizar o mundo pelo projeto acústico. (1997, p. 20-21)

Bem depois disso, quase dois milênios, no século XVII, Kepler publicou um livro intitulado *Harmonices Mundi* no qual abordou temas como as configurações harmônicas da astrologia, a harmonia dos movimentos dos planetas, dentre outros (STEPHENSON, 1994, p.90). Sobre ele escreveu Bertrand⁹:

Ocupando-se, em seguida, da música humana e retomando a ideia de Pitágoras – que comparava, segundo dizem, os planetas com as sete cordas da lira -, ele quer mostrar como o homem, imitando o Criador por um instinto natural, sabe, nas notas de sua voz, fazer a mesma escolha e observar a mesma proporção que Deus quis colocar na harmonia geral dos

⁸ O autor refere-se ao método de composição dodecafônica.

⁹ Joseph Louis Bertrand (1822-1900) – um dos maiores matemáticos e geômetras da França, com importantes trabalhos publicados sobre geometria diferencial e teoria das probabilidades.

movimentos celestes. O imenso pensamento do Criador traduzindo-se assim em todos os seus desígnios, dos quais um pode servir de intérprete e de figura para o outro. (Parágrafo) Buscando as harmonias em toda parte onde elas fossem possíveis, Kepler dedica um capítulo à política. (2008, p. 99)

Os novos princípios que ele elaborou ao longo dos anos, em astrologia, eram os geométricos. É claro que nem todas as afirmações geométricas são igualmente relevantes e igualmente fundamentais. Bertrand, por exemplo, referiu-se a elas como obscuras e quiméricas, nas quais o espírito de Kepler se fatigava e se extraviava, parecendo elas ser o inútil e vão divertimento de uma imaginação liberta do jugo da razão (2008, p. 100). Para Kepler, as entidades geométricas, princípios e proposições que são especialmente fundamentais são aquelas que podem ser construídas no sentido clássico, ou seja, usando apenas régua (sem unidades de medida) e bússola. Nesta baseiam-se outras noções de acordo com diferentes graus de cognoscibilidade, que começam com o círculo e o seu diâmetro. Mais uma vez, Kepler entendia isto no âmbito de sua cosmologia e de sua teologia filosófica:

geometria tem um significado maior do que outros tipos de conhecimento, porque através dela Deus tem criado e delineado este mundo perfeita e harmonicamente. De um ponto de vista filosófico, Kepler considerava o *Harmonices Mundi* como o seu principal trabalho. Por conter sua terceira lei planetária¹⁰, ele representa definitivamente uma contribuição seminal para a história da astronomia. (DI LISCIÀ, 2011)

A chave para a harmonia celeste estava em estabelecer a razão entre os valores máximos e mínimos das velocidades orbitais. Kepler comparou esses números com os obtidos nas escalas musicais, chegando a um acordo bastante satisfatório. Saturno correspondia a uma terça maior, Júpiter, a uma terça menor,

¹⁰ Os quadrados dos períodos de revolução (T) são proporcionais aos cubos das distâncias médias (a) do Sol aos planetas. $T^2 = ka^3$, onde k é uma constante de proporcionalidade.

Marte, a uma quinta, etc.¹¹ A composição final ficou ainda mais complexa quando Kepler combinou entre si as velocidades de diferentes planetas. Os planetas cantavam, juntos, um moteto¹² celebrando a ordem divina. Kepler via na invenção da música polifônica uma tentativa dos homens de se aproximarem de Deus. Em seu epitáfio, foi escrito, de sua própria pena, “Eu medi os céus, as sombras eu meço. Para o firmamento viaja a mente, na terra descansa o corpo.” (GLEISER, 1997, p. 130-131)

Próximo dessa época, Descartes argumentou que todo o espaço seria “preenchido” (GLEISER, 2011). Em 1766, Johann Daniel Tietz, acreditando que os planetas formavam naturalmente uma cadeia de oitavas, observou que todos eles, como conhecidos na época, tinham distâncias que se tornavam maiores na razão 2:1; a mesma da oitava da escala musical. Perozzi e Celletti¹³ creem que apesar de as distâncias não atenderem exatamente a essa razão, outras leis harmônicas, como a velocidade dos movimentos dos planetas na descrição das suas órbitas, faziam sentido musical. O sistema geocêntrico – em que os cinco planetas conhecidos, mais o Sol e a Lua, giravam ao longo de órbitas circulares centradas na Terra – podia ser considerado como uma primeira tentativa para atribuir alguma estabilidade ao sistema solar como um todo. A revolução Copernicana e os novos pilares da mecânica celeste como o movimento e a gravitação, como instituídos por Kepler, reforçaram este ponto de vista, porque eles poderiam demonstrar, e não simplesmente acreditar, que os planetas se movem em órbitas que não se cruzam. E

¹¹ Intervalos musicais (2^{as}, 3^{as}, 4^{as}, 5^{as}, etc..) - Classificação das diferenças de alturas (ou frequências), quanto ao número de graus.

¹² Uma das formas mais importantes de música polifônica, de c. 1250 até 1750. Originou-se no séc. XIII da prática de Pérotin e seus contemporâneos em Notre Dame de Paris, que consistia em acrescentar palavras à voz ou vozes superiores de uma CLÁUSULA, com um tenor em catochão (“moteto” deriva do francês *mot*, “palavra”). (SADIE, 1994, p. 623)

¹³ Alessandra Celetti – pianista italiana, vocalista e compositora, mais conhecida como intérprete de Erik Satie. Ettore Perozzi – físico e divulgador científico.

mais, a terceira lei expressa por Kepler¹⁴ bem podia ser usada para estimar corretamente a distância média dos planetas até o Sol. Assim, os astrônomos de meados do século XVIII foram os primeiros a serem confrontados com novos dados sobre as distâncias dos planetas. E logo eles perceberam que podiam estruturar essas relações de distâncias como uma progressão geométrica. (PEROZZI & CELLETTI, 2007, p.89,90)

À margem dessas e de outras lucubrações filosóficas, um pouco antes da exploração científica do cosmos, nos moldes do ocorrido no século XX, também muitos artistas se ocuparam com a ideia de uma música 'inspirada' nos astros, produzindo poemas, canções, em uma diversidade de visões artísticas, metaforizando em sons a busca da *"harmonia celeste"*. A que obteve maior notoriedade foi a obra *"Os Planetas"* de Gustav Holst¹⁵, compositor inglês. Sua suíte é constituída por sete movimentos, dos quais cada um corresponde a um planeta do Sistema Solar, excetuando-se a própria Terra e Plutão, que na década de 1910 ainda não havia sido descoberto (atualmente recategorizado como planeta anão). A obra combina mitologia romana e astrologia, expressando o caráter particular de cada astro com movimentos, andamentos, melodias e instrumentações contrastantes. O primeiro movimento, Marte, foi idealizado para grande orquestra e é marcado por um

¹⁴ *"Os quadrados dos períodos de translação dos planetas são proporcionais aos cubos dos semi-eixos maiores de suas órbitas."* Esta lei indica que existe uma relação entre a distância do planeta e o período de translação (tempo que ele demora para completar uma revolução em torno do Sol). Portanto, quanto mais distante estiver do Sol mais tempo levará para completar sua volta em torno desta estrela.

¹⁵ Nasceu em 1874. Estudou composição no Royal College of Music, com Stanford. Tornou-se amigo de Ralph Vaughan Williams em 1895. Ele levou mais de dois anos para escrever *The Planets* (1914-1916), que teve sucesso imediato após sua apresentação. Ele recebeu o prêmio Howland Memorial da Universidade de Yale, em 1929, para a distinção das artes e a medalha de ouro da Royal Philharmonic Society em 1930. Foi nomeado professor visitante em composição na Universidade de Harvard, em janeiro de 1932. (Music Sales Group, 2014)

*ostinato*¹⁶ rítmico. Movimento este que foi utilizado na trilha sonora da famosa série *Cosmos*¹⁷, mais especificamente no quinto episódio.

Igualmente notória pela temática, em 1958, o maestro sueco Karl-birger Blomdahl compôs a ópera *Aniara* - em dois atos, inspirada no poema de mesmo nome de Harry Martinson, com libreto do poeta, também sueco, Erik Lindegren, estreada em 1959, início da "era espacial"¹⁸; privilegiava linguagens diversas como jazz, serialismo, e fitas gravadas. O enredo trata da relação entre o indivíduo e o grupo ao longo do tempo, a partir de uma tragédia ocorrida em uma nave espacial, e sobre ele o compositor afirmou se tratar da "moderna complexidade do homem e sua situação basicamente impossível".

Entretanto, nem Holst, muito menos Blomdahl, imaginaram o nível de tecnicidade a que seria submetida a busca de uma 'música do espaço exterior', principalmente no começo do século XX. Mil anos depois, Damineli e Steiner, em "*O fascínio do universo*", antevendo um avanço ainda maior, afirmam que no início do novo milênio, as ciências do universo estão prontas para dar um salto como poucos na história da civilização e os próximos anos deverão trazer as estrelas e as galáxias para muito mais perto da sociedade. (2010, p.13)

Por mais de dois mil anos, do século IV a.C. até o século XVII, o pensamento de Aristóteles exerceu profunda influência no mundo ocidental. De fato, conforme os

¹⁶ Padrão rítmico ou melódico repetido insistentemente em uma obras musical.

¹⁷ Série televisiva que foi ao ar em 1980, nos EUA, produzida pela KCET e Carl Sagan Productions, em associação com a BBC e a Polytel International, veiculada pela PBS, vista por mais de 700 milhões de pessoas em todo o mundo. Nela, Carl Sagan, em co-autoria com sua esposa Ann Druyan, com rico e farto material ilustrativo, e a partir do livro de mesmo nome, situam a espécie humana em um contexto espaço-tempo de forma bastante clara. Em documentários de treze horas de duração, no total, eles abordam temas como a teoria da relatividade, evolução darwiniana, efeito estufa de Einstein, além de outros.

¹⁸ No dia 4 de outubro de 1957, cientistas soviéticos mudaram a história. Nesse dia, o primeiro satélite artificial -um objeto criado por mãos humanas capaz de girar em órbita da Terra- foi lançado ao espaço. A pequena esfera metálica, pesando em torno de 90 quilos, circundou a Terra 14 vezes por dia, viajando a quase 30 mil km/h a uma altitude de 940 km. O feito causou ondas de choque pelo mundo, especialmente nos EUA. (GLEISER, 2007)

apontamentos de Gleiser, a história da ciência durante esse período se resume, grosseiramente, em duas partes. A primeira, reunindo uma série de tentativas desesperadas de fazer com que a Natureza e a teologia cristã se adaptassem ao legado aristotélico. E a segunda, que ocupou os últimos cem anos desse longo período, marcando o nascimento da ciência moderna, que por fim levou ao total abandono das ideias aristotélicas. (GLEISER, 1997, p. 72)

De meados do século XVI até o início do século XX diversos avanços importantes permitiram uma compreensão mais acurada do Universo. Tais como medições de luminosidades de estrelas, cálculos de massas em órbitas, Lei da Gravitação de Newton, conhecimento das órbitas planetárias e da amplitude do Sistema Solar, Teoria da Relatividade Geral de Einstein, dentre outras. (MORISON, 2008, p. 36)

Evidentemente, o incremento do aparato tecnológico no transcorrer do século XX, que permitiu a exploração do espaço exterior, contribuiu para a aproximação mencionada por Daminieli & Steiner, seja por observação de alta precisão, ou pelo envio de cosmonautas a diferentes pontos do espaço sideral, propiciando a descoberta de que o espaço "celeste" é feito de um "quase vácuo", composto de infinitesimais quantidades de partículas subatômicas vagando à velocidade da luz, mais predominantemente: um plasma de hidrogênio e hélio, assim como radiação eletromagnética, campos magnéticos e neutrinos. É o que corrobora a preleção científica de Filho e Saraiva:

Embora a maior parte da massa da nossa galáxia esteja concentrada em estrelas, o meio interestelar não é completamente vazio. Principalmente no disco da Galáxia, o meio interestelar contém gás e poeira, distribuídos na forma de nuvens individuais, e também em um meio difuso. A densidade típica do meio interestelar é de um átomo de hidrogênio por centímetro cúbico, e, aproximadamente, 100 grãos de poeira por quilômetro cúbico. O gás interestelar constitui, aproximadamente, 10% da massa da Via Láctea ao

passo que a poeira agrupa menos de 1% da massa em gás. Raios cósmicos, que são partículas altamente energéticas, estão misturados com o gás e a poeira, e existe ainda um campo magnético galáctico, fraco. (2014, p.586)

Hoje, com muito mais segurança que nos tempos da filosofia clássica dos gregos, é possível afirmar que o universo é adensado por ondas gravitacionais e radiações de toda espécie, desde o rádio, a micro-ondas, o infravermelho, a luz visível, a ultravioleta, os raios-X e os raios Gama. Essas ondas também se propagam com a velocidade da luz, mas em vez de serem produzidas por cargas elétricas em movimento são produzidas por massas em movimento. Pode-se dizer que,

a nossa Galáxia é um imenso piano com alguns bilhões de teclas, cada uma delas constantemente apertadas produzindo ondas gravitacionais cuja frequência é proporcional à frequência com que a binária gira. O estudo do espectro das ondas gravitacionais é um dos desafios para os astrofísicos do século XXI. (JABLONSKI, 2003, p.70-72)

Mas como o homem começou a “tocar” esse imenso piano? As respostas podem ser vislumbradas em outra “partitura” histórica, errática, de abordagem intrincada, e de notório parentesco com expressões imagéticas.

Aranha, fazendo menção de McLuhan, afirma que

a partir do século XIX, principalmente em decorrência do crescente domínio do uso da eletricidade, as experimentações tecnológicas voltadas para a mediação dos processos de comunicação humana revolucionaram os sistemas de transmissão de saber e das relações humanas, rompendo violentamente - em termos históricos – com os paradigmas espaçotemporais até então vigentes. (ARANHA, 2004)

Nesse processo de rompimento, a “primeira tecla” foi tocada com a invenção do telefone por Alexander Graham Bell (1876),

considerado como o marco inicial do desenvolvimento da música eletrônica. Esta invenção estabeleceu que o som podia ser convertido em sinal elétrico e vice-versa. Por sua vez, a invenção do gramofone, que rapidamente se seguiu, estabeleceu as possibilidades de armazenamento e alteração do som. Por volta de 1906 Thaddeus Cahill mostrou seu dínamofone - “Telharmonium”, o primeiro instrumento que produzia som por meios elétricos. A geração do som era feita a partir de dínamos e a transmissão por meio de cabos telefônicos. (MILLETTO, COSTALONGA, FLORES, FRITSCHKE, PIMENTA, & VICARI, 2004)

Um outro estágio, em 1915, foi atingido com os experimentos de Lee de Forest e, principalmente, com a invenção do oscilador a válvula. Como físico que era, ele pesquisou componentes e aparelhos dedicados para a gravação e reprodução de sons, assim como instrumentos de aplicação nos campos da eletromedicina e da telefonia. Desenvolveu centelhadores com circuitos sintonizados que seriam futuramente utilizados em bisturis eletrônicos, embora este feito não lhe seja atribuído oficialmente. Ele trabalhou também em pesquisas sobre eletricidade e propagação de ondas eletromagnéticas. Compôs uma tese sobre reflexão de ondas hertzianas, que é considerada uma das primeiras reconhecidas por tratar sistematicamente sobre o fenômeno da radiotransmissão e radiodirecepção. Em 1907 De Forest patenteou a válvula tríodo e desenvolveu um detector eletrolítico para ondas de rádio. No mesmo ano transmitiu programas musicais experimentalmente para a cidade de Nova York, sendo uma das primeiras transmissões comerciais conhecidas, e reconhecidamente com audiência, embora acadêmica. Em 1908 transmitiu sinais radiofônicos do alto da torre Eiffel, em Paris; esta transmissão experimental foi captada pelos postos militares da região, comprovando desta forma a possibilidade do rádio para fins bélicos (Wikipédia, 2014).

O oscilador, que representa a base para a geração do som eletrônico, tornava possível a geração de frequência a partir de sinais elétricos e, conseqüentemente, a construção de instrumentos eletrônicos mais fáceis de manejar. O primeiro desses foi desenvolvido pelo russo Lev Termen (Leon Theremin), em 1919/1920 e foi posteriormente melhorado por volta da década de trinta. Este instrumento, o "Theremin", usava dois osciladores controlados pelo movimento das mãos do executante em torno de duas antenas verticais, sem nunca tocá-las.

Outros instrumentos eletrônicos rapidamente o seguiram. O inventor alemão Jörg Mager introduziu alguns deles na década de trinta. O "Ondas Martenot" foi criado pelo francês Maurice Martenot e o "Trautonium" pelo alemão Friedrich Trautwein, ambos em 1928. Neste mesmo ano o americano Loes Hammond produziu o primeiro órgão elétrico. Alguns compositores estavam voltados para a utilização e desenvolvimento de técnicas de composição que tratavam do som de uma maneira diferente da utilizada pelos compositores convencionais. Essas composições eram baseadas em gravações de sons pré-existentes, posteriormente transformados a partir de processos de alteração de rotação, superposição de sons ou fragmentos sonoros, execução em sentido inverso, etc. Isto foi chamado de música concreta. Pierre Schaeffer compôs varias peças de *Musique Concrète* em colaboração com Pierre Henry, seu colega na Radiodiffusion et Télévision Française (RTF) em Paris. *Symphonie pour un Homme Seul* (1949-1950) foi uma das primeiras obras eletrônicas apresentadas ao público e um dos principais trabalhos dos dois compositores. Em 1952, foi criado em Köln, na Alemanha, o segundo estúdio de música que, em oposição aos princípios da música concreta, trabalhava exclusivamente por meios eletrônicos sem a interferência de sons naturais. Isto foi chamado de música eletrônica. Karlheinz Stockhausen foi o principal compositor deste estúdio e, ao contrário de Pierre Schaeffer, não se preocupava em transformar sons naturais, mas sim em criar música eletrônica sintetizando o som a partir de frequências puras (MILLETTO, COSTALONGA, FLORES, FRITSCHÉ, PIMENTA, & VICARI,

2004). Pierre Schaeffer também contribuiu para esse processo com seu trabalho audiovisual e sua noção de valor agregado, definindo o objeto sonoro e audiovisual como espécies análogas nas composições multimídia. O pai da música concreta francesa foi quem pela primeira vez desenvolveu a ideia de objeto sonoro (CHION, 1999, pg. 273).

