

Ano 6 – Número 6
Dezembro 2018
ISSN: 2236-4129

TRANS VERSO



editora



Revista Transverso – Ano 6 – Número 6 – dezembro 2018

ISSN: 2236-4129

Núcleo de Design e Cultura – NUDEC

Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais

Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

Reitora

Lavínia Rosa Rodrigues

Vice-reitor

Thiago Torres Costa Pereira

Chefe de Gabinete

José César Máximo Faria

Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças

Fernando Antônio França Sette Pinheiro Júnior

Pró-reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Magda Lucia Chamon

Pró-reitora de Ensino

Michelle Gonçalves Rodrigues

Pró-reitor de Extensão

Moacyr Laterza Filho

Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais

Diretor

José Arnaldo da Matta Machado

Vice-diretor

Sergio Antonio Silva

Centro de Extensão:

Yuri Simon Silveira

NUDEC

Vânia Myrrha de Paula e Silva

EdUEMG – Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

Coordenação

Gabriella Nair

2018, Revista Transverso – Ano 6 – Número 6 – Núcleo de Design e Cultura – NUDEC – Escola de Design/UEMG

Centro de Extensão – CENEX – (31)3439-6514 – revista.transverso@uemg.br – eduemg@uemg.br

Av. Antônio Carlos, 7545 – São Luiz. Belo Horizonte/MG CEP: 31275-083

Ano 6 – Número 6

Dezembro 2018

ISSN: 2236-4129

TRANS VERSO

editora



Conselho Editorial

Aziz José de Oliveira Pedrosa
Universidade do Estado de Minas Gerais

Cassia Macieira
Universidade do Estado de Minas Gerais

Cecília Rodrigues
University of Georgia

Cleomar Rocha
Universidade Federal de Goiás

Glauceinei Rodrigues de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

Gonçalo M. da Silveira de Vasconcelos e Sousa
Universidade Católica Portuguesa

José Maria Gonçalves da Silva Ribeiro
Universidade Federal de Goiás

Mariane Garcia Unanue
Universidade Federal de Juiz de Fora

Maurício Silva Gino
Universidade Federal de Minas Gerais

Moacyr Laterza Filho
Universidade do Estado de Minas Gerais

Patricia Helena Soares Fonseca
Fundação Armando Álvares Penteado

Rodrigo Daniel Levoti Portari
Universidade do Estado de Minas Gerais

Wânia Maria de Araújo
Universidade do Estado de Minas Gerais

Editor

Luiz Henrique Ozanan de Oliveira
Universidade do Estado de Minas Gerais

Comissão Editorial

Giselle Hissa, Safar
João Paulo de Freitas
Vânia Myrrha de Paula e Silva
Yuri Simon Silveira

Revisão

Patricia Pinheiro

Projeto Gráfico

Ricardo Portilho Mattos (orientador)
Douglas Phillipi Mendonça (bolsista)
Mateus Agostini Oliveira (bolsista)
Ronion Batista dos Santos (bolsista)

Linha Editorial

A Revista Eletrônica Transverso é uma publicação on-line, de periodicidade semestral, do Núcleo de Design e Cultura/Centro de Extensão da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. A Revista, por meio de editais de chamada, aceita artigos, ensaios visuais, resenhas e relatos de experiência relacionados à arquitetura, artes visuais, cultura material e imaterial e design, sempre que possível abordando vínculos transdisciplinares com as Letras, as Artes e as Ciências Humanas e Sociais

Transverso [recurso eletrônico] / Núcleo de Design e Cultura e Centro de Extensão da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. - Vol. 1, n. 1 (jul. 2010) - . - Belo Horizonte : EdUEMG, 2010- .

Anual: 2010-2016. Semestral: 2017- .
Periódico on-line.
Acesso: <http://revista.uemg.br/index.php/transverso>.
ISSN: 2236-4127

1. Desenho (Projetos) - Periódicos. 2. Arquitetura - Periódicos. 3. Cultura - Aspectos sociais. I. Ozanan, Luiz Henrique. II. Universidade do Estado de Minas Gerais. Escola de Design. III. Título.