Mas foi o *Fonoautógrafo* o primeiro aparelho sonoro a ser desenvolvido (por Édouard-Leon-Scott de Martinville, em 1857). Seu grande avanço alcançou a gravação de sons, mas sem a possibilidade de reproduzi-los. O equipamento possuía uma campânula agregada a um diafragma que recolhia vibrações sonoras e as transmitia a uma espécie de caneta que gravava em papel, madeira ou vidro coberto por fuligem, presos ao redor de um cilindro rotativo os sons captados. Vinte anos depois da experiência de Leon Scott, a 18 de Abril de 1877, Charles Cros entregou na academia das Ciências Francesa com um pacote selado contendo um projeto para um sistema de gravação e reprodução sonora, chamado por de "Paléophone". Passados alguns meses, em Agosto de 1877, o inventor americano Thomas Alva Edison estudando o engenho de Scott, desenvolveu um sistema reprodutor de som gravado chamado Fonógrafo, que era constituído por um cilindro giratório em torno do seu eixo, que era acionado manualmente por uma manivela de progressão axial em um sistema de parafuso. No ano seguinte, em 1878, Edison melhorou a sua invenção substituindo o papel por uma folha de estanho, e separando o estilete de gravação do da reprodução. Por fim, em 1887, o fonógrafo deu lugar ao Gramofone. Nesse novo invento substituíram a folha de estanho do Fonógrafo por um cilindro de cera mineral, o ozocerito, e o estilete de aço por um de safira em forma de goiva. Cada avanço tecnológico acrescentava novos elementos aos procedimentos de manipulação sonora, e não tardou para que a inventividade se voltasse para as interfaces entre som e imagem, tão necessárias posteriormente à 'aquisição' da música do espaço exterior, chegando ao osciloscópio, talvez o instrumento de maior protagonismo nessa trajetória histórica. Diego Garro resume a ideias das tentativas

de agregação, asseverando que os compositores eletroacústicos se propuseram a estender-se até o domínio do audiovisual. Com base na atenção às propriedades espectrais, e atributos morfológicos, o poder associativo de manifestação sonora para uma fonte real ou imaginária tornaram-se preocupações de composições que podiam ser transportadas para meios audiovisuais (BYRON, 2007). O telefone uniria a reprodução dos sons e a transmissão à distância de forma ímpar. O rádio viabilizaria a comunicação de longa distância entre mais de dois agentes simultaneamente. Grosso modo, estes exemplos deixam entrever a furiosa velocidade com que as tecnologias elétricas foram rompendo com os modelos anteriores e colaborando para a construção do paradigma tecnológico contemporâneo (ARANHA, 2004). Dos meios mecânicos, magnéticos e óticos para criação de arquivos sonoros, até alcançar a dimensão gigantesca dos repositórios digitais dos nossos dias, outras muitas 'teclas' foram tocadas, renunciando outras sonoridades.

2. O som dos corpos celestes

Wisnik principia sua obra *O Som e o Sentido* prelecionando:

Não é a matéria do ar que caminha levando o som, mas sim um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho. O som é, assim, o movimento em sua complementaridade, inscrita na sua forma oscilatória. (2011, pp. 17-18)

Em abordagem mais voltada para o ponto de vista da física, Roedere organiza sua visão sobre o mesmo tema na seguinte forma:

O físico usa termos mais gerais para descrever os três sistemas (instrumento-ar-ouvinte). Ele os chama de: fonte-meio-receptor. Essa cadeia de sistemas é comum no estudo de muitos outros processos físicos: luz, radioatividade,

eletricidade, gravidade, raios cósmicos, etc. A fonte emite, o meio transmite e o receptor detecta, registra, ou, em geral, é afetado de alguma forma específica. O que é emitido, transmitido ou detectado é a energia – em uma de suas múltiplas formas, dependendo do caso particular considerado. No caso das ondas sonoras, trata-se de energia elástica, porque ela envolve oscilações de pressão, i.e., compressões e expansões de ar que se alternam rapidamente. (2002, pp. 17-18)

Para alguns incomuns apreciadores de música, as mais belas obras não são produzidas por artistas de carne e osso, engalanados em salas de concertos, mas pela própria natureza, ou, mais especificamente, pelos objetos celestes que corporificam o espaço sideral, e vibram, produzindo um tipo de música tão inaudível quanto extraordinária. Para tais adeptos, obras como “Sinfonia dos Planetas”, uma coleção de cinco volumes de “música do espaço”, lançada em 1992 por Lasterlight Records¹⁹, são o que de melhor se pode ouvir.

O zumbido das cordas de instrumentos, preconizado por Pitágoras como algo semelhante ao espaçamento das esferas celestes deixou de ser especulação para fincar suas raízes nas investigações científicas dos fenômenos e objetos, e encontrar escopos a partir de sonoridades originadas por eles. Deixando de vez para trás o modelo mítico, a Cosmologia e ciências afins, através de observações astronômicas de objetos e fenômenos distantes chegaram a novos patamares de compreensão do universo. Apesar de inúmeras limitações, as únicas “janelas” visíveis do solo são as da ótica e a das ondas. Estudando as radiações eletromagnéticas que as fontes emitem, diversas conclusões podem ser viabilizadas. Acredita-se que as leis que descrevem os fenômenos físicos da nossa Galáxia são as mesmas em qualquer parte do Universo (MILONE, *et. al.*, 2003, pp. 7-11-7-21).

¹⁹ com sons captados pelas sondas *Voyager I e II*, em sua viagem de cinco bilhões de quilômetros por todo o Sistema Solar, resultantes de ondas eletromagnéticas no entorno de Júpiter, Saturno e Urano.

É o que tem propugnado, por exemplo, a Astronomia Dinâmica²⁰, mais antiga disciplina da Astronomia Física, que apareceu pela primeira vez no livro “Princípios Matemáticos”, de Newton, em que a teoria da gravitação foi aplicada ao movimento dos planetas e seus satélites, assim como dos cometas e asteroides. Nos séculos seguintes essa área de estudo ampliou-se, e passou a abranger os movimentos das estrelas dentro das galáxias e em sistemas com várias estrelas ligadas pela gravitação, como os aglomerados de estrelas. Desde os anos cinquenta, passou-se ao estudo astrodinâmico do movimento de sondas e satélites artificiais, de um lado, e, de outro, o estudo dos sistemas planetários extrassolares, ou seja, orbitando outras estrelas. (STEINER & DAMINELI, 2010, p. 21)

A exploração do céu por rádio astronomia teve início em 1931, com Karl Jansky, ao descobrir uma emissão de rádio do centro da galáxia. Esta descoberta foi feita no Bell Laboratórios com uma antena direcional configurada para identificar recursos de interferência em rádio comunicação. O primeiro mapa de rádio do céu foi publicado em 1944 por Grote Reber, que coletou as informações com uma antena, projetada e construída por ele mesmo. Durante a Segunda Grande Guerra a tecnologia do rádio se desenvolveu rapidamente culminando na invenção do radar. “[...] A tecnologia desenvolvida por radar foi aplicada a instrumentos astronômicos, e novas observações ocasionaram novos recursos desconhecidos”. (CHARLES & SEWARD, 1995, p. 11)²¹

Celletti e Perozzi explicam que a maioria dos corpos celestes viaja de forma que suas trajetórias podem ser consideradas, do ponto de vista matemático, ao equivalente exato de uma oscilação, no período de tempo necessário para completar

²⁰ O matemático francês Pierre Simon Laplace (1749-1827) foi quem deu o nome de Mecânica Celeste a esse conjunto de aplicações da teoria da gravidade. O uso do nome Astronomia Dinâmica e de outros – nos mais variados contextos, nos quase 400 anos desde o trabalho de Newton não foi feito de maneira uniforme e sem ambiguidades.

²¹ Philippe Charles – professor de Astronomia na Universidade de Oxford, pesquisador do Royal Greenwich Observatory. Frederick Seward – astrofísico no Smithsonian Astrophysical Observatory em Cambridge, Massachusetts, e também diretor do Einstein Observatory Guest Observer Programme.

uma órbita. Esses objetos naturais do espaço se tornam assim 'sintonizados' em suas ressonâncias. Eles usam como exemplo para sua proposição Saturno e suas duas luas, Mimas e Tétis; um caso de ressonância orbital dos mais comuns no Sistema Solar. Por essa razão, dentre outras, o mapeamento da "geografia de ressonâncias" é um dos temas da mecânica celeste. (CELLETTI & PEROZZI, 2007, p. 43-49)

3. Captação das sonoridades do espaço exterior e sonificação

Todas essas "teclas", sucessivamente, ou concomitantemente, historicamente contribuíram para a escrita que culminou na captura de material sonoro do espaço sideral. Entretanto, dois fatores são fundamentais para a construção do trajeto histórico que culminou no arquivamento de dados que hoje são transformados em material sonoro musical. O primeiro diz respeito à gravação e armazenamento do material vibracional produzido pelos corpos celestes e propagado no espaço sideral. O segundo contempla as hipóteses de manipulação e interpretação desses dados.

Ou seja, por diversos meios e métodos se consolidou a convicção de que os corpos celestes vibram, e ao fazê-lo produzem radiação eletromagnética (raios gama, raios-X, dentre outros), que perturbam o meio espacial e permitem sua captação por variadas formas.

A nova geração de naves espaciais avançou até técnicas experimentais para a captura de plasma, partícula, rádio, campo magnético, e dados de raios X (para citar apenas alguns), com maior precisão e resolução de tempo. O desenvolvimento cada vez maior dos processadores de computador, tanto em velocidade e em espaço de armazenamento, tornou possível a realização de simulações numéricas com cada vez maior número de partículas e mais células da grade para um maior tempo de execução, e com dimensões espaciais gradativamente maiores. (WANDA DIAZ, 2013, p.6)

Em suma, as formas de energia da atmosfera, tais como a luz, podem produzir sons em frequências muito baixas. Ondas de partículas eletromagnéticas carregadas, do “vento solar”, da ionosfera e magnetosfera planetária ajudam os sons a se propagar, naquilo que por muito tempo se chamou, indevidamente, de ‘vácuo’.

Don Gurnett, principal pesquisador das ondas de plasma registradas pela Voyager, divulgando alguns dos primeiros registros de “material sonoro do espaço”, declarou em uma entrevista: “Quando vocês ouvirem esta gravação, por favor, reconheçam que este é um evento histórico. É a primeira gravação de sons do espaço interestelar.” Isso só foi possível graças à Voyager 1 e 2, duas sondas não tripuladas, que foram lançadas em 1977, com a missão de visitar outros planetas do Sistema Solar. Depois de trinta e cinco anos no espaço, essas naves gêmeas estão se aproximando dos limiares desse mesmo sistema (TATE, 2012). Foi dele a iniciativa e o desenvolvimento da ideia de acoplar à Voyager 1 um receptor de rádio especialíssimo para captação de vibrações da massa que compõem o espaço exterior. Isso significa dizer que essa nave foi equipada com um sofisticado receptor de rádio que permitiu captar e gravar as ondas emitidas pelo Sol, planetas e suas magnetosferas, para que depois todos os dados decorrentes desse armazenamento pudessem ser decodificados, transformados em frequências audíveis ao ouvido humano, em combinações que podem ser denominadas como musicais, dadas suas propriedades de altura, duração, intensidade e timbre, presentes em processos composicionais. Um processo que tem sido chamado de *sonificação* – a transformação das relações de dados em informações que possibilitam sua reprodução em forma de sons audíveis e compreensíveis ao ouvido humano. Pesquisadores e profissionais ainda não articularam um paradigma teórico completo sobre o assunto. Entretanto, o relatório colaborativo produzido por Kramer²² (1999)

²² Em 1992, a Comunidade Internacional para Exibição Auditiva (ICAD) foi fundada por Gregory Kramer como um fórum para a investigação em exibição auditiva que inclui sonorização de dados. ICAD

tem sido uma referência e um ponto de partida para discussões mais significativas, buscando delinear descrições taxonômicas de técnicas de sonorização com base em princípios psicológicos ou aplicativos de visualização; descrições dos tipos de dados e de usuários tarefas passíveis de sonorização; tratamento de um mapeamento de dados para sinais acústicos; e organização dos fatores que delimitam a utilização de sonificação. Os procedimentos de sonificação são instrumentalizados por linguagens de síntese sonora, denominadas como "*cmusic*" (no caso de Fiorella Terenzi - criada por Richard Moore, da Universidade da Califórnia), além de outros softwares denominados 'N', e o "*xSonify*", criado pela NASA.

4. Pesquisadores

Alguns dos pesquisadores de música do espaço exterior, e suas respectivas instituições, são:

- **Fiorella Terenzi** - doutorada em Física pela Universidade de Milão, estudou ópera e composição no Conservatório G. Verdi, e ensinou matemática e física no Liceo Scientifico, também em Milão. Em pesquisa no Laboratório de Pesquisa de Áudio da Computação da Universidade da Califórnia, em San Diego, desenvolveu técnicas para converter as ondas de rádio a partir de galáxias em som - lançado pela Island Records em seu CD "Música dos Galaxies" aclamado. Tem divulgado seu trabalho em palestras na Universidade da Califórnia San Diego, Stanford, MIT, Instituto Smithsonian, Museu Americano de História Natural de Nova York, e em performances, ao vivo, e na TV, nos EUA, Europa e Japão. (TERENZI)
- **Wanda Diaz-Mercez** - Ela tem explorado o Sistema Solar, no Goddard's Heliophysics Division, analisando os ventos solares, cataclismas estelares, usando técnicas de sonificação. Ela desenvolveu tais técnicas sob a mentoria do

desde então se tornou um lar para pesquisadores de diversas disciplinas interessadas no uso do som para transmitir informações através de seus anais de conferências e peer-reviewed. (*Wikipedia*)

engenheiro de computação Bobby Candey, no *Heliophysics Laboratory and University of Glasgow Professor Stephen Brewster*. A pesquisa de sonificação é uma intuitiva representação de dados sonoros complexos, multidimensionais, e científicos. Diaz-Merced objetiva concluir se as técnicas de sonificação, por ela desenvolvidas, juntamente com a percepção visual, podem aumentar a qualidade e quantidade de sinais providos pelos conjuntos de dados. Os programas de sonorização passam por uma revisão rigorosa de um pesquisador independente. (HENDRIX, 2011)

- **Don Gurnett**, já mencionado, com instrumentos científicos em Voyagers, Galileo, Cassini, da NASA, e mais de duas dezenas de outras espaçonaves, da Universidade de Iowa físico Dr. Don Gurnett vem registrando ondas que percorrem o espaço sideral. Ele diz ter uma enorme quantidade de sons gravados ao longo de quase quarenta anos. Sua pesquisa tem inspirado artistas como Kronos Quartet e Terry Riley, por exemplo. (NELSON, 2002)
- **Alexander Kosovichev** - é diretor do Observatório Solar Big Bear, o maior observatório solar-terrestre com um sistema de óptica adaptativa de alta ordem. Ele está entre os pioneiros que desenvolveram o campo de heliosismologia, agora reconhecido como o método de estréia, que permite a compreensão da variabilidade solar e seu impacto sobre o clima espacial. Sasha liderou o desenvolvimento do Observatório Solar e Heliosférico (SOHO) projeto heliosismologia da NASA, em 1994, e desenvolveu técnicas exclusivas para ambos os métodos globais e locais que são uma parte integrante do Soho e Observatório Dinâmico Solar (SDO) pipelines de dados missão. Ele iniciou e colaborou em projetos Soho, que resultou em muitas novas descobertas na física solar. (DUNBAR, 2014)

5. Repositórios sonoros e obras de música do espaço exterior

Elencar aqui o considerável repositório de sons do espaço exterior, e repertório produzido pelos pesquisadores mencionados, além de outros, seria impraticável, dada a natureza do presente escrito. Assim, a título exemplificativo, a missão dada a Nolas Gasser²³ para compor uma obra para o lançamento e a missão do telescópio espacial GLAST, mostra de certa forma o que este texto apresenta em forma de conceito. Sobre esse projeto ele declarou: “eu, naturalmente, senti-me obrigado a aprender algo sobre isso. Minha pesquisa incluiu um monte de leitura sobre os temas da GLAST, raios gama, o espectro electro-magnético, física de partículas, a história da astronomia e do telescópio, etc.” A partir da experiência de Gasser, a arte parece poder inspirar a ciência, bem como, talvez porque eles têm algo em comum depois de todos - cientistas e artistas ambas as partes a maravilha de experimentar algo novo. Ele disse também: “Raramente eu tenho sido tão consumido emocionalmente e espiritualmente com um tema não-musical, enquanto me preparo para compor – com um tema que em si constitui uma fonte de inspiração tão apaixonada”. O grande físico Albert Einstein reconheceu esta conexão quando ele escreveu: “A mais bela experiência que podemos ter é o mistério. É a emoção fundamental que está no berço da verdadeira arte e da verdadeira ciência. Quem não sabe disso e não pode mais maravilhar-se, não se maravilha, é como se estivesse morto, e seus olhos estão desativados”.

Acima de tudo, a ciência e a arte procuram refletir e compreender melhor o universo que nos rodeia, e compartilhar esses conhecimentos com os outros. Se o *Prelude GLAST*, ou qualquer criação musical ou artística de alguma missão científica, puder ajudar a despertar novo interesse ou paixão pela própria ciência entre o público mais amplo, então ele terá cumprido bem o

²³ Compositor, pianista e musicólogo americano, nascido em 10/11/1964. É Ph.D. em Musicologia pela Universidade de Stanford.

seu trabalho. Pelo menos, é uma honra ser capaz de fazer um esforço nesse sentido,

acrescentou Gasser. (STEIGERWALD, 2008)

A NASA é hoje, indiscutivelmente, a grande catalogadora do material sonoro do ambiente sideral, e a rede mundial de computadores abriga considerável quantidade de arquivos de obras produzidas a partir desse material, tais como as que se podem encontrar nos links abaixo:

- <http://www.youtube.com/watch?v=qGxag2NtMXQ> (Sidereal Breath)²⁴
- <http://www.youtube.com/watch?v=O9PyFxoArXY> (Plasma Waves)²⁵
- <http://www.youtube.com/watch?v=KAl2Co933wE> (Orbital mind)²⁶
- <http://www.youtube.com/watch?v=Lu5OEKMqvSs> (Eternal)²⁷
- <http://www.youtube.com/watch?v=2cpXpgjUT2k> (Voyager II – Symphony of the planets).²⁸

6. Considerações finais

Parece inescapável ouvir os sons do espaço exterior. Algo como o que foi preconizado por John Cage, de que não existe tal coisa como espaço vazio ou um tempo vazio. Há sempre algo para ver, algo para ouvir. Ao tentarmos fazer silêncio, descobrimos que não podemos (GIBBS, 2007, p. 10). E lutamos para organizar isso. Segundo Wisnik

produzir a sociedade significa atentar contra o universo, recortar o que é uno, tornar discreto o que é contínuo (ao mesmo tempo em que, nessa

²⁴ Acesso e visualização em 04/04/2014, às 10:30 hs.

²⁵ Acesso e visualização em 04/04/2014, às 10:58 hs.

²⁶ Acesso e visualização em 04/04/2014, às 11:15 hs.

²⁷ Acesso e visualização em 04/04/2014, às 12:30 hs.

²⁸ Acesso e visualização em 04/04/2014, às 15:30 hs.

operação, a música é o que melhor nos devolve, por via avessa, a experiência da continuidade ondulatória e pulsante no descontínuo da cultura, estabelecendo o circuito sacrificial em que se trocam dons entre os homens e os deuses, os vivos e os mortos, o harmonioso e o informe) (2011, p. 33-35)

A primeira compreensão da música como uma forma de arte também está profundamente imersa em especulações futurologistas em relação à expansão da música e é baseada em tendências contemporâneas que refletem o estado musicológico da arte. A segunda perspectiva (conectada com as tendências para repensar o processo de significação musical) refere-se diretamente às tentativas históricas para responder a exploração espacial básica. Esta perspectiva corresponde com os pressupostos musicológicos de pesquisar o desenvolvimento passado de estilos musicais enraizados em práticas metodológicas já estabelecidas na disciplina orientada historicamente desde o século 19 (LANDFESTER, REMUSS, SCHROGL, & WORMS, 2011, p. 171). Seja qual for a perspectiva adotada,

agora é a nossa vez de antecipar o que está à frente de nossos ouvidos e mentes. Vocês, que planejarão o mundo futuro, ouçam o que está à frente com imensos saltos de imaginação e intelecto; ouçam antecipadamente cinquenta, cem ou mil anos à frente. O que está ouvindo? (MURRAY, 1997, p. 339-340)

Referências

ARANHA, Gláucio. O processo de consolidação dos jogos eletrônicos como instrumento de comunicação e construção do conhecimento. **Revista Ciências & Cognição**, Rio de Janeiro, v. 3, ano 1, p. 21-62, nov. 2004. Quadrimestral. ISSN 1806-5821.

BERTRAND, Joseph. **Os fundadores da Astronomia Moderna**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

- BYRON, Robbie. **A Critical Examination of the Connections between Sound and Image and New Media Art**. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/robbiebyron.com>. Acesso em 25 out. 2014.
- CELLETTI, A.; PEROZZI, E. **Celestial Mechanics** - The waltz of the planets. Chichester, UK: Praxis Publishing, 2007.
- CHARLES, P. A.; SEWARD, F. D. **Exploring the X-ray Universe**. New York, USA: Cambridge University Press, 1995.
- CHION, Michel. **El sonido**. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 1999.
- DIAZ MERCED, Wanda Liz. **Sound for the exploration of space physics data**. 2013. 267 f. Tesis (PhD) – School of Computing Science, Glasgow, Escócia.
- DI LISCIA, D. A. Johannes Kepler. **Stanford Encyclopedia of Philosophy**, Stanford, CA, 2, mai. 2011. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/entries/kepler/>. Acesso em 21 out. 2014.
- DUNBAR, Bonnie Jeanne. Heliophysics Modeling & Simulation Project (HMS). **NASA**, 26 jun. 2014. Disponível em: <https://www.nas.nasa.gov/hms/kosovichev.html>. Acesso em 25 out. 2014.
- FARIA, Romildo Póvoa. **Fundamentos de Astronomia**. 3. ed. Campinas: Papyrus, 1987.
- GIBBS, T. **The fundamentals of Sonic Art & Sound Design**. Lausanne: AVA Publishing S.A., 2007.
- GLEISER, Marcelo. **A Dança do Universo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GLEISER, Marcelo. **Poeira das estrelas**. São Paulo: Globo, 2006.
- GRAYZACK, Ed. Sputnik 3. **National Space Science Data Center**, 26 ago. 2014. Disponível em: <http://nssdc.gsfc.nasa.gov/nmc/spacecraftDisplay.do?id=1958-004B>. Acesso em 06 out. 2014.
- HENDRIX, S. NASA's Goddard Space Flight Center Goddard Space Flight Center. **NASA**, 28 abr. 2011. Disponível em: http://www.nasa.gov/centers/goddard/about/people/Wanda_Diaz-Merced.html. Acesso em 31 mar. 2015.

- JABLONSKI, Francisco José. Introdução à astronomia e astrofísica: Astrofísica observacional. In: MILONE, André de Castro *et. al.* **Introdução à astronomia e astrofísica**. São José dos Campos: INPE, 2003.
- KAHN, Charles H. **Pitágoras e os pitagóricos** – uma breve história. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- LANDFESTER, N. L. *et. al.* **Humans in outer space** - interdisciplinary perspectives. New York: Springer Wien NewYork, 2011.
- MILLETTO, E. *et. al.* Introdução à Computação Musical. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE COMPUTAÇÃO, 4, 2004, Itajaí, SC. **Anais**, 2004, p. 883-902.
- MORISON, I. **Introducing to astronomy and cosmology**. Chichester: John Wiley & Sons, Ltd, Publications, 2008.
- MOTZ, L.; HANEWEAVER, J. **The story of astronomy**. Cambridge: Perseus Publishing, 1995.
- MURRAY, S. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP (FEU), 1997.
- NELSON, J. **Jet Propulsion Laboratory**. 16 ago. 2002. Disponível em NASA: <http://www.jpl.nasa.gov/news/news.php?release=2002-196>. Acesso em: 25 out. 2014.
- OLIVEIRA FILHO, Kepler de Souza; SARAIVA, Maria de Fátima Oliveira. **Astronomia e Astrofísica**. 3. ed. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.
- REALE, G. **Platão**. São Paulo: Loyola, 2007.
- RECIO, J. G. **Átomos, almas y estrellas**: estudios sobre la ciencia grega. Madri: Plaza y Valdés Editores, 2007.
- ROEDERE, Juan Gualterio. **Introdução à física e psicofísica da música**. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- SADIE, S. **Dicionário Grove de Música** - edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- STEIGERWALD, B. **Goddard Space Flight Center**. 16. Jul. 2008. Disponível em NASA: http://www.nasa.gov/centers/goddard/news/topstory/2008/glast_composition.html. Acesso em 25 out. 2014.

STEINER, J.; DAMINELI, A. **O fascínio do universo**. São Paulo: Odysseus, 2010.

STEPHENSON, B. **The music of the heavens**: Kepler's harmonic astronomy. New Jersey: Princenton University Press, 1994.

TATE, K. **Voyager 1 Probe Captures 1st-Ever Sounds of Interstellar Space**. 12. dez. 2013. Disponível em: <http://www.space.com/22781-voyager-1-interstellar-space-sounds-video.html>. Acesso em 30 mar. 2015.

TERENZI, Fiorella. Dr. Fiorella Terenzi. *BIO*. (n.d.). Disponível em: <http://www.fiorella.com/bio.html>. Acesso em 25 out. 2014.

WINTER, O. C., & PRADO. **A conquista do espaço** - do Sputnik à Missão Centenário. São Paulo: Livraria da Física, 2007.

WISNIK, J. M. **O Som e o Sentido**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2011.

Recebido em abril de 2015.

Aprovado em junho de 2015.



ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes

ISSN 0103-9253 versão impressa – ISSN 2236-7101 versão online

**MEMÓRIA DA VILA VICENTINA JÚLIA FREIRE:
ORGANIZAÇÃO E DIFUSÃO DO ACERVO FOTOGRÁFICO DE UMA INSTITUIÇÃO
DE LONGA PERMANÊNCIA PARA IDOSOS**

**MEMORY OF VILA VICENTINA JÚLIA FREIRE:
ORGANIZATION AND DIFFUSION OF PHOTOGRAPHIC COLLECTION
OF A LONG STAY NURSING HOME FOR THE ELDERLY**

Suerde Miranda de Oliveira Brito¹

Anna Carla Silva de Queiroz²

Anacilia Correa Castro³

Nivaldo da Silva Cabral⁴

Ana Cristina Coutinho Flôr⁵

(Universidade Estadual da Paraíba)

¹ Doutora em Educação (UFRN). Professora do Curso Bacharelado em Arquivologia da Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: suerdebrito@gmail.com.

² Mestre em Ciência da Informação (UFPB). Professora do Curso Bacharelado em Arquivologia da Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: professoraannacarla@gmail.com.

³ Graduanda em Arquivologia. Bolsista PROEX/UEPB (2013/2014, 2014/2015).

⁴ Graduando em Arquivologia. Bolsista PIBIC Júnior (CNPq/UEPB/2013).

⁵ Graduanda em Arquivologia.

RESUMO

O presente artigo relata parte das ações de dois projetos de extensão universitária cujo objetivo foi contribuir com a preservação da memória da Instituição de Longa Permanência para Idosos 'Vila Vicentina Júlia Freire', através da organização e difusão do seu acervo iconográfico. Descreve, especificamente, a experiência com os seguintes procedimentos arquivísticos realizados para organizar 904 fotografias em suporte papel: diagnóstico do acervo fotográfico, higienização, identificação, descrição, ordenação, digitalização e acondicionamento das fotos. Narra a experiência com a produção das fotografias atuais e as estratégias utilizadas para difusão do acervo fotográfico, que tem sido feita por meio de exposições e das redes sócio-virtuais. Essas ações possibilitaram conhecer a relevância do registro fotográfico na constituição dos arquivos e a importância da fotografia como instrumento para a preservação da memória institucional. Disseminar informações que divulgam a Vila Vicentina Júlia Freire e o cotidiano da pessoa idosa institucionalizada instiga o desenvolvimento de outras práticas na perspectiva arquivística.

Palavras-chave: Fotografia. Acervo fotográfico. Memória Institucional. Instituição de Longa Permanência. Idosos.

ABSTRACT

This article reports on part of the actions of two University extension projects which aimed at contributing to the preservation of the memory of the Long Stay Nursing Home Institution for the Elderly named 'Vila Vicentina Júlia Freire' through the organization and diffusion of its iconographic collection. It specifically describes the experience with the following archival procedures in order to organize 904 photographs in paper form: diagnosis of the photographic collection; cleaning, identification, description, ordering, scanning and storage of the photos. It also narrates the experience with the production of current photos and the strategies used to spread the photographic collection which has been done through exhibitions and socio-virtual networks. These actions have made it possible to know the relevance of the photographic record in the constitution of the archives and the importance of photography as a tool for the preservation of an institutional memory. Disseminating information which publicizes Vila Vicentina Júlia Freire's actions and the daily life of the elderly who live in a Nursing Home encourages the development of other practices concerning the archival perspective.

KEYWORDS: Photography. Photographic collection. Institutional Memory. Long Stay Nursing Home. Elderly.

1 Introdução

O presente artigo trata das principais ações realizadas pelos projetos de extensão: “Memória da Vila: preservação do acervo fotográfico de uma Instituição de Longa Permanência para Idosos” e “Preservação da Memória Institucional: o caso do arquivo iconográfico da Vila Vicentina Júlia Freire”⁶. O objetivo destes foi contribuir com a preservação da memória da Vila Vicentina Júlia Freire (VVJF), que é uma Instituição de Longa Permanência para Idosos (ILPI) localizada em João Pessoa, Paraíba.

Gagnebin (2003) avalia que, seja na educação, filosofia, história e psicologia, o cuidado com a memória fez dela não exclusivamente um objeto de estudo, mas uma tarefa ética. Assim, considera que preservá-la consiste no dever de salvar o passado, resgatar⁷ tradições, vidas, falas e imagens. Nesta direção, e no que concerne especificamente às imagens, Albuquerque e Moraes (2011, p. 198) afirmam que a fotografia “[...] junto a outras fontes, é um elemento de construção da memória, da ideologia, de revoluções culturais, que devem ser decifradas adequadamente”.

Segundo Borges (2003, p.2),

Ao possibilitar o constante desejo de eternizar a condição humana, por certo transitória, a imagem fotográfica se aproxima de outras iconografias produzidas no passado. Como essas, a fotografia também desperta sentimentos de medo, angústia, paixão e encanto [...] informa e celebra, reedita e produz comportamentos e valores. Comunica e simboliza. Representa.

⁶ Projetos coordenados pela primeira autora e vinculados ao Programa de Extensão Informação e Cognição: socializando conteúdos informacionais articulados ao saber, à cultura e à memória, coordenado pela professora Maria José Coordeiro. Desenvolvidos, respectivamente, nas cotas 2013-2014 e 2014-2015 (UEPB/PROEX).

⁷ Temos preferência pelo termo rememorar, mas mantivemos a palavra usada pela autora.

O estatuto e o valor das fotografias⁸ como documentos de arquivo são discutidos por Lacerda (2012), ao destacar que os registros produzidos e acumulados no decorrer de uma trajetória de vida, seja pessoal ou institucional, são objeto de tratamento técnico visando a sua disponibilização como fontes para usos diversos. No tocante às instituições, empresas e organizações, Rueda, Freitas e Valls (2011) destacam que ao longo de sua trajetória, produzem documentos fundamentais para a preservação da memória institucional e, ao promovê-la, detêm a possibilidade de disseminá-la. Na avaliação de Carpes e Flores (2013), os arquivos são parte significativa da memória, elemento primordial para o funcionamento das instituições.

A memória institucional⁹, segundo Sá (2013, p. 19), diz respeito '[...] aos produtos dos investimentos que diversas instituições fazem para a construção e a preservação das memórias que lhes digam respeito'. Ainda para ele, qualquer organização que supere um dado prazo de existência investe esforços para comemorá-lo e para a construção de uma memória positiva de suas realizações passadas. Nesta perspectiva, podemos exemplificar com a própria instituição na qual desenvolvemos as ações extensionistas, a Vila Vicentina Júlia Freire¹⁰, que completou e comemorou 70 anos, em abril do corrente ano.

Sobre a instituição e seu acervo fotográfico, para a qual dirigimos nossa prática extensionista, passamos a descrever As ações relatadas mais adiante dão evidência à memória da VVJF, através da história representada por seu acervo fotográfico. Destacamos que a Vila Vicentina Júlia Freire vem registrando os eventos que realiza, bem como o dia-a-dia dos idosos e da instituição, mas, conforme temos

⁸ Com relação à fotografia, ver: Dubois (1993) e Sontag (2004).

⁹ Fizemos um recorte direcionado à memória institucional, mas existe uma diversidade de perspectivas teórico-conceituais da memória, além de releituras. Por exemplos, ver: Bosi (2003), Halbwachs (1950/2004), Jedlowski (2006) e Sá (2005, 2007, 2013).

¹⁰ Para evitar repetições da sigla VVJF, por vezes escrevemos seu nome por extenso, por vezes, sua forma abreviada, Vila Vicentina, como comumente denominada.

defendido (QUEIROZ; BRITO, 2013), precisará preservar seus documentos fotográficos, de modo a democratizar o direito da sociedade à informação e à memória.

2 A Vila Vicentina Júlia Freire: breve histórico institucional

A Vila Vicentina Júlia Freire (VVJF), Obra Unida da Sociedade São Vicente de Paulo (SSVP), é uma Instituição de Longa Permanência para Idosos (ILPI) localizada no bairro da Torre, em João Pessoa, Paraíba, numa área construída de 2200m². Entidade civil de direito privado, beneficente, filantrópica, sem fins econômicos, religiosa e de assistência social, sua missão é cuidar de idosos, assistindo-os material, moral, intelectual, social e espiritualmente.

Surgiu em 1943, quando a família da senhora Júlia Freire, como manifestação de sua última vontade (testamento), fez doação de um terreno à SSVP, para a construção de casas para pobres (informação verbal¹¹). As casas, em número de 27¹², foram construídas nos seus limites externos e cedidas em comodato¹³. No centro do terreno, em 23 de abril de 1944, foi lançada a pedra fundamental de um casarão para abrigar moradores de rua e ao qual se incorporaram a Capela Nossa Senhora da Conceição e uma escola¹⁴. Posteriormente, em data não identificada, passou a ser designado 'Vila Vicentina Júlia Freire Abrigo de Idosos', em homenagem à sua benfeitora. Para atender à legislação, em 1999, adquiriu personalidade jurídica própria, com o nome 'Vila Vicentina Júlia Freire'.

A VVJF foi declarada de utilidade pública, através de Lei Municipal nº 9.487/2001, da Lei Estadual nº 7.106/2002 e da Portaria Federal nº 3.940/2009. Abriga,

¹¹ Informação fornecida pelo atual presidente da VVJF, Marcelo Paulino de Melo, em julho de 2015.

¹² Na atualidade, há 32 casas circundando todo o terreno da VVJF.

¹³ Trata-se de um contrato por meio do qual há empréstimo de coisa infungível a outrem, para uso. A infungibilidade implica na restituição da mesma coisa recebida em empréstimo.

¹⁴ Atualmente, as casas e a escola são administradas pela Sociedade de São Vicente de Paulo, através do Conselho Metropolitano de João Pessoa, que se encarrega dos projetos vicentinos nos estados da Paraíba e Rio Grande do Norte. Enquanto a capela é administrada pela Paróquia São Judas Tadeu.

recentemente, 66 pessoas idosas (número além de sua capacidade funcional, a pedido do Ministério Público) de ambos os sexos, na faixa etária de 60 até 107 anos, independentes ou com dependência funcional (todos os níveis: graus I, II e III), com ou sem suporte familiar, alguns dos quais fizeram opção de morar na instituição.

Sua administração é feita por voluntários (vicentinos) da SSVP. Atualmente, o mandato do presidente é de dois anos, podendo haver uma única reeleição. Os recursos humanos incluem 30 funcionários (cozinheira, auxiliar de limpeza, lavadeira, enfermeira, técnicos de enfermagem, cuidadores, nutricionista, psicóloga e vigilante). Há serviços oferecidos por profissionais de outras instituições à disposição da Vila, como é o caso da assistente social, e por voluntários, a exemplos de educador físico, médico e fisioterapeuta, além das atividades desenvolvidas por estagiários e equipes de projetos de extensão das universidades conveniadas ou parceiras. Entre estes, o projeto 'Preservação da Memória Institucional: o caso do arquivo iconográfico da Vila Vicentina Júlia Freire', em fase de desenvolvimento, que vem registrando, em fotos e vídeos, o cotidiano da instituição e os eventos internos e externos promovidos por instituições parceiras e por benfeitores e, principalmente, as festas de comemoração dos aniversariantes do mês, as quais se estabeleceram como estratégia de aproximação com a comunidade local, com funcionários, familiares dos idosos e com os vicentinos. Os registros dos supracitados eventos e do cotidiano da VVJF têm gerado novos documentos para seu acervo, somando-se aos documentos fotográficos acumulados ao longo do tempo, contribuindo para salvaguardar sua memória institucional.