CDU: 7.05

Ficha Catalográfica: Ciléia Gomes Faleiro Ferreira — CRB 6/236

EDITORIAL

A Revista Transverso foi criada em 2009 mediante projeto apresentado e aprovado pelo Conselho Departamental da Escola de Design em fevereiro daquele ano pelo Professor Mário Santiago de Oliveira, então Coordenador do Núcleo de Design e Cultura, integrante do Centro de Extensão.

A revista, prevista desde o início como uma publicação eletrônica, tinha como objetivo “instaurar, no âmbito da Escola de Design da UEMG, um instrumento de divulgação e disseminação dos resultados da pesquisa científica realizada por seus alunos e professores (assim como daqueles vinculados a outras universidades e centros de pesquisa), que tenham por eixo estrutural a tematização crítica do design, a partir dos seus vínculos transdisciplinares com as letras, as artes e as ciências humanas e sociais”.

Desde sua criação foram lançados cinco números. Os três primeiros mantiveram a regularidade anual e a revista obteve sua primeira qualificação pela CAPES ainda em 2012. Em virtude de um conjunto de razões e acontecimentos, houve a interrupção na publicação que somente foi retomada com os lançamentos dos números 4 e 5, respectivamente dos anos 2016 e 2017.

Passados oito anos desde seu primeiro número, a necessidade de garantir a regularidade da publicação, bem como retomar o processo de qualificação do periódico obrigou a revisão de seu projeto editorial.

A presente edição, portanto, inaugura nova fase da Revista Transverso cujo projeto recebeu adequações bem como uma nova equipe com a proposta de melhorar o fluxo operacional do periódico sem, no entanto, perder seu caráter original.



SUMÁRIO

9 Pensando Cartografia no Processo de Design

Wadson Gomes Amorim

Maria Bernadete dos Santos Teixeira

19 Retratos e Autorretratos de Artistas: Algumas Considerações e Possibilidades de Leitura

João Paulo de Freitas.

31 Tirinhas, Alívio Cômico e a Identidade de Gênero em Transição: Hugo e Muriel no Mundo Imaginário de Laerte

Vera Maria Bulla

55 Vilém Flusser e a fotografia Pintura e fenomenologia: aproximações

Alexandre Mauro Toledo

63 Relato de Experiência: Encontro com uma Escultora e uma Dançarina em um Jardim em Dallas

Vânia Myrrha de Paula e Silva

73 Resenha: Histórias do Design em Minas Gerais

Déborah Coutinho Menezes

77 Ensaio Visual: Na cidade, as festas. Nas festas, a cidade.

Cris Nery



Pensando Cartografia no Processo De Design

AMORIM, Wadson Gomes, TEIXEIRA, Maria Bernadete dos Santos

Maria Bernadete dos Santos Teixeira

Pesquisadora e docente da Escola de Design da UEMG, graduada em Design Gráfico com mestrado em Engenharia de Produção e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu da Escola de Design da UEMG. teixeira.berna@gmail.com

Wadson Gomes Amorim

Pesquisador e docente da Escola de Design da UEMG, graduado em Design de Produto, mestrado em Design e doutorando em Design pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu da Escola de Design da UEMG. wadsonamorim1@gmail.com

RESUMO [PT]: À medida que se expande o conceito de design e o espectro de suas atividades, o modelo canônico e instrumental de seus métodos já não é suficiente para abarcar a complexidade de variáveis impostas ao seu processo. Mais que normativas, seu escopo requer flexibilidade para se abrir para aspectos inadvertidos da realidade. Esse artigo/ensaio situa precisamente a cartografia - método sustentado no pensamento de Deleuze e Guatari- onde tudo é extensivo a tudo, lustrada pelo atlas subjetivo. O atlas subjetivo se apresenta como um recurso de pesquisa visual no design, um registro de dentro da realidade das impressões intersubjetivas dos indivíduos sobre um determinado território.

Palavras-chave: Design; Método; Cartografia; Subjetividade.