3 O acervo iconográfico da VVJF e seus documentos fotográficos: diagnóstico

No acervo iconográfico¹⁵ da VVJF, por ocasião da realização do diagnóstico, identificamos a existência de cartazes, ilustrações, negativos fotográficos, mas, principalmente, fotografias no suporte papel, além de fotos digitais armazenadas em disquetes e CDs. Posteriormente, localizamos fotos nos computadores da secretaria e da presidência da Instituição e fotos dispersas no Conselho Metropolitano de João Pessoa da Sociedade de São Vicente de Paulo. Para fins do presente artigo, há um recorte para dar foco aos documentos fotográficos no suporte papel. Contudo, destacamos ter constatado que até agosto de 2015, havia cerca de 2000 fotos digitais, armazenadas em HD externo e organizadas em 52 álbuns temáticos, publicados em parte ou em sua totalidade, nas redes sociais, com o fim de divulgação da instituição. Sobre estas, faremos breves comentários, mais adiante, quando discorrermos sobre sua difusão.

A VVJF se localiza numa rua de grande fluxo de automóveis, próxima ao Jardim Botânico de João Pessoa (antiga Mata do Buraquinho), que é uma reserva da Mata Atlântica. Seu acervo documental ocupa uma sala que não reúne as condições ambientais ideais para a preservação dos documentos: local escuro, com pouca iluminação e sem controle de temperatura, com uma porta de alumínio com vidro e uma janela gradeada, voltada para a área externa dos dormitórios masculinos, na qual há uma árvore, onde é comum serem vistos saguis.

Na sala, traças, teias de aranha e manchas no teto, provocadas por goteira. Nenhuma rotina de limpeza das instalações destinada à guarda do acervo e uso de veneno para ratos, o qual, a partir de nossas orientações, já foi abolido. O mobiliário

¹⁵ Acervo diz respeito aos “Documentos de uma entidade produtora ou de uma entidade custodiadora” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 19). Documento iconográfico é o gênero documental integrado por documentos constituídos de imagens fixas (CONARQ, 2014) que, de acordo com CONARQ (2006, p. 15), são: “caricatura(s), cartaz(es), cartão(ões)-postal(is), charge(s), cópia(s) por contato, desenho(s), diapositivo(s), fotografia(s), gravura(s), ilustração(ões), negativo(s) fotográfico(s) e pintura(s)”.

é composto de dois arquivos de aço para pastas suspensas, um armário multiuso de aço e estantes de alvenaria. Estas também usadas para armazenar produtos de limpeza e higiene pessoal, mas já providenciada sua retirada.

No que diz respeito ao acervo de fotografias no suporte papel, há 904 fotografias produzidas entre a década de 40 e 2015, em sua maior parte, pela própria ILPI, mas também produzidas e doadas por voluntários, benfeitores, funcionários, professores, estagiários e ex-estagiários e familiares dos idosos. A maioria das fotos é colorida e seu tamanho é variado, sobretudo de acordo com a época de sua produção.

As fotos (e outros documentos iconográficos e de demais gêneros) nunca tinham passado por procedimentos arquivísticos como: higienização e ordenação. Com relação à sua deterioração, as seguintes características: (a) Sujidades: poeira e detritos de roedores e insetos; (b) Perfurações e rasgos provocados, principalmente, por uso de cliques e grampos de cobre, que também danificaram a imagem devido à oxidação, e furos causados por grampeadores; (c) Manchas resultantes da fixação de fotografias com cola e fita; (d) amarelecimento, arranhões e dano por dobradura. Quanto ao acondicionamento, fotos amontoadas, guardadas em envelopes e/ou pastas plásticas ou de papelão com grampos de metal com sinais de oxidação, grande parte, sem identificação, além de fotos coladas ou grampeadas em cartolina ou fixadas com fita adesiva em porta-retratos. Identificamos inexistir política de reprodução e duplicação tanto de fotografias como de outras tipologias documentais, apesar de já ter ocorrido perda de documentos devido a um incêndio. Com base no diagnóstico, definimos as ações necessárias para a organização do acervo.

4 A organização do acervo fotográfico: os procedimentos arquivísticos

Higienizar as instalações usadas para a guarda dos documentos da VVJF foi a primeira ação executada. Igualmente, além dos documentos fotográficos,

higienizamos documentos textuais, por termos constatado problemas relacionados à sujidade e ao mau acondicionamento, que propiciavam riscos de sua deterioração e de perda da informação. Para fins deste artigo, já anunciamos, fizemos um recorte na documentação iconográfica, mais especificamente, nas fotografias.

Destacamos que estamos tratando do acervo de uma instituição filantrópica com recursos financeiros limitados, pois depende, principalmente, de doações. Assim, precisamos buscar verbas para sua execução, o que conseguimos junto a um grupo de quatro pessoas, autodenominado admiradores da VVJF e dos arquivos. Compramos Equipamentos de Proteção Individual (EPIs): luvas, toucas e máscaras descartáveis; além do material para organização do arquivo, a exemplo de trinchas, tesouras, pinceis, réguas, lápis, papel, papelão, removedor de grampos, caixa arquivo e HD externo. Com este apoio material, aprovação dos projetos de extensão pela UEPB e interesse da VVJF em salvaguardar seus documentos, pudemos desenvolver os procedimentos arquivísticos sobre os quais passamos a descrever. Como optamos por apresentar o conjunto de intervenções, alguns processos estão mais detalhados que outros, sem que isso signifique maior relevância de um ou outro.

A **higienização** da documentação fotográfica incluiu a remoção de sujeiras superficiais, principalmente poeira. O procedimento mais comum foi a retirada de fitas adesivas aderidas ao verso das fotos para fixá-las nos porta-retratos. As fotografias amontoadas foram separadas uma a uma com papel sulfite alcalino e guardadas em envelopes confeccionados com o mesmo tipo de papel, respeitando-se o princípio da ordem original, ou seja, mantendo o arranjo dado pela VVJF. Posteriormente, foram acondicionadas, como descreveremos mais adiante. No entanto, aquelas rasgadas e dobradas (raramente encontradas) exigem maiores medidas de conservação e preservação, de forma a estabilizá-las (BARUKI; COURY, 2004), mas limitamo-nos a higienizá-las e acondicioná-las, posto não dispormos de recursos para sua restauração.

A **ordenação** das imagens, considerando o contexto identificado e utilizando o critério **temático**¹⁶, culminou em um arranjo com sete séries¹⁷, algumas das quais divididas em subséries¹⁸, que por vezes combinaram os critérios **temático** e **cronológico**. As séries são: (a) **Administração da Vila**; (b) **Construção e Reformas**; (c) **Eventos Externos**, com as subséries: 'Carnaval', 'Concursos', 'Eventos Cívicos', 'Shows', 'Solenidades Oficiais' e 'Solenidades Religiosas'; (d) **Eventos Internos**, com as subséries: 'Aniversários', 'Carnaval', 'Concursos', 'Dia das Mães', 'Dia dos Pais', 'Festejos Juninos', 'Festejos Natalinos', 'Inauguração' e 'Shows'; (e) **Idosos**, que compreenderam as subséries: 'Cotidiano' e 'Retratos'; e as séries (f) **Patrimônio Arquitetônico**, subséries 'Abrigo' e 'Vila' e (g) **Passeios**, subséries 'Passeios Culturais' e 'Passeios Religiosos'. Na subsérie 'Retratos', foram incluídas as fotos com o rosto ou parte do rosto do idoso em destaque, seja sozinho ou em grupo, desde que não relacionadas a eventos.

As fotos da figura 1 nos remetem ao posicionamento de Santos (2009) acerca do registro fotográfico de situações presentes a cada dia permitir um reencontro visual dos lugares distantes no tempo e no espaço, bem como a possibilidade de construções relacionais entre as imagens e os materiais ou objetos ali presentes. As fotos A, B e D demonstram o dito por Pedrão (2013) sobre as comemorações refletirem a necessidade da preservação de datas, fatos e situações e sem as quais ficariam apagados pelo tempo.

¹⁶ "Método de ordenação que tem por eixo os assuntos presentes, explicitamente ou não, nos documentos. Também chamado método ideográfico ou método por assunto" (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 119).

¹⁷ Série refere-se à "Subdivisão da estrutura hierarquizada de organização de um fundo ou coleção que corresponde a uma sequência de documentos relativos à mesma função, atividade, tipo documental ou assunto". (BRASIL, 2006, p. 16).

¹⁸ Subdivisão da série (BRASIL, 2006).

Figura 1: Exemplo da ordenação das fotos do acervo fotográfico da Vila Vicentina Júlia Freire¹⁹.

Fonte: Acervo VVJF.

Foto A – Série Evento Externo, subsérie Eventos Cívicos. Título da foto: Caminhada cívica com os idosos²⁰. Data: 7 de setembro de 1985.

Foto B – Série Evento Interno, subsérie Aniversários. Título da foto: 90 anos de Alice. Data: 1 de maio de 1977

Foto C – Série Administração da Vila. Título da foto: Reunião da Diretoria [década 1980].

Foto D – Série Evento Interno, subsérie inauguração. Título da foto: Cerimônia de inauguração e bênção do Ambulatório Médico [década 1990?].

A **descrição das fotografias** está sendo executada com base na Norma Brasileira de Brasileira de Descrição Arquivística – NOBRADE (BRASIL, 2006), excluindo-se alguns elementos de descrição obrigatórios²¹ e empregando-se outros, opcionais, a exemplo da indexação pós-coordenada (indexação por termos,

¹⁹ As margens pretas das fotos das figuras 1 e 2 dizem respeito aos procedimentos da digitalização.

²⁰ Mantivemos o título que consta escrito em lápis grafite, no verso da foto.

²¹ Dentre os 28 elementos de descrição da NOBRADE, sete são obrigatórios: código de referência, título, data(s), nível de descrição, dimensão e suporte, nome(s) do(s) produtor(es) e condições de acesso.

geralmente denominados descritores, que devem ser combinados para filtragem da informação). A marcação de pessoas foi feita de frente para o fundo e da esquerda para a direita, seguindo, assim, as orientações da NOBRADE (BRASIL, 2006). O último elemento, *Notas*, inclui informações sobre o estado de conservação da fotografia e sobre sua reprodução. Embora não ilustre toda a descrição, a figura 2 apresenta nosso modelo, atualmente em discussão e revisão.

Figura 2: Exemplo de descrição de fotografia



Fonte: Acervo VVJF.

Na foto da figura 2, o registro daquilo que foi vivido ou, como menciona Henrique (2010), a captura de um momento, realçando a inevitável passagem do tempo. Assim, a fotografia se revela “[...] fator de introdução de um tempo prospectivo em vidas vividas como se estivessem aquém desse além

fragmentariamente real e episódico do vivido, o excepcional, domingueiro e anticotidiano contraponto do solene e rebuscado” (MARTINS, 2011, p. 51).

Para realizar a descrição de modo a evitar, ao máximo, as lacunas, fizemos entrevistas semiestruturadas com idosos moradores da VVJ e seus familiares e, sobretudo, com funcionários e membros da SSVJ integrantes da diretoria atual e anteriores. Fundamentamo-nos também em Murguia (2010), para quem as repetições orais – além dos rituais, textos e documentos - serem necessárias para a atualização da memória. Buscamos conhecer história, proveniência, data da produção e produtor das fotos e o conteúdo informacional, principalmente o nome das pessoas. Conhecer os nomes foi difícil tanto nos casos das fotos mais antigas como naqueles em que os idosos fotografados eram conhecidos pelos apelidos. Isso tornou necessária a elaboração de uma lista com nomes e apelidos.

A descrição das fotos foi complementada, quando foi feito o levantamento do patrimônio documental arquivístico da VVJF (GUIMARÃES JÚNIOR et al., 2015), bem como ao passo que conhecíamos mais a instituição. Isso corrobora o dito por Moreno e Segantini (2013, p. 104), “[...] é o confronto de diversos tipos de fontes que poderão nos aproximar do lugar de produção da fotografia. Fora das bordas, há todo um texto que precisa ser lido: sujeitos, espaços, práticas, intencionalidades, possibilidades”.

A **digitalização**²², ou seja, a captura digital, é a conversão, realizada por dispositivo eletrônico (escâner), de um documento originalmente não digital para o formato digital (CONARQ, 2010). Estamos utilizando um escâner de mesa e seguindo as recomendações do CONARQ (2010) para digitalização de documentos

²² A digitalização facilita a produção de cópias de segurança, sendo uma medida auxiliar na conservação. Segundo Filippi; Lima e Carvalho (2002), a conservação fotográfica está ligada à ideia de proporcionar maior tempo de vida aos objetos fotográficos, que são extremamente frágeis por natureza. Assim, evitamos a manipulação dos originais e a perda de qualquer informação, o que facilita o acesso para o público.

arquivísticos permanentes²³. Optamos pelo formato digital TIFF²⁴ sem compressão e a resolução de 300 dpi, além da escala 1:1. Também usamos a margem preta de 0,2 cm ao redor do documento, conforme visto nas fotos das figuras 1 e 2. As imagens estão sendo armazenadas em um HD externo e também nas nuvens, por meio do OneDrive, serviço de armazenamento da Microsoft, porém, sem compartilhá-las.

Paralelo à digitalização, estamos realizando o **acondicionamento** das fotos, feito em jaquetas de papel triplex (cartonado branco, com um lado brilhante e outro fosco), por nós confeccionadas (figura 3).

Figura 3: Confeção de jaquetas para acondicionamento das fotografias do acervo da Vila Vicentina Júlia Freire.



Fonte: Projeto de Extensão (2015).

Destacamos que para a escolha do material assim como para as orientações relativas à confecção das jaquetas, foi essencial a participação da maioria dos integrantes da equipe no minicurso “Conservação preventiva em fotografias: higienização e acondicionamento (envelope e jaqueta)”, ministrado por um especialista em Técnicas de Conservação e Restauro.

Embora a digitalização e acondicionamento não estejam conclusos, iniciamos o processo de **difusão do acervo** (Figura 4), que envolveu a organização de duas exposições físicas temporárias e a abertura de parte do acervo.

²³ Nesta etapa, contamos com a orientação de um bacharel em Ciência da Computação.

²⁴ Tagged Image File Format.

A primeira exposição, "Memórias da Vila" (foto A da figura 4), foi realizada em dezembro de 2013, no Salão de Eventos da VVJF, no dia da festa dos aniversariantes do mês. Mostramos fotos ampliadas e impressas em pôsteres organizados por temáticas: 'Carnaval', 'Cotidiano da Vila', 'Familiares e Visitantes', 'Festejos Juninos', 'Passeios' e 'Natal', além de um pôster para divulgar os projetos extensionistas por nós desenvolvidos, com registro fotográfico das atividades e breve texto explicativo. Concomitante à primeira exposição, preparamos um local de apoio para as fotografias que já estavam descritas e acondicionadas (foto B da figura 4), buscando propiciar seu acesso, demanda de alguns idosos, familiares e funcionários da instituição. Na ocasião, obtivemos dados complementares para a descrição das fotografias.

A segunda exposição (foto C da figura 4), "Folia Junina na Vila Vicentina", realizou-se em junho de 2014, no dia da comemoração dos aniversários do mês e da inauguração da Sala de Fisioterapia. Para expor as fotos, as encaixamos em molduras de cartolina presas com cola quente numa faixa de TNT fixada entre pilares do corredor de acesso ao Salão de Eventos.

Quanto à exposição virtual, acontece de forma contínua, pois ocorre via redes sociais e é feita por meio da publicação de álbuns de fotos e fotos na linha do tempo do facebook²⁵ da VVJF e em sua fanpage²⁶. Na figura 5, apresentamos exemplos. Cada uma das fotos integra um álbum distinto, dois dos quais com título. Todas exemplificam registros de eventos internos, temática mais comum entre as fotos digitais, assim como aquelas no suporte papel. Isto corrobora o dito por Bourdieu, há 50 anos: "As normas que definem as ocasiões e os objetos da fotografia revelam a função social do ato e da imagem fotográfica: eternizar e tornar solene os tempos, fonte de vida coletiva" (BOURDIEU, 1965, p. 39)²⁷. O que ficar eternizado como

²⁵ <https://www.facebook.com/vilavicentina.juliafreire>

²⁶ <https://www.facebook.com/vilaviecentinajuliafreire?ref=hl>

²⁷ Traduzida para o espanhol em 1979, com edição mais recente, em 2003 (BOURDIEU, 2003).

imagem e guardado nos arquivos se constituirá na memória pessoal, coletiva e institucional.

Figura 4: Difusão do acervo da Vila Vicentina Júlia Freire.



Fonte: Acervo Fotográfico VVJF.

Foto A – Exposição fotográfica “Memórias da Vila”, dezembro de 2013.

Foto B – Exposição de parte do acervo fotográfico da VVJF, dezembro de 2013.

Foto C – Exposição fotográfica “Folia Junina na Vila Vicentina”, junho de 2014.

Figura 5: Fotos digitais de eventos internos da Vila Vicentina Júlia Freire publicadas na rede social facebook.



Fonte: Acervo VVJF

Foto A – Cerimônia de Posse da Diretoria da Vila Vicentina Júlia Freire, janeiro de 2013.

Foto B – Celebração do Aniversário de 70 anos da Vila Vicentina Júlia Freire, abril de 2014.

Foto C – Solenidade Religiosa: Missa Lava-Pés, abril de 2014.

Foto D – Festa Junina 2014 e celebração com os aniversariantes do mês de junho. Álbum “Folia junina na Vila Vicentina”.

Foto E – Festa Junina 2015 e celebração com os aniversariantes do mês de junho. Álbum “Viva São Pedro e viva nossos amigos”.

Identificamos que com exceção da foto C, as demais foram editadas para correções, a exemplos de alteração de cor, brilho e corte; então, cogitamos incluir elementos da dimensão expressiva (aparência revelada pela técnica) na descrição das fotos (não apenas das digitais). A foto E, embora seja um registro feito em evento (por isso não classificada como retrato), dá destaque ao idoso, tal como ocorre com frequência nas fotos em suporte papel. Isto nos reporta a Manini (2002), quando afirma sempre existir um foco central e uma razão que motiva uma tomada fotográfica, pois o registro buscou mostrar a participação ativa do idoso no evento e seu envolvimento com o instrumento musical.

Ampliar as discussões sobre as fotografias digitais da VVJF nos levaria a comentar sobre as fotografias em rede, ou seja, sobre as fotos que são “[...] criadas, partilhadas, consumidas e arquivadas através de novos dispositivos tecnológicos, plataformas digitais e redes sociais [...]”. (MOTA, 2014, p. 275). Implicaria em destacarmos a intensificação da produção das fotos, que constatamos (CASTRO et al., 2014) ocorrer não exclusivamente por conta do advento da câmara digital, inclusive das câmaras dos celulares, mas por causa do gosto pela fotografia comum aos idosos, que solicitam o registro, definem a ocasião, o espaço da VVJF e os pares com quem querem ser fotografados. Comentar mais sobre tais dados implicará em mudarmos a direção que nos propusemos no presente artigo. Assim, seguimos para um desfecho, embora não tenhamos exaurido toda a discussão referente à nossa experiência com o tratamento e acondicionamento das fotos no suporte papel.

5 Considerações finais

As fotografias registram acontecimentos e pessoas, não simplesmente criando imagens, mas possibilitando a construção e preservação da memória. Assim, o acervo fotográfico da Vila Vicentina Júlia Freire, preserva sua memória institucional e a memória individual de pessoas idosas que lá residem ou residiram, e a representação do seu passado e seu presente, valorizando o que é positivo. Na mesma direção, registram as ações desenvolvidas por escolas e universidades públicas e privadas e outras instituições, pela mídia (rádio e televisão), grupos religiosos, vicentinos e voluntários (de exercícios de fisioterapia a palestras, recreação, doações, passeios, missas), além daquelas da diretoria, funcionários, professores e estagiários.

Como documento arquivístico e com este leque de alternativas, a fotografia possui o poder de reconstituir e rememorar a história da VVJF, possibilitando conhecer sua trajetória desde o casarão para abrigar pobres até sua atual situação de Instituição de Longa Permanência para Idosos. Igualmente, conhecer a evolução do seu patrimônio arquitetônico, assim como os serviços que oferece, os convênios e parcerias estabelecidas ao longo de seus 71 anos. Essas características nos fazem avaliar como positiva a execução dos projetos extensionistas por nós desenvolvidos e neste artigo apresentados.

Na perspectiva da instituição, positiva, pois aplicamos procedimentos arquivísticos que resultaram em documentos fotográficos (e também textuais) livres de sujidades, fungos e grampos enferrujados, evitando o desgaste e o risco de perda de informações. A digitalização das fotografias criou cópias de segurança, priorizando a integridade física do acervo e facilitando seu acesso aos usuários internos. As imagens comprovam a participação ativa do idoso, mas também mostram seu rosto e corpo, além de amigos e familiares. Para muitos, sua imagem possui informações sobre sua história pessoal, existindo interesse em ser fotografado,

para poder se ver e ser visto em ambientes físicos – porta-retratos e álbuns fotográficos – e virtual – a rede social facebook.

As ações relacionadas ao projeto contribuíram para a formação cidadã, que é papel da Universidade, uma vez que permitiu desenvolver práticas educativas que valorizam o idoso. No que concerne à formação arquivística, propiciou reconhecer a importância do registro fotográfico na constituição dos arquivos. Reconhecimento que gerou o desenvolvimento de pesquisas (de iniciação científica e conclusão de curso) e o aprofundamento do estudo sobre documentos fotográficos, com discussão acerca da necessidade da descrição de conteúdos expressivos, principalmente nas fotografias digitais. Reconhecimento necessário, porque, conforme avalia Lacerda (2012), embora haja fotografias na maioria dos arquivos, sejam públicos e privados, institucionais e pessoais, e estas serem submetidas a tratamento de identificação, classificação e descrição, pouco têm sido problematizadas quanto ao tratamento arquivístico.

Por fim, podemos afirmar que a organização e preservação do acervo fotográfico da VVJF têm contribuído para a reconstituição de sua história e construção de sua memória institucional, assim como sua difusão contribui para sua visibilidade. A difusão de informações sobre uma Instituição de Longa Permanência para Idosos por meio de fotos que são publicadas, inclusive, em redes sociais, demonstra a relevância da fotografia para a memória institucional. Disseminar informações que divulgam a Vila Vicentina Júlia Freire e o cotidiano da pessoa idosa institucionalizada instiga o desenvolvimento de outras práticas na perspectiva arquivística.

Agradecimentos

Aos discentes do curso de Bacharelado em Arquivologia da Universidade Estadual da Paraíba, Emmanuelle Pereira Ferreira, Fernando Antonio Coutinho Machado, Iane Pires da Silva, Jandinete Pereira dos Santos Leal, Janielly Santana dos

Santos, Jefferson da Silva Moraes, Mayara Virgínia dos Santos, Mauro Porfírio Barbosa Guimarães Junior, Michele da Silva Andrade, Pollyanna Videres Ramos da Cruz Gouveia e Thais David da Silva; e a Aline Medeiros Almeida, bolsista PIBIC Júnior (CNPq/UEPB/2014), que participaram de pelo menos um dos projetos de extensão, como colaboradores. A Daniel Miranda de Brito, mestrando do Programa de Pós-graduação em Informática da Universidade Federal da Paraíba, bolsista Capes/UFPB, pelas orientações relativas à digitalização dos documentos fotográficos. À direção e aos idosos da Vila Vicentina Júlia Freire, por nos confiarem suas vidas por meio de fotos e relatos.

Referências

ALBUQUERQUE, A. C. de; MORAES, J. B. E. de. Documentos fotográficos: um estudo sobre sua classificação em unidades informacionais. In: Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 3, 2011. Londrina. **Anais eletrônicos**. Londrina, PR: UEL, 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Ana%20Cristina%20Albuquerque.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2015.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. (Publicações Técnicas nº 51). Disponível em: <[http://www.portalan.arquivonacional.gov.br/Media/Dicion Term Arquiv.pdf](http://www.portalan.arquivonacional.gov.br/Media/Dicion_Term_Arquiv.pdf)>. Acesso em: 10 abr. 2012.

BARUKI, S.; COURY, N. Treinamento em conservação fotográfica: a orientação do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte. In: CENTRO DE CONSERVAÇÃO E PRESERVAÇÃO FOTOGRÁFICA DA FUNARTE. **Cadernos técnicos de conservação fotográfica**, 1. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 3-9. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/preservacaofotografica/wp-content/uploads/2010/11/cad1_port.pdf> Acesso em: 10 jun. 2015.

BORGES, M. E. L. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BOSI, E. **O tempo vivido na memória**: ensaios de psicologia social. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, P. **Un arte medio**: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

_____. **Un art moyen**: essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Minit, 1965 (Collection Le sens commun).

BRASIL. CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. **NOBRADE**: Norma Brasileira de Descrição Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

CARPES, F. S.; FLORES, D. O arquivo universitário e a memória da universidade. **Informação & Sociedade**: Estudos, João Pessoa, v. 23, n.3, p. 13-22, set./dez. 2013.

CASTRO, A. C. et. al. Preservação da memória institucional: o arquivo fotográfico da Vila Vicentina Júlia Freire. In: CONGRESSO NACIONAL DE ARQUIVOLOGIA: ARQUIVOLOGIA, SUSTENTABILIDADE E INOVAÇÃO, 6., 2014. Santa Maria. **Anais eletrônicos...** Santa Maria: AARS, 2014. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/dfloresbr/arquivologia-sustentabilidade-e-inovao-vi-congresso-nacional-de-arquivologia-anais-do-vi-cna-2014>>. Acesso em: 10 maio 2015.

CHAGAS, R. V. "Imagens Reencontradas": tempo, memória e a sobrevivência da imagem do lugar imaginado a partir de ações fotográficas. **Cultura Visual**, Salvador, n. 19, p. 53-66, jul. 2013.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (Brasil). **Resolução nº 41 de 09 de dezembro de 2014**. Dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR, visando a sua preservação e acesso.

_____. **Recomendações para digitalização de documentos arquivísticos permanentes** 2010. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/media/publicacoes/recomenda/recomendaes_para_digitalizacao.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2015.

_____. Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos - CTDE – **Glossário**: versão 5.0 - Agosto de 2009.

_____. **NOBRADE**: Norma Brasileira de Descrição Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

FILLIPI, P. de; LIMA, S. F. de; CARVALHO, V. C. de. **Como tratar coleções de fotografias**. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial, 2002 (Projeto Como Fazer, 4).

GAGNEBIN, J. M. O que significa elaborar o passado? In: PUCCI, B.; LASTORIA, L. A. C. N.; COSTA, B. C. G. (Org.). **Tecnologia, cultura e formação... ainda Auschwitz**. São Paulo: Cortez, 2003, p. 35-44.

GUIMARÃES JÚNIOR, M. P. B. et al. Patrimônio documental da Vila Vicentina Júlia Freire. In: CONGRESSO NACIONAL DE ARQUIVOLOGIA: ARQUIVOLOGIA, SUSTENTABILIDADE E INOVAÇÃO, 6., 2014. Santa Maria. **Anais eletrônicos...** Santa Maria: AARS, 2014. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/dfloresbr/arquivologia-sustentabilidade-e-inovao-vi-congresso-nacional-de-arquivologia-anais-do-vi-cna-2014>>. Acesso em: 10 maio 2015.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

_____. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HENRIQUE, S. I. D. P. **O lugar da fotografia nos arquivos**: uma proposta de reavaliação. 2010. 72 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação e da Documentação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

JEDLOWSKI, P. Memória e a mídia: uma perspectiva sociológica. In: SÁ, C. P. de (Org.). **Imaginário e representações sociais**. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005. p. 87-98.

LACERDA, A. L. de. A fotografia nos arquivos: produção e sentido de documentos visuais. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 283-302, jan./mar. 2012.

MANINI, M. P. Imagem, Memória e Informação: um tripé para o documento fotográfico. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano IV, n. 8, p. 77-88, maio 2011.

MARTINS, J. de S. **Sociologia da fotografia e da imagem**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

MORENO, A.; SEGANTINI, V. C. Sobre fotografias: da coleção à fonte. In: LINHALES, M. A.; NASCIMENTO, A. **Organizando arquivos, produzindo nexos**: a experiência de um Centro de Memória. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. p. 103-115.

MOTA, S. P.. Dos álbuns de família para as redes sociais: fotografia em rede na vida cotidiana. In: Encontro Anual da AIM, 3, 2014. Coimbra. **Atas...** Coimbra: AIM, 2014, p. 275-286.

MURGUIA, E. I. **Memória**: um lugar de diálogo para arquivos, bibliotecas e museus. São Carlos: Compacta, 2010.

MUSTARDO, P.; KENNEDY, N. **Preservação de fotografias**: métodos básicos de salvar suas coleções. Tradução de Olga de Souza Marder. 2. ed. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001. (Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos; 39. Fotografias e filmes).

QUEIROZ, A. C. S.; BRITO, S. M. de O. Acesso à informação numa Instituição de Longa Permanência para Idosos: contribuição para as políticas públicas de informação arquivística. 2013. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ENVELHECIMENTO HUMANO, 3., Campina Grande. **Anais eletrônicos...** Campina Grande: UEPB, 2013. Relato de experiência. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/revistas/cieh/trabalhos/Comunicacao_oral_idinscrito_2672_80442ec80f915ce9972d5c75d979c59e.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2015.

- PEDRÃO, G. B. **O Arquivo Zeferino Vaz**: um lugar de construção da memória da Unicamp, 126 f. Marília, 2013. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
- RUEDA, V. M. da S.; FREITAS, A. de; VALLS, V. M. Memória Institucional: uma revisão de literatura. **CRB-8 Digital**, São Paulo, v.4, n.1, p. 78-89, abr. 2011. Disponível em <<http://revista.crb8.org.br>>. Acesso em: 13 jul. 2015.
- SÁ, C. P. de. A psicologia social da memória: uma sistematização teórico-conceitual. In: SÁ, C. P. de; MENANDRO, P. R. M.; NAIFF, L. A. M. (Org.). **Psicologia social e o estudo da memória histórica**: o caso dos anos dourados no Brasil. Curitiba: Appris, 2013, p. 13-25.
- _____. Sobre o campo de estudo da memória social: uma perspectiva psicossocial. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, n. 20, v. 2, p. 290-295, 2007.
- _____. (Org.). **Memória, imaginário e representações sociais**. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005. (Coleção Memória Social).
- SANTOS, E. de A. **Imagens transitórias**: dinâmicas interativas entre o real e o imaginário num processo fotográfico. 2009. 240 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Recebido em outubro de 2015

Revisado e aprovado em dezembro de 2015

Outros Temas



ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes

ISSN 0103-9253 versão impressa – ISSN 2236-7101 versão online

O ESPÍRITO DO GITANO ANDALUZ: A POESIA DE GARCÍA LORCA ENQUANTO FENÔMENO

THE ANDALUSIAN GYPSY SPIRIT: THE POETRY OF GARCÍA LORCA AS A PHENOMENON.

Paulo Filipe Alves de Vasconcelos¹

(Universidad de Salamanca)

RESUMO

O presente artigo abordará através do método fenomenológico a imagem do gitano andaluz e algumas de suas imagens circundantes, tal qual descrito na obra poética "Romancero Gitano" de Federico García Lorca. Com tal estudo, objetivamos evidenciar ao menos uma essência desta imagem do Andaluz e relacioná-la ao projeto estético literário de Lorca, com fim de ampliar o horizonte de estudos da poesia lorquiana. Para realizar tal trabalho, serão considerados os poemas "Romancero Sonámbulo" e "Romance de la pena negra" em suas versões revisadas pelo autor para publicação em forma de livro. Ao fim, percebemos a essência do gitano Andaluz como sendo um ser que olha para si, contradiz-se em vontade e sofre por esta contradição, mas que ao mesmo tempo não encontra como possibilidade ser diferente.

PALAVRAS-CHAVE: Federico García Lorca. Fenomenologia. Filosofia da literatura.

¹ Bacharelado; Universidad de Salamanca; Bolsista PROUNI Salamanca (CAPES-Santander); alvesvasconcelos@usal.es.

ABSTRACT

The following paper will approach through the phenomenological method the image of the Andalusian gypsy and some of his peripheral images as describe in the Federico García Lorca's book "Romancero Gitano". With such study, we aim for make evident at least one essence of this Andalusian image and relate it with the Lorca literacy aesthetic project, and so, make bigger the horizon in the Lorca poetry studies. To realize such task, will be considered the poems "Romancero Sonámbulo" and "Romance de la pena negra" in yours versions reviewed by the author for book format publication. At the end, we concluded the essence of the Andalusian gypsy as being a being who look inside itself and contradicts in will and suffer in such contradiction, but, at the same time, doesn't see another possible way of be.

KEYWORDS: Federico García Lorca. Phenomenology. Philosophy of literature.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Federico García Lorca(1898) pode ser considerado como o poeta espanhol mais lido e estudado atualmente e, também, o maior representante da denominada Geração de 27; Movimento literário vanguardista espanhol do início do século XX que propunha uma releitura dos clássicos da literatura castelhana, ao mesmo tempo em que se pretendiam renovadores desta cultura: Reinventá-la de dentro para fora. Famoso pela forma e temas modernos que abordava em seu teatro, pela personalidade marcante e, desafortunadamente, por seu trágico assassinato sob a ditadura do General Franco em 1936, também fez-se notável em poesia, onde obteve mais sucesso quando mergulhou na cultura do flamenco e de Andaluzia, região ao sul da Espanha onde nasceu e cresceu o autor: Deste regresso poético à terra natal (Se se pode dizer que Lorca algum dia a deixou) nasceram dois livros de poemas: *Poema del cante Jondo* e *Romancero gitano*, que versam respectivamente sobre Andaluzia e os Gitanos²: Seus habitantes mais típicos.

² Para fins deste trabalho, opto por não traduzir a palavra "gitano", comumente traduzida por "cigano" para evitar preconceções do leitor.

Para fins deste trabalho, trataremos do universo andaluz do *Romancero gitano* e mais precisamente da imagem deste gitano, encontrando nele a essência ou essências desta imagem Lorquiana. De forma sucinta: - Quem é esta figura desenhada pelo poeta? Que característica sua é a mais fundamental? Ou ainda: - Que ou quais características se mantêm nesta figura, ainda que redesenhada de novo e de novo nestes poemas?

A escolha destas perguntas acima, não são meros reproduzir da mesma idéia. São já reflexos do fazer filosófico que aplicaremos neste estudo: O método fenomenológico de Edmund Husserl (1859) conforme sua postulação no livro *A idéia de fenomenologia*, onde a fonte teórica de método por ser mais ampla (E não tão somente dirigida para uma fenomenologia pura) facilita sua adaptação a este objeto. Pois assim, seguiremos para a consideração metodológica.

CONSIDERAÇÕES DE MÉTODO

O método fenomenológico conforme descrito *na idéia de fenomenologia* parte de uma preocupação diretamente ligada à teoria do conhecimento: - Como podemos ter segurança nas relações de conhecimento? Na tentativa de solucionar este clássico impasse, Husserl lança mão de dois conceitos: Imanência e transcendência; ou melhor dizendo: O imanente e o transcendente. No avançar do discurso, Husserl deixa a transcendentalidade as margens da discussão (Mas sem perder seus problemas de vista) e move seus esforços para a tentativa de compreender de que forma, e se seria adequado, falar de relação de conhecimento no campo da imanência. Ora, o imanente é justamente o auto-dado, um *quê* que aparece e é completo de sentido, uma objetividade intuitiva (no sentido de não intermediada por outra). Nas palavras do próprio Husserl "O imanente incluso (*Reelle*) surge como o indubitável, nada mais intenta para além de si mesmo" (p.24). Não é por acaso que utiliza do cogito cartesiano como um de seus pontos de partida, ainda

que modificado e repensado segundo os conceitos aqui citados de imanência e transcendência.

Com isto em vista e a isso somando-se todos os problemas que o transcendente traz para a consideração de uma teoria do conhecimento (Que neste momento começa a tomar forma para Husserl), o primeiro passo do método que aqui vamos aplicar é de justamente procurar desvincular do que nos aparece, dos fenômenos, aquilo que é do campo transcendente e o que nos está dado nesta imanência. Em outras palavras, separar o que nos compete como de sentido completo em si mesmo e aquilo que necessita de outros objetos que lhe completem de razão de ser, ou seja, de outras vivências que não aquela própria que dura diante de nós, daquilo que está fora do Ver³ (enquanto conceito fenomenológico). A este primeiro movimento metodológico Husserl chama redução fenomenológica, posto que visa justamente deixar que o fenômeno (e apenas ele) mostre-se livre de preconceções e objetos não inerentemente ligados a ele.

Fazer isto em um texto poético colhendo o método simplesmente como este se encontra seria impraticável. Contudo, o método fenomenológico principalmente por seu inegável caráter e vontade de descrição ativa dos fenômenos, permite e até encoraja sua adaptação conforme o objeto de estudo. Conforme nos diz Husserl, na lição cinco de seu texto, especificamente em relação a objetos da fantasia dos sujeitos:

É óbvio que uma apreensão de essências (*Wensenfassung*) plenamente evidente *remete* para uma intuição singular, sobre cuja base tem de se constituir, mas *não para uma percepção singular*, que tenha dado o exemplar como algo de genuinamente agora presente. [...] A abstração ideadora se realiza com base numa *percepção* como quando se efetua com

³ Para fins deste texto, sempre que o verbo “ver” e suas flexões aparecerem com a primeira letra maiúscula, trata-se do Ver enquanto conceito husserliano e não no sentido de visão humana, sentido biológico.

base numa *percepção da fantasia* e, em ambos os casos, é *irrelevante a posição* (real e modificada) *de existência*. (HUSSERL, p.98-99)

Já sabemos ser possível a partir de fenômenos provenientes exclusivamente da imaginação, construir ou capturar para eles as ideadas essências. Em outras palavras, torna viável que se possa, a princípio, considerar tais fenômenos como *imanes*, ainda que esta possibilidade não justifique tomá-los levemente e defini-los desta forma. Como Husserl afirma, é a sua *posição de existência* que é irrelevante, não as imagens que compõem este ato de imaginação, estas sim, são relevantes e podem ser submetidas também ao exame da fenomenologia. Por exemplo, posso eu fazer um experimento físico mentalmente, imaginar seus resultados, e se me sobra tempo, colocar em uma tabela todos os resultados imaginários das muitas repetições deste experimento mental e ainda verificar se meus resultados e dados concordam com ou discordam de outros que obtive fazendo tal experimento em laboratório. Ainda que todo o processo de imaginar tais e tais aparatos, a sala do experimento, as cores de cada um dos objetos e minha própria angústia aguardando por seu resultado, possam ser precisos ou não, o que aqui é tomado em consideração é que muitas destas figuras de minha imaginação são claramente transcendentais e não resistirão à redução fenomenológica. Devemos tomar, portanto, os mesmos cuidados que tomamos com outros tipos de fenômenos ainda que por forma distinta em seu estudo.