RESUMEN [ES]: A medida que se expande el concepto de diseño y el espectro de sus actividades, el modelo canónico e instrumental de sus métodos ya no es suficiente para abarcar la complejidad de variables impuestas a su proceso. Más que normativas, su ámbito requiere flexibilidad para abrirse a aspectos inadvertidos de la realidad. Este artículo / ensayo sitúa precisamente la cartografía - método sostenido en el pensamiento de Deleuze y Guatari- donde todo es extensivo a todo, lustrado por el atlas subjetivo. El atlas subjetivo se presenta como un recurso de investigación visual en el diseño, un registro de dentro de la realidad de las impresiones intersubjetivas de los individuos sobre un determinado territorio.

Palabras clave: Design; Método; Cartografía; Subjetividad.

ABSTRACT [EN]: As the concept of design and its activities spectrum expands, the canonical and instrumental model of its methods is no longer sufficient to cover the complexity of the imposed variables in its process. Rather than normative, its scope requires flexibility to be opened to inadvertent aspects of reality. This article / essay precisely places cartography - a method based on the thought of Deleuze and Guatari - where everything is extensive to everything, as illustrated by the subjective atlas. The subjective atlas is presented as a visual research resource in design, a record from the inside of the individuals intersubjective impressions reality on a given territory.

Key words: Design; Method; Cartography; Subjectivity.

“A vida é rizoma, e pode ser percorrida em diversas direções, sendo reinventada em cada viagem e por cada um que a percorre” (ZOURABICHVILI, 2004).

O design, na sua reconhecida complexidade conceitual e processual, tem aberto espaços e lacunas para múltiplas tentativas de construção de definições em várias tentativas de aglutinar, de forma singular, seu amplo espectro de atividades dentro de suas tantas vertentes. À medida que tem se ampliado seu campo de atuação e conhecimento, o conceito de design distende-se de forma multi e interdisciplinar, atrelado a outras áreas do conhecimento, conduzido por diferentes tendências e matizes ideológicas. Segundo Bonfim (1997), um campo de conhecimento móvel, cujo processo envolve também diferentes experiências acumuladas, emoções, paixões, idiosincrasias e, principalmente, o desconhecido. Assim, a necessidade de se buscar uma definição, de acordo com Brasset e Marenko (2015), contraria sua natureza de muitas práticas, cada uma delas coberta por uma diversidade de ideias e métodos. Tanto o design, quanto sua pesquisa e seus métodos, segundo os autores, devem ser tratados como uma forma interdisciplinar de buscas que tem lugar num espaço complexo e incompleto. Na perspectiva dessa incompletude, o design não é uma prática isolada, nem singular, pois acontece entre várias instâncias e competências, envolvendo um conjunto de pertinências distintas que ganham condições no intercurso social e em função de fatores do seu contexto de uso, produção e aplicação. É em função dessas variáveis que se definem seus procedimentos e métodos, construídas sobre uma fundamentação particular a cada situação. É sempre um novo caminho a ser desvelado, trilhado das formas mais diversas e por meio de um processo de aprendizado que se constrói no caminhar.

Com mais de 7,6 bilhões de pessoas no mundo se relacionando a todo o momento para transformar e (re)criar realidades, o campo de estudos na área de conhecimento das Ciências Sociais Aplicadas, onde o design se inclui, é amplo e diverso. Como instrumento capaz de viabilizar o atendimento a uma complexidade de desejos e necessidades do meio social, necessita compreender as transformações pelas quais passam os hábitos e costumes dos indivíduos que o conformam. O design existe em função da vida humana e em razão da qual sua ação ganha sentido. Como tal, é transversal ao espaço físico-biológico e cultural, ou seja, o ambiente tangível, natural e tecnológico e o intangível exposto pela sociedade e sua cultura. Isso requer avançar no desenvolvimento do projeto-ação de design, conhecendo métodos que apresentem possibilidades outras de compreensão do campo de sua intervenção. O modelo metodológico canônico, linear, causal e instrumental já não é suficiente para contemplar toda essa dinâmica que se impõe ao seu processo.

Romagnoli (2009) situa o surgimento da necessidade de novos métodos para abarcar a complexidade do mundo a partir da metade do sec. XX, quando “inaugura-se a era das pesquisas qualitativas e não somente quantitativas, que visam ao aprofundamento no mundo dos significados das ações e das relações humanas” (ROMAGNOLI, 2009, p. 167).