A distinção de método que aqui queremos e buscamos, não vem tão somente da raiz imaginativa do objeto estudado, mas por que tal objeto difere ontologicamente do propósito inicial para o qual tal método foi desenvolvido, que é uma teoria do conhecimento. Em ambos os casos busca-se encontrar uma essência, contudo, no caso em particular temos uma 'concreta' obra artística, temos um fenômeno, uma singularidade fenomênica, e não buscamos uma essência de um universal, tal qual se dá na busca por estabelecer modos de garantir e elucidar as

estruturas próprias do que chamamos de “conhecer”. O método fenomenológico apresenta-se, portanto, como desenvolvidor de si próprio, mas não esgotável nesta mesma função primária de crítico do conhecimento. Já a partir destes poucos conceitos, esse método nos oferece corpo suficiente para uma incursão acerca de imagens e essências de particulares, de fenômenos inseridos dentro de entes que os englobam (como, por exemplo, a própria noção do que seria arte em geral, enquanto objeto fenomênico), ainda que seja neste estágio de desenvolvimento do método (o livro estudado) insipiente para tarefas de maior envergadura, como a própria apreensão da essência da relação de conhecer, (que é o maior objetivo do método). Com relação a esta diferenciação, cito:

Examinamos pois, o sentido da experiência externa (o intentado-objeto), e claro, o sentido na sua verdade, no seu existir verdadeiro ou válido quanto as suas constituintes irrevogáveis.

Examinamos igualmente o verdadeiro sentido de uma obra de arte em geral e o sentido particular de uma determinada obra de arte. No primeiro caso, estudamos a “essência” de uma obra de arte na pura universalidade; no segundo, o conteúdo efetivo da obra de arte efetivamente dada, o que equivale aqui a conhecer o objeto determinado (como verdadeiramente existente, segundo suas determinações verdadeiras) (HUSSERL, p.112)

Husserl nesta passagem não só distingue dois tipos básicos de objetos a serem considerados, como põe o objeto, a imagem, em primazia com relação ao método: “o sentido na **sua** verdade” (HUSSERL, p.112, grifo nosso). Cada fenômeno, respeitado nas próprias imagens que vemos nele e descrito conforme esta mesma *intencionalidade* (intentado-objeto) com a qual a apreendemos. Em outras palavras: O fenômeno (passada a redução) descrito dentro de sua própria ‘língua’ e constituição aparece como constituinte irrevogável de si mesmo: Imanente.

Solucionamos teoricamente assim o primeiro passo do método, ainda que tenhamos que adaptá-lo em efetivo ao texto. Este parecer sobre a questão é de

fundamental importância neste estudo, pois temos que decidir agora o que pode se considerar como peça imanente na poesia Lorquiana, e o que nela seria transcendente. Difícil é não sentir a necessidade de recorrer a uma teoria da imagem poética, mas para esse caso em particular, podemos utilizar da vasta literatura especializada em Lorca ao menos para as imagens mais recorrentes e, a partir dela, deduzir que partes destas imagens podem ser consideradas como auto-dadas e quais partes inegavelmente devem ser ignoradas a partir deste primeiro passo. Vamos, pois, trazer estas imagens. Cito:

A Andaluzia de "Pandereta" não constitui outra coisa que não um fenômeno histórico que enoja, que, no fundo não apenas não tem importância e que até pode se entender como prova da antiguidade andaluza, por ser um fenômeno que repercute por muitíssimos anos. O que interessa ao nosso estudo é precisamente esta outra Andaluzia, essa milenária e as vezes bastante oculta Andaluzia que se estende pelo menos desde o tempo do lendário Gerião Tartéssico até os nossos dias, e da qual Lorca foi seu maior intérprete⁴. (JOSEPHS, p. 21)

Segundo JOSEPHS, a Andaluzia da qual Lorca é intérprete é Andaluzia como umbigo do ocidente⁵, segundo a crença de que o povo Andaluz descende da metade mítica e metade histórica cidade de Tartéssos, considerada mais antiga que os próprios gregos e talvez mais antiga que os próprios micênicos e contemporânea dos minóicos. Cultuadores dos touros e da lua, teriam no próprio sangue sua cultura

⁴ Tradução livre do espanhol: *Entendida así, la Andalucía de 'pandereta' no constituye otra cosa que un fenómeno socio-histórico enojoso, que, en el fondo, no solamente no tiene importancia, sino que quizá pueda entenderse como prueba de la antigüedad andaluza por ser un fenómeno que repercute por muchos miles de años. Lo que interesa nuestro estudio es precisamente esta otra Andalucía, esta milenaria y as veces bastante oculta Andalucía que se extiende por lo menos desde tiempos del legendario Géron Tartéssico hasta nuestros días, y de la cual Lorca ha llegado a ser nada menos que su mejor intérprete.*

⁵ JOSEPHS, p. 22.

correndo na forma de um Dom que posteriormente os Andaluzes chamarão de "*Duende*". Este "*Duende*" o próprio Lorca define em uma de suas conferências:

Não é questão de conhecimento, mas de verdadeiro estilo vivo; ou seja, de sangue, de velhíssima cultura, de criação em ato. Este *poder misterioso que todos sentem e nenhum filósofo explica*, é em suma o espírito da terra [Andaluza]⁶ (LORCA, I 1068)

Ora, nos parece que Lorca traz para sua poesia uma Andaluzia mítica e recheada de crenças refletindo-se umas as outras. Cabe agora perguntar (se nos couber fazer tal pergunta) se no processo de criação dessas imagens, Lorca referia-se ativamente a estas dadas imagens mítico-históricas de Andaluzia ou se a partir de suas próprias vivências neste meio, as transforma e subjetiviza tais formas. A distinção parece necessária pois uma referência poética não é imagem por si mesma, mas clássica transcendência: aquele que vê não pode trazer da imagem os pormenores cantados pela cultura andaluz, contudo na reinvenção poética, na vivificação e re colocação da cultura enquanto forma, pode-se ver, intuir tal forma cultural ainda que não nos demos conta disso, ou ainda se nenhuma palavra relacionada diretamente a ela seja proferida. A este respeito ÁLVAREZ ao fim de seu longo estudo intitulado *La metáfora y el mito* conclui:

Ao que chamamos 'poesia' de um poeta contemporâneo, García Lorca, foi capaz de coincidir em todo o essencial com os temas, motivos e mitos de antigas religiões. Esta coincidência se deve a que ambos os fenômenos: o poético [de Lorca] e o religioso brotam de um mesmo coerente sistema de intuições sobre a sacralidade da vida orgânica. Por isto o conteúdo essencial

⁶ Tradução livre do espanhol: *No es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, creación en acto. Este poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica es, en suma, el espíritu de la tierra...*

dos poemas de Lorca são uma recaída espontânea e inconsciente nos mitos característicos da religiosidade naturalista⁷. (ÁLVAREZ, p.12)

Assim que, aceitando esta conclusão, tomaremos as imagens normalmente ligadas a esta Andaluzia não como referências a estas, mas uma reinvenção da mesma ao mesmo tempo em que lhe pode servir de interpretação, mas tendo isto não como pedra de fundação da leitura do poema, e sim como acessório histórico e cultural que localiza geograficamente a obra. Portanto, podemos considerá-las como expressões de sentido próprio e completo para a subjetividade do autor, para este fenômeno poético singular; em suma: Imanentes em princípio. Junto com essa imagem macro de Andaluzia, vão outras que a circundam, como o próprio gitano (objeto principal deste trabalho), o 'duende' antes citado, a lua (elemento mais recorrente nas obras de Lorca⁸, e que quase sempre possui um sentido de morte ou mortificação⁹) e a da Guarda Civil Espanhola (que a princípio parece não ter relação alguma com este espírito milenar incorporado por Lorca).

Passemos então ao segundo passo do método fenomenológico, no qual Husserl admite as dificuldades da primeira consideração do método, contudo, não apenas isso; o toma como premissa para esta segunda etapa de consideração:

O conceito da *redução fenomenológica* adquire uma determinação mais precisa, mais profunda e um sentido mais claro: Não é exclusão do verdadeiramente transcendente (por ex. o empírico-psicológico), mas

⁷ Tradução livre do espanhol: Lo que llamamos poesía de un poeta contemporáneo, García Lorca, ha sido capaz de coincidir en todo lo esencial con los temas, motivos y mitos de antiguas religiones. Esa coincidencia se debe a que ambos fenómenos, el poético y el religioso, brotan de un mismo coherente sistema de instrucciones sobre la sacralidad de la vida orgánica. Por eso el contenido esencial de los poemas de Lorca es una recaída espontánea e inconsciente, en los mitologuemos característicos de la religiosidad naturalística.

⁸ Segundo POLLIN(1975) em *A concordance to the plays and poems of Federico García Lorca*, a palavra 'Luna' aparece 218 vezes.

⁹ Segundo MIRANDA em *La metáfora y el mito* p. 44-45

exclusão do transcendente em geral como a de uma existência a admitir, isto é, de tudo o que não é dado evidente no sentido genuíno, dado absoluto do ver puro. (HUSSERL, p.29)

Em outros termos, não estaremos mais confinados apenas no campo da imanência *inclusa*, mas do conceito de imanência *em geral*¹⁰, ainda que se deseje ao máximo este confinamento. Esta admissão é de fundamental importância para o refinamento crítico na aplicação do método, e parece muito bem que seja assim para captação de universais, tal como intenta Husserl. Para um fenômeno singular e geralmente irrepitível, refiná-lo resume-se em retrabalhá-lo exaustivamente seja por memória ou leitura, o que em si, não é método algum. Entretanto, trabalhar esta obra de Lorca especificamente traz uma vantagem indiscutível no que diz respeito a este trato: - Imagine ser possível ver a mesma inspiração poética, a mesma imagem a partir de muitos pontos de vista que respeitam as mesmas vivências umas das outras? Pois é isto que nos diz Lorca em conferência sobre sua criação poética em Madrid:

O livro [Romancero Gitano] é uma colagem de Andaluzia com gitanos, cavalos, arcanjos, planetas, com sua brisa judia, com sua brisa romana, com rios, com crimes, com a opinião vulgar de um contrabandista e a opinião celeste das crianças nuas de córdoba que enganam a São Rafael. Um livro onde apenas está expressada a Andaluzia que se vê, mas que é por onde vibra a Andaluzia que não se vê. E agora o direi: É um livro anti-pitoresco, anti-floclórico, anti-flamenco. Onde não há nenhuma jaquetinha curta, ou traje de toureiro, ou sombreiro plano, ou 'pandereta' nenhuma; onde as figuras servem de plano milenário e onde não há mais que uma só grande e obscura personagem como um céu de dia abafado, uma só personagem que é a pena que se filtra do tutano dos ossos e da seiva das árvores, e não tem nada a ver com a melancolia e a nostalgia ou com nenhuma aflição ou doença dos ânimos; é um sentimento mais celeste que terrestre. A pena

¹⁰ HUSSERL(2003), p. 28

Andaluza é uma luta entre a inteligência amorosa e o mistério que a rodeia e não pode compreender¹¹. (LORCA, I 1084)

De posse da informação dessa unidade que liga todos os poemas do *Romancero Gitano* podemos traçar o segundo passo do método como comparação entre as imagens dos poemas: Lorca reinventa suas cenas e histórias, mas são todas filhas do mesmo movente e intenção, parte deste mesmo singular do qual buscamos ao menos uma essência.

Chegamos então ao terceiro grau desta consideração de método, onde toma lugar a conclusão do método, seu resultado: uma essência. Conforme apresentado por Husserl, aqui neste passo cabe uma espécie muito particular de dualidade com relação as essências: - As encontramos ou as construímos? Solucionar tal dualidade de interpretação do texto para este objeto me parece bastante relevante, uma vez que até agora tentamos mergulhar em uma obra de arte, que por excelência está embebida da subjetividade (em sentido amplo) de seu autor, para compreendê-la dentro de seus próprios termos. Pois, se encontramos tal essência, queremos que esta seja a mais próxima possível daquela que movia a pena sobre o papel no ato de criação; contudo, se a construímos, que tipo de norte nos guiaria neste passo? Ainda que buscamos o máximo de objetividade, é impossível que não nos escape algo de nosso, mas se já em teoria admitimos, para tal feito, *construir* tal essência da imagem,

¹¹ Tradução livre do espanhol: El libro es un retablo de Andalucía con gitanos, caballos, arcángeles, planetas, con su brisa judía, con su brisa romana, con ríos, con crímenes, con la nota vulgar del contrabandista, y la nota celeste de los niños desnudos de Córdoba que burlan San Rafael. Un libro donde apenas si está expresada la Andalucía se ve, pero donde está temblando la que no se v. Y ahora, lo voy a decir. Un libro anti-pintoresco, anti-folklórico, anti-flamenco. Donde no hay ni una chaquetilla corta ni un traje de torero, ni un sombrero plano, ni una pandereta donde las figuras sirven a fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la pena que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia ni con ninguna aflicción o dolencia del ánimo, que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender.

o esforço deve ser oposto ao que pretendíamos nos passos anteriores, pois temos que fazer aflorar uma subjetividade que sinta tais imagens e ponha sobre elas seu reflexo: interprete-as. Cito o autor:

Se bem que se conserve sobre o nome de 'atenção' o olhar em si indescritível e indiferenciado, mostra-se, porém, que efetivamente não tem sentido algum falar de coisas que simplesmente existem e apenas precisam de ser vistas; mas que esse meramente existir são certas vivências da estrutura específica e mutável, que existem a percepção, a fantasia, a recordação, a predicação, etc. e que as coisas não estão nelas como um invólucro ou um recipiente, mas *constituem-se* nelas as coisas, as quais não podem de modo algum encontrar-se como ingredientes daquelas vivências. (HUSSLERL, p.32)

Pois, Lembrando que Husserl nos fala a respeito de Fenômenos e deixa de lado questões numéricas, ainda que utilize termos como "coisa", por seu contexto nos deixa claro que a "coisa" da qual Husserl fala não está dentro ou fora do sujeito, e dificilmente algo possa estar dentro ou fora em toda essa teoria: A coisa *forma-se* no Ver, ou seja, por ação mesma desta consciência que a Vê, que por sinal também, não pode nunca ser vazia: É fluxo. Neste Ver do sujeito há portanto uma *dupla constituição*: De consciência e coisa.

Portanto, nos sobraria como consequência dizer que *construímos* as essências? Uma vez que nossa consciência constitui a coisa como tal, ou seja, identificá-la como uma e não outra coisa? É preciso ter cuidado. Pois mesmo que examinemos fenômenos singulares e próprios, dificilmente encontraremos com facilidade estas raízes de *constituição* das coisas para nós, e se superamos estas expectativas negativas, *não temos uma reconstituição*, uma vez que não há mudança na coisa, mas sim entendimento do próprio processo de identificação daquilo, deduzimos então que se chegamos a uma essência, esta foi *constituída*, mas através *do método* não a reconstituiremos: encontraremos ao antes constituído. Assim que, uma vez

chegado o momento deste terceiro grau de consideração (para este objeto em concreto), é necessário que se busque unificar as imagens de cada poema em torno de um âmagos também imagético: tirar dali um personagem vivo, representante indispensável de toda a poesia, não uma interpretação de sentido ou de explicação, ou muito menos de resposta emocional, ainda que os textos de Lorca com frequência causem este tipo de comoção inexplicada. Com isso, encerramos esta consideração de método e passamos ao estudo propriamente dito.

APLICAÇÃO DO MÉTODO NO TEXTO

Assim como não é difícil escutar de um leitor de Lorca que seus poemas causam uma estranha emoção, também não é raro ler um crítico que chama de indecifráveis as imagens do poema Lorquiano. Ora, pois não há nada que decifrar, não há código secreto algum que encerra ali mensagem alguma: Em Lorca há descrição, e podemos assim vê-las.

O primeiro poema que iremos aqui ver é intitulado 'Romancero sonámbulo' em tradução livre que objetiva manter a semântica do poema original intocada ao máximo, as custas da métrica e sonoridades originais:

Romanceiro Sonámbulo

Verde que te quero verde
Verde vento. Verdes ramas.
O barco sobre o mar.
O cavalo na montanha.
Com sombras na cintura
Ela sonha em sua varanda,
Verde carne, cabelo verde,

Com olhos de fria prata.
Verde que te quero verde,
Sob a lua gitana
As coisas a estão vendo,
Mas ela não pode vê-las

Verde que te quero verde.
Grandes estrelas de orvalho,
Vem com o peixe de sombra
Que abre o caminho da alvorada.
A figueira roça seu vento
Com a filha de seus galhos,
E o monte, gato manhoso¹²
Que ouriça seus bigodes acres.
Mas, quem virá? E por onde?
Ela segue em sua varanda,
Verde carne, cabelo verde,
Sonhando no mar amargo.

Compadre, quero trocar
Meu cavalo por sua casa,
Minha montaria por seu espelho,
Minha faca por sua manta.
Compadre, venho sangrando
Desde o porto de Cabra.

¹² Segundo JOSEPHS: "O crítico granadino, Eduardo Molina Fajardo disse haver ouvido falar esta expressão pela região de Guadix. Se refere a um gato parecido ao lince, mas de aspecto mais doméstico. Tem mania se saltar cercas e comer galinhas. Segundo Eduardo Molina Fajardo, também pode se referir a mulher pouco agradável: Esta se parece um gato manhoso."

Se eu pudesse, rapazinho,
Este trato eu fechava
Mas eu já não sou eu,
Nem minha casa é minha casa.
Compadre, quero morrer
Decentemente na minha cama.
De aço, pode ser,
Com os lençóis da Holanda
Não vês a ferida que tenho,
Desde o peito até a garganta?
Trezentas rosas morenas
Leva tua camisa branca.
Teu sangue expira e cheira
Ao redor da tua faixa.
Mas eu já não sou eu,
Nem minha casa é minha casa.
Deixa-me subir ao menos,
Até as altas varandas
Varandas da Lua,
Por onde retumba a água

Já sobem os compadres,
Até as altas varandas
Deixando um rastro de sangue.
Deixando um rastro de lágrimas.
Tremiam pelos telhados,
Pequenos faróis de lata,
Mil pandeiros de cristal
Feriam a madrugada.