Desde então, estudos e pesquisas apontam proposições de métodos cujas estruturas teóricas são inspiradas na teoria dos sistemas (BERTALANFFY, 1995) e da complexidade (MORIN, 1991), na perspectiva da transversalidade (MORAES, 2010), essa também relacionada à conexão fluida entre múltiplos pontos, conduzida pela ideia de rede (SANTOS, 1996, 2000; CASTELLS, 1999) e de rizoma (DELLEUZE; GUATTARI, 1995), que orienta o método cartográfico nesse artigo.

Os rizomas, em botânica, são raízes que crescem horizontalmente, geralmente subterrâneas, podendo ter porções aéreas. O crescimento, aparentemente aleatório, dessas raízes se justifica pela processualidade da busca pela sobrevivência de uma planta, que é um organismo vivo, um dos princípios da cartografia de Deleuze e Guattari (1995) que utiliza a raiz como metáfora e ilustração epistemológica. O rizoma fala de multiplicidade, de diferenças que se relacionam sem distinção e sempre em movimento. Fala de elementos que se compõem e se recompõem sem começo, nem fim, mas no meio.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas. (...) Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 04).

Assim, um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo, esclarecem os autores. Em vez de uma sequência de base decomponível em constituintes imediatos, “a unidade do produto se apresenta numa outra dimensão, transformacional e subjetiva.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.20)

Analogicamente, podemos dizer que o processo do design é rizomático, pois lida com a articulação de saberes que se estabelecem pelas suas relações com o meio sempre em movimento. Trata da vida, da conciliação entre a objetividade e a subjetividade, de algo que é, ao mesmo tempo, singular e coletivo, que está sempre entre, na mediação de construção de novas realidades.

Brasset e Marenko (2015) buscam estabelecer possíveis conexões entre a prática filosófica de Deleuze e a prática de criação de conceitos do design, considerando que o trabalho de Deleuze oferece um caminho/meio de se pensar filosofia e design, uma vez que o interesse e importância de ambos reside no engajamento de diferentes atividades criativas em diferentes registros que afetam múltiplas camadas, um emaranhado de possibilidades de abordagem. Simon e Buchanan (2015) também apontam que pensar o design através de Deleuze é considerar as muitas mutações que o campo tem sofrido, que quanto mais o design se expande, mais que métodos e normativas, seu escopo apresenta um trabalho flexível e negociável a ser considerado no contexto de uma determinada situação. De acordo com o pensamento deleuziano, o design é uma prática revolucionária, precisamente porque sempre cria novos conceitos, afirmam os autores. Conceitos libertos de imposições e procedimentos normativos, mas de procedimentos múltiplos e conectividades, uma integração de teoria e prática, de pesquisa e investigação, que inclui tecnologias digitais, novos meios, conflitos sociais e políticos, a interseção de ciência e arte, a responsabilidade social e a participação da sociedade. Simon e Buchanan (2015) defendem o design como uma força profundamente disruptiva do presente, encontrada no paradigma de Deleuze e Guattari. Uma matéria de expressão hoje, mas que projeta futuras possibilidades.

Um outro aspecto apontado nessa relação do design e o pensamento filosófico é discutido por Antonioli (2015), que aponta muitos pontos de convergência entre o projeto ecosófico de Guattari e as publicações contemporâneas de design. Guattari, esclarece o autor, define a ecosofia como uma articulação de três registros: o ambiente, as relações sociais e

as subjetividades humanas. Segundo Guatari, destaca Antonioli (2015), o fenômeno do desequilíbrio ecológico do planeta não pode ser separado da deteriorização que também afeta inteligência e sensibilidade, os modos de vida coletivos e individuais. Na dimensão ecosófica de Guatari, apontam os autores, a natureza é um fragmentado conjunto rizomático sempre implicado na transformação de tecnologias, cultura e sociedade.

É na perspectiva de Deleuze e Guatari que o método cartográfico se apresenta como uma forma de apreender a complexidade inerente a qualquer objeto de estudo e de conceber a pesquisa e o encontro do pesquisador com seu campo de estudo. (ROMAGNOLI, 2009).