Verde que te quero verde,
Verde vento, verdes ramas.
O grande vento, deixava
Na boca um gosto estranho
De mel, menta e manjeriço.
Compadre! Onde está, Diga-me!
Onde está tua filha amarga?
Quantas vezes te esperou!
Quantas vezes te esperasse!
Rosto fresco, cabelo negro,
Nesta verde varanda!

Sobre o rosto da cisterna,
Movia-se a gitana
Verde carne, cabelos verdes,
Os olhos de fria prata.
Uma estalactite de gelo e lua
A mantém por sobre a água.
A noite se pôs íntima,
Como uma pequena praça.
Guardas-civis bêbados
Na porta golpeavam.
Verde que te quero verde,
Verde vento, verdes ramas,
O barco sobre o mar
O cavalo na montanha¹³.

¹³ LORCA(2006) p.234-239

O 'romancero sonámbulo', este poema que acabamos de ler, é o mais famoso de tal livro, de forma que hoje é cantado em festas flamencas como se desde sempre fizesse parte deste tipo de manifestação cultural. Vamos ao primeiro grau de consideração fenomenológica do poema: No início Lorca nos traz a imagem de uma figura feminina cega que está em uma varanda durante a chegada do dia. Neste momento a figura tem corpo e cabelos verdes e sua imagem está diretamente associada à imagem de um cavalo na montanha, a um barco sobre o mar. É importante notar neste momento, que a figura feminina não observa, não vê o que ocorre ao seu redor, apenas sonha, e é observada por todas as outras imagens que lhe circundam: "As coisas a estão vendo, /Mas ela não pode vê-las". Também é importante notar que quem recebe a alcunha de 'gitana' neste momento é a lua.

Na terceira estrofe há uma quebra da linha de descrição das imagens. Vemos uma segunda figura chegar à casa de uma terceira figura (que é masculina), e com ela propor uma série de trocas entre coisas que traz, todas elas compatíveis com as de um viajante, o que se torna ainda mais claro quando este afirma "Compadre, venho sangrando/ Desde o porto de Cabra". Na estrofe que se segue (quarto), Lorca continua com esta linha que imagens: A viagem da segunda figura não é viagem qualquer, uma vez que revela seu desejo: Morrer dignamente. Vêm ferido do pescoço ao peito e carrega consigo mais trezentas outras máculas, segundo a terceira figura (o compadre), que contra sua própria vontade continua a negar a troca proposta pela segunda figura. Há então mais uma súplica do viajante (segunda figura), e aqui Lorca une estas imagens as do início do poema: Na casa que deseja trocar, existe a varanda "da lua, onde retumba à água", mesma imagem associada à varanda da figura feminina. Essa associação também ajuda a compor melhor a imagem da primeira figura: As varandas mais altas são aquelas da lua, que aqui é gitana. A súplica da segunda figura é para atingir esse domínio gitano, que como já vimos, é observada por tal lua. Aqui confirma-se mais uma vez a associação da Lua em Lorca com a

morte: Seu domínio é algum tipo de cemitério desejado, ainda que a morte digna que se busca não seja possível. Podemos pois seguir ao próximo estrofe (quinto).

O compadre permite que subam às tais varandas e, pelo caminho, a segunda figura continua sangrando e chora, a esta cena de sofrimento, Lorca associa a imagem de pandeiros de cristal ferindo a madrugada. Esta associação de imagem nos traz a capacidade de relacionar o tempo do primeiro grupo de imagens com o primeiro: Aqui ainda não é manhã, ainda se está no escuro. Na sexta estrofe, a dupla finalmente chega a varanda, mas nela nada encontram. A segunda figura parecia saber o que encontraria nesta varanda e desespera-se. Como a mesma chamou-a anteriormente de "Varanda da lua", podemos entender que a própria Lua era o que esperava ver ali. O compadre, entretanto, descreve o que acredita que deveria estar ali de forma distinta ao que havíamos lido: "Cara fresca, pelo negro", mas a varanda em si, é o que é verde. Na última estrofe, por fim, Lorca retorna conosco a figura número um, e nos revela sua natureza, pois a 'gitana', que é Lua, está por sobre a água e possui agora as mesmas características que a primeira figura: Olhos de prata, carne e cabelos verdes. As imagens da Lua gitana e da primeira figura são portanto indissociáveis e uma mesma unidade dividida em duas partes, ou duas manifestações. Daqui já podemos ver como a imagem do gitano manifesta-se para Lorca nesse poema: colocado como destino final para aquele que morre, o gitano aqui é um observar a si mesmo como outrem. De forma ainda mais sucinta: um olho que vê a si mesmo, como se fosse um outro e nada mais pode ver; podendo-se assim desejar-lhe por derradeiro. Passemos ao segundo poema, também traduzido com intenção de manter a semântica original, às expensas da métrica e sonoridade:

Romance da pena negra

As esporas dos galos
Cavam buscando a aurora,

Quando pelo monte obscuro
Desce Solidão¹⁴ Montoya.
Cobre amarelo sua carne,
Cheira a cavalo e sombra,
Bigornas defumadas seus peitos,
Gemem canções redondas.

Solidão: por quem perguntas
Sem companhia essas horas?
Pergunte por quem pergunte,
Diga-me: A ti, que te importa?
Venho a buscar o que busco,
Minha alegria e pessoa.
Solidão de meus pesares,
Cavalo que se vai em disparada,
Por fim chega ao mar,
E as ondas o traga.
Não me lembres do mar
Que a pena negra, brota
Nas terras de azeitona
Baixo o murmurar das folhas.
Solidão, que pena tens!
Que pena tão lastimosa!
Choras suco de limão,
Ocre de espera e de boca

¹⁴ É de fundamental importância para este poema que tenhamos sempre em mente o jogo de palavras que Lorca emprega com o nome de sua personagem "Soledad". Apesar de pouco usual, para explicitar o sentido que Lorca dá ao seu nome, o traduzirei para "Solidão" para fins deste trabalho apenas.

Que pena tão grande! Corro
Para minha casa como louca,
Duas mil tranças pelo solo,
Da cozinha ao quarto.
Que pena! Estou transformando-me em
Azabache¹⁵, carne e roupa
Ai, minhas roupas de linho!
Ai, minhas coxas de amapola!
Solidão: lava teu corpo
Com água das alondras¹⁶,
E deixa teu coração
Em paz, Solidão Montoya.

Por baixo, canta o rio:
Guia de céus e folhas.
Com flores de calabaza¹⁷,
A nova luz se coroa
Oh, pena dos gitanos!
Oh, pena limpa e sempre só.
Oh, pena de norma oculta,
E madrugada remota!

Na primeira estrofe, Lorca descreve 'Solidão' Montoya, uma figura feminina de compleição forte, uma vez que suas características em geral estão associadas a metais ou ao cavalo. Na segunda estrofe, já muito mais longa e que compõe

¹⁵ Pequeno pássaro de barriga branca e asas e corpo negro.

¹⁶ Pássaro pardo e branco, comum em toda a Espanha.

¹⁷ Além de ser uma árvore frutífera, a palavra 'calabaza' pode ser utilizada para designar mal tempo para embarcações no mar ou pessoa irritante e/ou ignorante.

praticamente todo o poema, Lorca parece introduzir junto dos movimentos da figura uma conversação com uma outra figura a qual não temos nenhuma informação, contudo esta outra figura nos dá muitas informações sobre nossa figura principal 'Solidão'. Ela busca por alegria e a si mesma, mas quando lembrada pela outra figura do destino daquelas que buscam tais coisas, cai em profunda tristeza, de forma que uma transformação inicia-se nela: a isto chama 'Pena Negra'. É então que a mesma figura que a lembra desta consequência de sua busca, dá-lhe também uma solução: lavar-se disso, para seguir em paz. Na terceira e última estrofe contudo, Lorca como no último poema, nos guarda para o final uma revelação. A pena é gitana, e como tal, podemos entender que Solidão deve também ser gitana, mas não tão somente isso, mas temos que esta pena é "Sempre limpa e só". Ora, se olhamos de volta para a segunda estrofe em nenhum momento é muito claro que o interlocutor de Solidão é outra figura. Na verdade, segundo os versos: "Que pena tão grande! Corro / Para minha casa como louca". A segunda figura muda o verbo para primeira pessoa e logo depois vemos que quem corre é a própria Solidão Montoya. Não há separação por ponto entre as duas falas, logo podemos assim inferir que uma mesma figura fala consigo mesma ora perguntando e ora respondendo ao longo de toda a estrofe. Esta figura é Solidão Montoya.

Podemos então descrever a imagem do gitano neste poema como um ser compleição forte que sofre desta pena, um sentimento que o transforma a partir da consciência do que lhe trará como consequência seus desejos. Uma mulher que desce à praia imersa em seus próprios pensamentos, que avisa-se do que vêm e teme por ser assim. Ao final do poema, Lorca deixa a gitana com sua negra pena. A pena é sua. Esse conflito interno de solidão é, portanto, inevitável. Em suma: aqui o gitano é ser naturalmente em conflito consigo mesmo, sozinho para carregar seu fardo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Agora que temos em nossas mãos a redução fenomenológica (primeiro grau de consideração) ao mesmo tempo em que temos já uma dupla visão da mesma essência de singular que buscamos (Segundo grau de consideração), nos resta agora passar à ideação do terceiro grau de consideração do nosso método. De um lado temos um olho que vê a si mesmo, como se fosse um outro e nada mais pode ver; podendo-se assim desejar-lhe por derradeiro. Do outro, temos um ser naturalmente em auto-conflito, sozinho para carregar seu fardo. Destas suas imagens já abstratas, o que as perpassa? Ora, para que houvesse auto-conflito foi preciso que Solidão se questionasse diretamente, *enxergasse a si mesma de fora*, uma vez que isto é a causa da própria pena: Solidão pede a si mesma: "Não me lembre do mar!". O gitano é portador da pena e esta transforma-o. tirá-la descaracterizá-lo-ia. Pois, não é justamente esta descaracterização que busca a segunda figura ao chegar à casa de seu compadre? Vende ali o que leva, não mais viajará. Contudo, esta transformação também lhe é negada: Resta-lhe apenas subir junto ao recanto da lua na varanda, ser quem é. Na imagem do segundo poema: Carregar a pena.

Assim chegamos a esta essência: o gitano conforme os poemas e método aqui empregados caracteriza-se como um ser que olha para si e contradiz-se em vontade, sofrendo por esta contradição, mas que ao mesmo tempo não encontra como possibilidade ser diferente. Um ser em agonia e divisão, mas intrinsecamente ligado às suas duplas vontades e a inevitável solidão frente a esta dicotomia que lhe separa, para unifica-lo, mas nunca totalmente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Banco Santander Espanha, financiadores desta pesquisa. Também a

Dr^a Sonsoles García pelo apoio na pesquisa bibliográfica de Filologia Hispânica e ao Dr. Antônio Gomes pelo apoio, incentivo e convite à pesquisa em fenomenologia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HUSSERL, E. **A idéia de fenomenologia**. Trad. Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 2003.

JOSEPHS, A. Andalucía: Tema y visión. In: JOSEPHS, A.; CABALLERO, J. **Poema del cante jondo y romancero gitano**. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2006. p. 19-54.

LORCA, F. G. **Poema del cante jondo - Romancero gitano**: Conferencias y poemas. Madrid: Stockero, 2006.

MIRANDA, A. A. **La metáfora y el mito**: Las fascinantes intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Federico García Lorca. Sevilla: Renacimiento, 2011

POLLIN, A. M.; SMITH, P. **A concordance to the plays and poems of Federico García Lorca**. New York: Cornell University Press, 1975.



ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes

ISSN 0103-9253 versão impressa – ISSN 2236-7101 versão online

ODISSEIA DE HOMERO, CANTO IX: AS ASTÚCIAS DE ODYSSEUS

HOMER'S ODYSSEY, CANTO IX: THE CUNNING OF ODYSSEUS

Antonio Gomes da Silva¹

(Universidade Federal de Campina Grande)

RESUMO

O núcleo do Canto IX, da Odisseia, gira em torno do enfrentamento entre, de um lado, Odysseus e seus companheiros; e, de outro, o ciclope Polifemo. O que personifica o gigante de um olho só, e o que personifica o herói grego, nesse conto fantástico? Polifemo é a força bruta e inconsciente, ingênua – quase infantil, dir-se-ia, em “estado de natureza”. Odysseus é a força do homem que, despertando em sua específica humanidade, ousa o exercício da inteligência. Pelo exercício dessa “inteligência em ato”, pelo emprego da astúcia que a situação está a exigir, Odysseus não só triunfa sobre o gigante, sua força e seu covil – salvando a si e aos seus companheiros – como antecipa o logos que está por vir.

PALAVRAS-CHAVES: Homero. Odisseia. Odysseus. Estudos Clássicos. Astúcia.

ABSTRACT

The core of Canto IX, the Odyssey, revolves around the clash between, on the one hand, Odysseus and his companions; and on the other, the Cyclops Polyphemus. What embodies the giant one-eyed, and

¹ Doutor em Letras Clássicas (Universidade de São Paulo). Professor e pesquisador (Universidade Federal de Campina Grande). E-Mail: ags@usp.br.

which embodies the Greek hero in this fantastic tale? Polyphemus is brute force and unconscious, naive - almost childlike, dir would be in "state of nature". Odysseus is the strength of man, awakening in their specific humanity, dare exercise of intelligence. The exercise of this "act Intelligence", the use of cunning that the situation is demanding, Odysseus not only triumphs over the giant, his strength and his lair - saving you and your mates - as anticipates the logos to come .

KEYWORDS: Homer. Odyssey. Odysseus. Classical Studies. Cunning.

I. Introdução

O objeto desse artigo é a *Odisseia*, de Homero, especificamente um trecho de seu Canto IX. Do que trata o Canto IX da *Odisseia*? É aí que começa, realmente, a narrativa das aventuras de Odysseus, feita por ele próprio, diante da corte do rei do povo feácio. O que diz aos feácios, então? Odysseus conta aos convivas do rei, primeiramente, que após a destruição de Tróia, toma os seus companheiros e os seus navios e ruma para o norte, para a terra dos Cícones: saqueia a cidade, mata-lhe os homens e apodera-se das suas mulheres e do seu tesouro. Os Cícones contra-atacam e expulsam a Odysseus e aos seus marinheiros, que reembarcam e, após uma tempestade, são lançados à terra dos Lotófagos, os comedores de flores. Reembarcando, desde a terra dos Lotófagos, chegam Odysseus e os seus companheiros à terra dos Ciclopes. É aí que Odysseus vai encontrar e enfrentar Polifemo, gigante de um olho só, parte da história que realmente nos interessa.

Por que esse trecho do Canto IX, da *Odisseia*, nos interessa? O núcleo desse trecho do Canto IX, já enunciamos, gira em torno do enfrentamento entre, de um lado, Odysseus e seus companheiros; e, de outro, o ciclope Polifemo. A questão que inicialmente nos colocamos é: o que personifica o gigante de um olho só, e o que personifica o herói grego, nesse conto fantástico?

Antecipamos: Polifemo é a força bruta e inconsciente, ingênua – quase infantil, dir-se-ia –, em "*estado de natureza*"; Odysseus é a força do homem que, despertando em sua específica humanidade, ousa o exercício da inteligência. Pelo exercício dessa

"*inteligência em ato*", pelo emprego da astúcia que a situação está a exigir, Odysseus não só triunfa sobre o gigante, sua força e seu covil – salvando a si e aos seus companheiros – como antecipa o *logos* que está por vir.

Chegamos, então, ao ponto: a astúcia de Odysseus. É pela astúcia – e não pela força – que Odysseus derriba Polifemo, como pela astúcia há de derribar muitos dos seus oponentes. O que é a Astúcia? Ou deveríamos dizer "*as Astúcias*": o que são as Astúcias de Odysseus? Como poderíamos descrevê-las, agrupá-las, nomeá-las, defini-las? – este o nosso problema.

Mais uma questão a ser posta ainda aqui, no início: de que modo pretendemos encaminhar uma resolução possível para esse problema? Qual o nosso "*caminho*" de resolução?

Procederemos, de início, a uma inspeção dos níveis de realização das Astúcias de Odysseus – e veremos que tal se dá em níveis vários, e não em um só –; investigaremos, a seguir, os destinatários dessas Astúcias – e veremos, aí também, que as Astúcias de Odysseus variam de acordo com aquele a quem se destinam; recolheremos, por fim, as imagens sob que aparecem essas Astúcias ao longo da narrativa. Em nossa Conclusão, veremos como níveis, destinações e imagens de astúcia realizam, pelos atos de Odysseus, síntese harmoniosa – por que não dizer "*astuciosa*"? – entre si.

II. As Astúcias de Odysseus

1. Os níveis de realização da Astúcia

Tomando o texto homérico sob seu aspecto mais elementar, o que nele encontramos? O que é a narrativa homérica? Elementarmente, diríamos que o texto homérico – como, de resto, inúmeros outros textos – a nós se apresenta como uma coleção, um conjunto ordenado de *fatos narrados*. Uma das especificidades do texto

homérico é que esses *fatos narrados* apresentam-se como *fatos* – e como tal são narrados – *atuantes* . O que, no caso, significa: o fato se nos mostra como *ação* das personagens ou como *resultado dessa ação* . Não há, no texto, digressões, explicações, divagações: a narrativa está centrada na sucessão das ações das personagens – e isto, por si só, dá conta da narrativa e do horizonte de mundo que a narrativa se dispõe a delinear.

“Musa, reconta-me os feitos do herói astuciosos que muito peregrinou, dêz que esfez as muralhas sagradas de Tróia; muitas cidades dos homens viajou, conheceu seus costumes, como no mar padeceu sofrimentos inúmeros na alma, para que a vida salvasse e de seus companheiros a volta.”²

Questão que aí podemos propor: seja quem for o sujeito da narrativa, qual a característica que se destaca dessas ações? Precisamente a engenhosidade, a inventividade, a capacidade parece que ilimitada para escapar às mais arriscadas situações. O que queremos dizer é: são as próprias ações narradas, elas mesmas, astuciosas, engenhosas, inventivas. Com o que desvelamos como que um primeiro nível de realização da Astúcia: a ação astuciosa, o nível do fato narrado.

Dizer que o primeiro nível de realização da Astúcia é a ação astuciosa, o nível do fato narrado, não nos esclarece, ainda, se tal astúcia é uma astúcia (digamos) *odisséica* ou *homérica* . Quem é o astucioso: Homero enquanto poeta e articulador do discurso poético, ou Odysseus enquanto personagem – mas senhor da ação?

Ambos, diríamos. Num primeiro momento, é da maior importância não esquecermos que é Odysseus quem narra suas próprias façanhas diante da corte dos feácios. O que se mostra já desde a primeira fala de Odysseus nesse discurso, como

² HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. Canto I, vv. 1-5. p. 23.

em vários outros? A resposta é: a intenção de agradar, impressionar, enaltecer aos seus próprios feitos diante da platéia.

“Ó rei Alcínoo, entre todos ilustre e ornamento do povo!
 É delicioso, de fato, podermos ouvir tão sublime
 E inolvidável cantor, cuja voz se assemelha à dos deuses.
 ...
 Mas ora estás inclinado a fazer-me perguntas acerca
 De meus suspiros e dores, a fim de ainda mais lastimar-me.
 Qual há de ser o primeiro, qual o último que hei de contar-te
 Dos sofrimentos, se tantos os deuses celestes me deram?
 ...
 Sou de Laertes o filho, Odysseus, conhecido entre os homens
 por toda a sorte de astúcias; bater foi no céu minha glória.”³

Na verdade, em todo esse trecho – de que mostramos somente aquilo que nos pareceu mais relevante – o que salta aos olhos é a astúcia discursiva de Odysseus: o herói é dito e cantado como astucioso não só por suas ações; mas, também, por suas palavras “*doces como o mel*”. Isto para não falar no auto-elogio contido no “*bater foi no céu minha glória*”. Este, pois, um segundo nível de realização da Astúcia: a astúcia narrativa, o discurso astucioso de Odysseus.

Não podemos esquecer também, por outro lado, que a *Odisseia* é um poema, que tem em Homero – afora os problemas colocados pela chamada “*Questão Homérica*” – o seu articulador. Há que se admitir que, não obstante a desenvoltura das personagens, por trás de todas elas há o poeta que fala – ainda que “*escondido*” por detrás da divindade. Fala o poeta segundo um código poético e fala para uma platéia, uma audiência – compromete-se, portanto, com esse código e com a “*sedução*” do ouvinte. Não exige a satisfação desse duplo compromisso a recorrência

³ *Idem*. Canto IX, vv. 2-20. p. 120.

ao engenho, à inventividade, à astúcia? Deveremos, desse modo, falar de um terceiro nível de realização da Astúcia: a invenção poética, a astúcia poética de Homero – a imaginação astuciosa de Homero.

Mas Homero, desde o princípio, se "*esconde*" por detrás da divindade:

"Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso ...

...

Deusa nascida de Zeus, de algum ponto nos conta o que queiras."⁴

O que diremos de tal? Diz a deusa a verdade ou esconde a deusa a verdade? A deusa que por vezes "*encanta*" Odysseus diante do seu interlocutor – tornando-o mais belo, mais alto, "*semelhante aos deuses*" – não estará agora o "*encantando*" diante de nós? A deusa que por vezes "*esconde*" Odysseus ante seus oponentes, tornado até mesmo invisível, não o estará "*escondendo*" agora diante de nós? Devemos aqui postular um quarto nível de realização da Astúcia: as astúcias da fala da deusa, a astúcia divina.

Será que não esquecemos algo? Será que nada nos escapou nesse círculo poético-narrativo que começa com a deusa, transmite-se através de Homero, realiza-se concretamente pelas forças de Odysseus e chega até nós? Nós: Essa a questão! O leitor-ouvinte do poema certamente que toma parte na poesia, certamente que lhe acrescenta sua própria dimensão enquanto leitor-ouvinte, o ponto de vista desde sua própria posição no mundo, sua própria sensibilidade. Neste acréscimo que nós lhe fazemos, não há, aí, um acréscimo de astúcia? Faria sentido enquanto astucioso – como, de resto, qualquer outro sentido – o texto ou a fala que não fosse tomado pelo seu destinatário como tal? Esse "*como tal*" não compreende desde sempre a posição do destinatário no mundo e a sua posição "*sobre tal*", "*a respeito de tal*"? Postulamos, então, um quinto nível de realização poética da Astúcia: a re-invenção

⁴ *Ibid.* Canto I, vv. 1 e 10. p. 23.

poética do leitor-ouvinte, a leitura astuciosa. Isto porque o poeta – Homero, no caso – codifica; mas é o leitor-ouvinte quem decodifica. A transitividade da imagem poética – a transitividade das imagens da Astúcia – somente se completa por essa participação ativa do leitor-ouvinte, que lhe empresta um sentido que pertence a esse leitor-ouvinte. Esse empréstimo, quando se trata das astúcias de Odysseus, há de ser o sentido de astúcia compreendido pelo leitor-ouvinte, em seu próprio mundo, em sua própria vida, em sua própria leitura astuciosa.

2. As destinações da Astúcia

Vimos que as Astúcias de Odysseus se realizam em níveis diferenciados, a englobar as diversas instâncias que participam dessa elaboração e reelaboração poética. Consideremos, agora, a instância de certo modo privilegiada que é a ação do próprio Odysseus. De que modo age Odysseus quando chega, enquanto permanece e enquanto combate na terra dos Ciclopes?

“Perto dali observamos a terra dos homens ciclopes
e percebemos suas vozes, bem como os balidos das cabras.

...

Logo que a Aurora, de dedos de rosa, surgiu matutina,
Faço reunir a assembleia, e aos presentes arengo desta arte:
‘Vós companheiros queridos de viagem, ficai aqui todos,
que eu, no navio em que vim, juntamente com meus companheiros,
vou ver se obtenho notícias da gente que mora ali perto,
se, porventura, selvagens violentos, que leis desconheçam,
se de outras terras e amigos, e afeitos ao culto dos deuses’.”⁵

⁵ *Ibid.* Canto IX, vv. 161-176. pp. 123-124.

Parece importante, aos olhos de Odysseus, essa distinção: "*se, porventura, selvagens violentos, que leis desconheçam*"; ou, ao contrário, "*se de outras terras e amigos, e afeitos ao culto dos deuses*". Na verdade, há de se revelar essa distinção da maior importância para Odysseus. Primeiro porque, já antes dos versos em é convocada a assembleia dos guerreiros, Odysseus listara, ao modo de uma introdução ao episódio de Polifemo, os "*desconhecimentos*" dos Ciclopes: "*desconhecem*" os Ciclopes a agricultura, as leis, as assembleias, a vida em comunidade, o trato pacífico, a hospitalidade, o senso do justo, a construção naval, o comércio marítimo com outros povos⁶. Daí a conclusão – ou, ao menos, a suspeita –, a que chegou Odysseus de que vivem os Ciclopes como bárbaros, de que são bárbaros. Isto será da maior importância para o desenrolar da trama. Senão vejamos: subindo à terra, Odysseus se dirige para uma gruta no extremo avistada. Após revistar a gruta e enumerar-lhe objetos e animais, Odysseus decide esperar pelo seu feliz habitante.

Chegado Polifemo, Odysseus a ele se dirige com as seguintes palavras:

“(...) Ora viemos à tua presença, e te abraço
súplice os joelhos, pedindo que dons hospedais nos concedas,
ou qualquer coisa, tal como é costume aos estranhos fazer-se.
Aos deuses todos respeita, meu caro, pois somos pedintes;
O próprio Zeus é quem vinga e protege os mendigos e estranhos,
Zeus protetor, que acompanha em seus passos os nobres pedintes.”⁷

Fala de quem, claramente, pretende estar se dirigindo a um "*civilizado*". Mas Polifemo frustra-lhe as intenções e o argumento.

⁶ *Ibid.* Canto IX, vv. 106-141, pp. 122-123.

⁷ *Ibid.* Canto IX, vv. 266-271, pp. 126-127.

“És bem simplório, estrangeiro, ou de longes paragens chegado,
para exortares-me, assim, a que os deuses acate e os evite.
Nós, os Ciclopes, não temos receio de Zeus poderoso,
Nem dos mais deuses beatos, pois somos mais fortes que todos.
Pelo respeito de Zeus, tão-somente, não te pouparia,
Nem a teus sócios, se a tanto meu peito não fosse inclinado.”⁸

Ao que Odysseus diz, de si para si: “*Bem compreendi qual seu plano, pois muito sabido me julgo*”⁹. Veja-se que, se até então Odysseus nutria alguma dúvida ou esperança sobre a civilidade ou “*barbaridade*” de Polifemo, a partir dessa resposta do gigante às suas súplicas já nenhuma dúvida restará. E mais: mudam radicalmente, desde aí, a estratégia discursiva e as atitudes, os atos de Odysseus para com Polifemo. Quando o ciclope lhe pergunta, à altura desses mesmos versos, pelo navio de Odysseus, esse lhe prega a primeira mentira:

“Foi por Posido, que a terra sacode, destruída a mui rápida
nave em que eu vinha, de encontro aos rochedos da terra em que habitas
num promontório atirado, que foi, pelos ventos marinhos.
Eu e os meus sócios fugir conseguimos da Morte Precipite.”¹⁰

Essas linhas de conduta vão culminar, como se sabe, com Polifemo devorando os marinheiros de Odysseus e Odysseus furando o olho único de Polifemo, após tramar e executar tremendo ardil. Chegamos, assim, ao ponto que queríamos salientar: Odysseus não é astucioso do mesmo modo no trato para com todos os que encontra em seu caminho. Longe disso, distingue claramente, em suas astúcias, os “*civilizados*” e os “*bárbaros*”. Em relação aos “*civilizados*” – veja-se, por exemplo, o seu encontro com o rei Alcínoo e a corte dos feácios – exerce um astúcia política,

⁸ *Ibid.* Canto IX, vv. 273-278, p. 127.

⁹ *Ibid.* Canto IX, v. 281, p. 127.

¹⁰ *Ibid.* Canto IX, vv. 283-286, p. 127.

polida, baseada no discurso, no argumento, nas palavras "*doces como o mel*"; em relação aos "*bárbaros*", é mais bárbaro que um bárbaro, é rude, vil, truculento – tanto que, quanto a Polifemo, mente-lhe com respeito ao próprio nome – dizendo-se chamar *Ninguém* – fura-lhe o olho, ludibria-o para sair da caverna, rouba-lhe as ovelhas e ainda escarnece do gigante cego quando se encontra a salvo no barco e retornando ao mar. Algo bem diverso da "*astúcia política*" de outros encontros, exerce, então, uma astúcia hostil, que tem em vista não convencer pela palavra, mas ludibriar e derribar o adversário.

3. As imagens da Astúcia

Através de que objetos – ou, poeticamente, de que imagens –, por outro lado, Odysseus revela e realiza suas Astúcias?

Salta aos olhos, primeiramente, a importância atribuída por Odysseus ao vinho – importância, aliás, confirmada pelo desenrolar dos próprios fatos; não somente pelas "*bebedeiras homéricas*" a que se entregam Odysseus e seus companheiros, mas também pelas situações adversas. Nesse mesmo episódio de Polifemo, por exemplo, Odysseus se "*arma*" do vinho para enfrentar o desconhecido:

“(...) e, tendo doze escolhido dos mais corajosos, nos fomos,
odre levando comigo de vinho de gosto agradável,
de cor escura, (...)”¹¹

Esclarece-nos, inclusive, sobre as circunstâncias em que agarinhou esse vinho, como de suas qualidades:

¹¹ *Ibid.* Canto IX, vv. 195-197, p. 124.

"(...) que Maro me dera, o nascido de Evanto,
 e sacerdote de Apolo, dos muros de Ismaro padroeiro,
 pelo motivo de o haver acatado e poupado, bem como
 a esposa e filhos. (...).
 (...) Magníficos brindes, então, me deu ele:
 (...) bem como doze ânforas,
 de alças ornadas e cheias de vinho gostoso e sem mescla:
 era bebida divina; ninguém tinha disso notícia
 lá no palácio, entre todos os servos e servas da casa,
 com exceção de uma só despenseira, ele próprio e a consorte.
 Quando queriam beber desse vinho melífluo e vermelho,
 era a medida deitar uma taça bem cheia do mesmo
 em vinte de água. Do vaso evolava-se aroma inefável,
 coisa divina. Custava a qualquer não poder saboreá-lo."¹²

Por que Odysseus faz isso, por que leva consigo um odre bem cheio de vinho?
 O próprio esclarece:

"(...) pois me dizia uma voz no imo peito valente que iria
 ver-me defronte de um homem dotado de força excessiva,
 bronco selvagem, ignaro das leis e do senso do justo."¹³

Essa providência vai se mostrar capital para a sobrevivência de Odysseus e de alguns de seus companheiros; pois, é com esse mesmo vinho que Odysseus irá embebedar o gigante para vazar-lhe o olho: "*Toma, Ciclope, experimenta este vinho (...)*"¹⁴.

O gigante, ingênuo,

¹² *Ibid.* Canto IX, vv. 197-211, p. 124.

¹³ *Ibid.* Canto IX, vv. 213-215, p. 124.

¹⁴ *Ibid.* Canto IX, v. 347, p. 128.

"(...) o vinho aceitou, e o bebeu revelando tão grande gosto por essa bebida que logo pediu nova dose (...).

...

Três vezes mais lhe of'reci; por três vezes bebeu o demente."¹⁵

O restante a história é de todos conhecido: o Ciclope, com a razão alterada pela bebida, "*caiu para trás de ressupino, estendendo-se ao longo com o cachaço monstruoso encurvado; domou-o logo o sono que tudo vence (...)*"¹⁶. Odysseus então toma nas mãos a estaca já preparada e fura o olho do gigante, com o que logra safar-se da morte certa no covil do insensato.

Junto à imagem do vinho, duas outras já se insinuam como da maior importância: a imagem do olho e a imagem do tronco. De fato, é ao olho do gigante que Odysseus decide previamente atacar, depois de demorada deliberação: prepara-se, então, para tal. O instrumento desse ato, ao mesmo tempo, é o tronco de oliveira, posto a secar por Polifemo para servir-lhe de cajado.

A quarta imagem relevante para a realização das astúcias de Odysseus é o carneiro. Após derribar Polifemo em sua própria toca, Odysseus e seus companheiros precisam escapar do covil. Como fazê-lo, se o gigante, mesmo ferido, guarda a porta? Sob o pelo dos carneiros do selvagem hospedeiro, decide Odysseus dentre "*os vários alvitres pensados*". E sob o pelo dos carneiros escapam Odysseus e os marinheiros sobreviventes do embate com Polifemo.

Uma indagação que nos colocamos, nessa altura, é: são essas quatro imagens de realização da astúcia distinguíveis, agrupáveis, hierarquizáveis segundo algum critério; ou, diversamente, não há critério algum que as faça distintas?

Todas essas imagens a Odysseus ocorrem, segundo palavras do próprio, após um processo de deliberação. Carregar o odre de vinho foi algo intuído por Odysseus

¹⁵ *Ibid.* Canto IX, vv. 353, 354 e 361.

¹⁶ *Ibid.* Canto IX, vv. 370-372, p. 129.

já no início da jornada, penetrar o olho do gigante foi algo decidido após um dia de deliberações, a estaca foi trabalhosamente preparada, os carneiros foram cuidadosamente amarrados para a carga viva dos marinheiros. Mas, veja-se, algumas dessas imagens foram mais deliberadas que outras. Quanto ao vinho e ao olho – o olho de Polifemo, claro –, há preparo, previsão, prudência, providência, prevenção: Odysseus preparou-se previamente para a ação, antes do momento da ação mesma. Quanto ao tronco, houve deliberação e até preparo; mas o tronco foi encontrado dentro da própria caverna, não foi para lá transportado por Odysseus ou sob sua inspiração: há nisto um improviso que não encontramos no vinho, por exemplo. Dos carneiros se pode dizer a mesma coisa: estavam lá, carregados por Polifemo – Odysseus não se previne quanto a eles, apenas aproveita e improvisa a oportunidade.

Poderíamos distinguir, então – ainda que de modo não absoluto –, entre as imagens em que há providência e prevenção, e aquelas que comportam um grau bem maior de improviso.

Há, portanto, sob este ponto de vista, imagens de realização providente e imagens de realização improvisada da astúcia.

III. Conclusão

O que é a Astúcia, por fim? De que modo poderíamos apreender conjuntamente as Astúcias de Odysseus? Qual a visão de conjunto que podemos realizar a respeito do homem astucioso cantado por Homero em seu poema do mar?

Sintetizemos, a partir das ações astuciosas de Odysseus: o homem astucioso – *odisséico*, diríamos – revela, antes de tudo, uma prodigiosa providência intuitiva, uma essencial desconfiança quanto ao desconhecido – pelo que não pode ser dito ingênuo – mesclada a uma também essencial confiança quanto às suas próprias forças e capacidades para vencer obstáculos e adversidades. Odysseus antevê a

possibilidade de ser mal recebido na terra dos Ciclopes: previne-se quanto a isto; não desiste por isto.

Quando, porém, a previdência não lhe é suficiente? Quando a previdência não lhe é suficiente, o homem astucioso improvisa. Odysseus improvisa uma estaca que não trouxera; Odysseus improvisa os carneiros que não criara – Odysseus improvisa com o que tem à mão.

A mesma previdência intuitiva que o aconselha a preparar-se para as situações adversas – como para as favoráveis, afinal –, decide-lhe também a sorte pela apreensão rápida da distinção entre o "*civilizado*" e o "*bárbaro*", entre o amigo e o inimigo; e em cada caso lhe sugere a ação polida ou a ação brutal.

Nenhuma dessas qualidades seria de qualquer valia não fora a capacidade de empreender decididamente a ação deliberada. Odysseus passa um dia inteiro a ruminar quanto ao melhor curso para a sua ação: uma vez escolhido esse curso, ele não titubeia em realizá-lo – com todo o risco, com toda a doçura ou com toda a brutalidade que estejam implicados nisto. A capacidade da ação decidida deve ser contada, desse modo, não entre as menores das qualidades do homem astucioso.

Este, em nosso entendimento, um "*desenho*" considerável da Astúcia, do homem astucioso, das Astúcias de Odysseus.

IV. Referencias Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. Ulisses ou mito e esclarecimento. In: ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. pp. 53-80.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de George B. Sperber e Suzi F. Sperber. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1971. pp. 1-20.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1991. Volumes 1 e 2.

CAVALCANTE SCHUBACK, Márcia Sá. **Para ler os medievais**: ensaio de hermenêutica imaginativa. Petrópolis: Vozes, 2000.

GOMES DA SILVA, Antonio. **O discurso sensível**: A narrativa mitopoética em Homero e as imagens da fúria de Aquiles. 2005. 217 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

HOMERO. **A Ilíada**. 6. ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paidéia**: a formação do homem grego. 3. ed. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MURACHCO, Henrique G. El poder y el querer de Agamenón. In: **ITER Encuentros**, s/l, s/n, p. 115-123, s/d.



ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes

ISSN 0103-9253 versão impressa – ISSN 2236-7101 versão online