A cartografia

Formulada pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996), a cartografia é um método de pesquisa que vem sendo utilizado em pesquisas de campo para o estudo da subjetividade. O método “traz um novo patamar de problematização, contribuindo para a articulação de um conjunto de saberes, inclusive outros que não apenas o científico, e favorecendo a revisão de concepções hegemônicas e dicotômicas” (ROMAGNOLI, 2009, p. 169/170).

Etimologicamente, o termo cartografia refere-se à elaboração e descrição de cartas ou mapas, sempre associada à produção e visualização de dados de um determinado território. Entretanto, o termo adquire conotações distintas em diferentes campos do conhecimento.

No campo da geografia, a cartografia é a ciência que trata da concepção, produção, e difusão, a partir de estudos de dados físicos, econômicos ou sociais, representados em mapas por meio de desenhos, símbolos e cores. (IBGE, 1999). Amador e Fonseca (2009, p. 30) apresentam a cartografia no campo da psicologia como uma “[...] prática geográfica de acompanhamento de processos em curso que, mais do que um traçado de percursos históricos, ocupa-se de um campo de forças no seio mesmo dos estratos”.

No processo, o pesquisador acompanha a formação de mapas subjetivos e produz, em associação com a população estudada, o material a ser pesquisado. O território a ser mapeado, nessa abordagem, está ligado aos processos de subjetivação. Diferentemente dos métodos tradicionais da ciência moderna, que institui a separação entre o objeto científico e o cientista, a cartografia insere o pesquisador em um território subjetivo na condição de participante/interventor. Esse método tem, como característica, a investigação de um processo de produção, sem definições pré-estabelecidas de regras a serem aplicadas (KASTRUP, 2009). A produção de conhecimento interfere, instiga, produz, cria indagações para transformar um determinado território (SANTOS, 2010).

A indissociabilidade entre conhecer e intervir é da natureza cartográfica, já que, em uma dimensão micropolítica, os afetamentos acontecem a partir dos encontros e se constroem mutuamente, considerando indivíduos, acontecimentos, situações e configurações sociais (ROMANOLI, 2009). Destaca-se aí, a importância do pesquisador no processo. É no encontro de suas percepções e vivências com o campo de estudo que a leitura da realidade rompe com a separação sujeito e objeto. A implicação do pesquisador, ponto de apoio da cartografia, está diretamente ligada à relação saber-fazer, considerando que o saber emerge naturalmente do fazer; uma

experiência de saber “com” e não um saber “sobre”. Um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o “caminho” metodológico.(PASSOS e BARROS, 2009)

Essa vertente não dicotômica convoca à imanência, à exterioridade das forças que atuam na realidade, buscando conexões, abrindo-se para o que afeta a subjetividade, esta pensada como um sistema complexo e heterogêneo, constituído pelo sujeito e pelas relações que ele estabelece com a realidade. Essas relações atuam rizomaticamente, de uma maneira transversal, ligando processualmente a subjetividade a situações, ao coletivo, ao heterogêneo (ROMAGNOLI, 2009, p. 170). A operação de transversalização consiste na captação dos movimentos constituintes das formas e não do já constituído do/no produto. “O método vai se fazendo no acompanhamento dos movimentos das subjetividades e dos territórios”. (KASTRUP; BARROS, 2009, p.77)

Orientada pela concepção de mundo de Deleuze e Guattari (1995), na cartografia tudo é extensivo a tudo, uma simbiose e uma aliança entre o homem e a natureza, entre a natureza e a indústria, enfatizando que a segmentação entre eles estanca a circulação da vida, estabelecendo métodos de hierarquização e de organização. Ao contrário da forma segmentar, a forma fluida é mutante e criadora e corresponde à possibilidade de traçar linhas de fuga, construindo outros territórios. Quando elementos heterogêneos, que compõem a subjetividade, ganham alguma homogeneidade, uma determinada composição, constitui-se um novo território, uma outra composição, via agenciamentos e experimentações. Nessa perspectiva, tanto no que diz respeito à subjetividade/processos de subjetivação, quanto na compreensão dos aspectos físicos/geográficos, a cartografia, possibilita, ao design, entender o cotidiano das pessoas em um determinado contexto ou território produtivo.

Na relação do designer com o território, a cartografia faz sobressair aspectos locais fortemente relacionados com a comunidade daquele ambiente específico, envolvendo seus modos de vida, história e tradições. Quanto aos aspectos de produção, há que se considerar as técnicas e modos tradicionais de produzir, além de hábitos e costumes de uso e consumo (KRUCKEN, 2009). Assim, torna-se imperativo, particularmente aos sistemas de produção locais, identificar elementos singulares e diferenciais inseridos nos seus produtos. Esses elementos são responsáveis por garantir a diferenciação competitiva com base na origem dos produtos, cuja associação está ligada ao conceito conhecido como *terroir*. Esse conceito relaciona os produtos com a sociedade e o *locus* produtivo, gerando o capital simbólico do produto. O capital simbólico é, assim, definido pela configuração dos artefatos, considerando as tradições, manifestações culturais e festividades, que compõem o patrimônio material e imaterial de um território (MORAES, 2010).

Como método de pesquisa-intervenção, a cartografia pressupõe, assim, uma orientação do trabalho de design que não se faz de modo prescritivo, nem por regras ou objetivos previamente estabelecidos. É uma ação, cuja direção é orientada pelo percurso, que reverte o sentido tradicional de método em que o caminho é previamente definido.

Atlas subjetivo

Na cartografia, o mapeamento de aspectos significativos de um território destaca a pesquisa visual e seu registro como uma ferramenta para ver

e perceber aquele lugar, segundo pontos de vista heterogêneos, associados uns aos outros. Essa construção intersubjetiva de um atlas imagético facilita a compreensão de contextos complexos e o pensar novas possibilidades, a partir de um trabalho de recomposição do lugar em constante mutação. Um atlas subjetivo é um recurso visual de registrar as observações e reflexões sobre as formas de viver e conviver em um determinado lugar, com a possibilidade de desmontar e reconstruir novos modelos. É uma proposição criativa, socialmente sensível, colaborativa por natureza e transdisciplinar em seu método.

Essa maneira de encontrar coisas fora das classificações habituais, de retirar delas afinidades e novos conhecimentos que se abrem para aspectos inesperados, encontra, no atlas *mnemosyne* de Aby Warburg (1866-1929), conhecido hoje como o pai da iconologia moderna, a referência para a construção de atlas subjetivos, uma outra configuração de representação visual das subjetividades.

O termo atlas subjetivo foi cunhado, mais recentemente, pela designer holandesa Annelys de Vet, que trabalha com a representação de identidades culturais e nacionais. Na concepção dessa autora, atlas subjetivo é uma compilação de imagens e informações que permitem projetar, no imaginário, situações relacionadas aos hábitos e costumes de um lugar. Uma narrativa construída de subjetividades cujo material é uma ferramenta para compreensão de um universo local (DE VET, 2007). No desenvolvimento de cada projeto, pesquisadores, objetos e pesquisados, encontram-



FIGURA 1: Coletânea de Atlas Subjetivos de diferentes territórios.

Fonte: subjectiveatlas.info, 2018

-se em um mesmo plano comum no qual estão implicados, inseparavelmente, sem qualquer pretensão à neutralidade, como defende o método cartográfico.

Destacamos, a título de ilustração, uma série de publicações de Atlas Subjetivos da *Subjective Atlas Editons*, iniciativa que desenvolve e divulga publicações de mapas produzidos por habitantes de um determinado território (FIG. 1). Em diversas partes do mundo, essas publicações mapeiam um país, região, cidade ou entidade geopolítica.

As publicações estabelecem relações entre o concreto e o imaginário, num jogo de significados que envolve afirmações e ausências, contaminações e recusas. Por meio da interseção de diferentes linguagens, os atlas mostram como — paralelamente ao espaço físico e as formas objetivas de representá-lo — um outro território, feito de palavras e imagens, vai sendo construído pela imaginação de seus narradores.

A produção de conteúdo desses produtos acontece durante oficinas, onde designers, artistas, fotógrafos e arquitetos são convidados a representar, graficamente, seu território a partir de suas próprias perspectivas. Os registros captam os sentimentos e percepções em representações sobre o próprio mapa geográfico e bandeiras, em gráficos, que resultam num inventário visual com múltiplas colagens individuais, não convencionais e honestas.

O atlas subjetivo, em síntese, é um registro de dentro e não um olhar de fora da realidade, que expressa as impressões intersubjetivas dos indivíduos sobre os muitos aspectos de um determinado território. Nesse processo de estar dentro, o designer habita,, temporariamente o território, a fim de se abrir, plenamente, para seus aspectos inadvertidos.

Referências

AMADOR, F.; FONSECA, T. M. G. Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa — considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 61, n. 1, p. 30-37, 2009.

ANTONIOLI, M. Design in Guattari's Ecosophi. In: BRASSET, J., MARENKO, B. (Orgs). **Deleuze and Design**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015

BERTALANFFY, L. V. **Teoria General de los Sistemas**. 10 ed. México: FCE, 1995.

BONFIM, G. A. Fundamentos de uma Teoria Transdisciplinar do Design: morfologia dos objetos de uso e sistemas de comunicação **Estudos em Design**, ano V, n 2, Rio de Janeiro, 1997

BRASSET, J., MARENKO, B. Assembling Design and Deleuze. In: BRASSET, J., MARENKO, B. (Orgs). **Deleuze and Design**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

CASTELLS, M. **The information age: economy, society, and culture. vol. 1 The rise of the network society**. Oxford: Blackwell, 1996.

COUTO, R.M.S; FARBIARZ, J.L; NOVAIS, L. **Gustavo Amarante Bonfim: uma coletânea**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

DE VET, A. **Subjective Atlas of Palestine**. Rotterdam: O10 Publishers, 2007.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs 1**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

IBGE — Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Noções Básicas de Cartografia**. Rio de Janeiro: Divisão de Documentação — DDI/CDDI, 1999.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

KASTRUP, V.; BARROS, R.B. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

KRUCKEN, L. **Design e Território: Valorização de identidades e produtos locais**. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

MAIRESSE, D. Cartografia: do método à arte de fazer pesquisa. In: FONSECA, Tania Maria Galli; KIRST, Patrícia Gomes (Org.) **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

MORAES, D. De **Metaprojeto: o design do design**. São Paulo: Blucher, 2010.

MORIN, E. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Porto Alegre, 1991.

PASSOS, E.; BARROS, R.B. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p.76-91

PUCHEU, A. À fronteira desguarnecida: 1997. Disponível em albertopucheu.com.br. Acesso em 08/01/2019

ROMAGNOLI, R. C. A cartografia e a relação pesquisa e vida. **Psicologia & Sociedade**, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 166-173, mai/ago. 2009.

SANTOS, N. A. **Arte e saúde mental: em cartaz o teatro da loucura**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) — Programa de Pós-Graduação em Psicologia, PUC Minas, Belo Horizonte, 2010.

SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2006.

SANTOS M. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. São K Paulo: Record, 2000.

SIMON; BUCHANAN Assembling Design and Deleuze. In: BRASSET, J., MARENKO, B. (Orgs). **Deleuze and Design**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze**. Campinas: UNICAMP, 2004



Retratos e Autorretratos de Artistas: Algumas Considerações e Possibilidades de Leitura

FREITAS, João Paulo de.

João Paulo de Freitas

Professor na Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (ED/UEMG). Doutorando em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisa temas relacionados entre a articulação entre Arte, Design e Cultura Visual com ênfase nos retratos de artistas e imagens do grotesco e macabro nas poéticas visuais.
joao.freitas@uemg.br

RESUMO [PT]: *Esse artigo oferece algumas possibilidades de reflexão e discussão sobre retratos e autorretratos de artistas, a partir da articulação entre expectativas pessoais e concepções gerais na caracterização de um personagem especial dentro da cultura ocidental. Investiga a influência do mito do artista, na prática do retrato como consciência profissional e distinção, incorporando elementos mitológicos e demandas específicas da profissão. Demonstra ainda, como, no século XX, os artistas de vanguarda foram alçados ao status de celebridade, na mídia de massa, graças à consciência do poder do seu próprio retrato e imagem socialmente construída. Por fim, ensaia uma reflexão sobre a posição, aparentemente iconoclasta, adotada por alguns artistas contemporâneos, cuja ausência de imagem caracteriza o retrato do artista anônimo.*

Palavras-chave: Retratos de artistas; Autorretratos de artistas; Mitos do artista; Artistas Anônimos

RESUMEN [ES]: *Este artículo aborda los retratos y autorretratos de los artistas y sus relaciones con las expectativas personales y los conceptos generales sobre el arte y los artistas en la creación de una persona especial dentro de la cultura occidental. Investiga la influencia del mito del artista en la práctica del retrato como manifestación de su conciencia profesional, cuando se asimilan elementos mitológicos y necesidades específicas de la profesión. También muestra, como en el siglo XX, los artistas vanguardistas se hicieron famosos en los medios de comunicación, gracias a la percepción del poder de su propio retrato. Al final, trata de entender la posición aparentemente iconoclasta adoptada por algunos artistas contemporáneos, cuya ausencia de imagen caracteriza el retrato del artista anónimo.*

Palabras clave: Retrato de Artista. Autorretrato de Artistas. Mito do Artista. Profissão do Artista. Imagem do Artista

ABSTRACT [EN]: *This article offers some possibilities for reflection on the portraits and self-portraits of artists from their personal and professional expectations in Western culture. The research investigates the influence of the myth of the artist on portrait painting as a professional conscience that incorporates mythological elements and specific demands of the artistic profession. It also demonstrates how in the twentieth century avant-garde artists were elevated to celebrity status in the mass media due to their knowledge of the possibilities of portraiture in building their social image. Finally, it presents how the iconoclastic pretended position adopted by some contemporary artists without portraits and self-portraits characterizes a portrait of the anonymous artist.*

Key Words: Portraits of artists; Self-portraits of artists; Myths of the artist; Anonymous Artists

Introdução

Pelos corredores da escola é possível perceber uma imagem reproduzida em algumas paredes. Trata-se de uma pintura em estêncil representando o rosto de uma conhecida artista plástica do século XX. A mesma figura ressurgiu logo à frente, desta vez, tatuagem sobre a pele de uma estudante. As duas imagens são simplificadas em algumas formas básicas — para se adequar às respectivas técnicas — mas conservam traços essenciais que permitem identificar o rosto da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954), retratada em 1939, pelo fotógrafo norte-americano Nicholas Murray (1965).

O icônico retrato de Murray se diferencia do estêncil e da tatuagem devido à riqueza de detalhes, luminosidade e infinitas tonalidades de cinza. Constitui um registro muito preciso da face, das vestimentas e adereços que caracterizavam a artista. A imagem parece se comportar como uma espécie de sudário que atesta a existência da artista e, ao mesmo tempo, motiva seu culto. Contudo, o retrato expõe outras potencialidades. Como imagem, parece ter uma certa tendência à animação, tem vida e agência próprias (MITCHELL, 2015). Esse retrato de Frida Kahlo caminhou por entre livros e revistas sobre arte, instalou-se nas paredes e agora passa a viver nos corpos como tatuagem, símbolos de identidade, crenças políticas e aspirações profissionais.

Os retratos e autorretratos de artistas como os de Frida Kahlo podem ser pensados como pontos de convergência entre expectativas pessoais e do retratista e crenças mais amplas e gerais sobre a arte e o artista. Nesse sentido, os retratos materializariam todo um imaginário sobre a profissão, ao mesmo tempo que também, atualizam e reinterpretam parte desse mesmo imaginário, de acordo com as características e contexto de produção, pois as figurações, antes de serem os produtos de um meio artístico ou técnico, são produtos do próprio homem no confronto com outras imagens do mundo e com seu corpo (BELTING, 2014).

Nessa perspectiva, surgem algumas possibilidades de discussão dos retratos por meio da articulação entre certos mitos fundadores sobre os artistas — narrativas comuns sobre a vida sua profissão - e demandas pessoais e profissionais específicas na criação de um personagem especial, em nossa cultura.

São apresentadas algumas possibilidades de compreensão da prática do retrato de artista como uma forma de consciência profissional. Na demarcação de uma posição social de maior destaque entre os membros da inteligência, os retratos incorporam narrativas e destacam elementos especiais que descrevem as características de um sujeito singular, na cultura ocidental.

Demonstram ainda, como no século XX, os artistas de vanguarda foram alçados ao status de celebridade na mídia de massa, graças à consciência do poder do seu próprio retrato e imagem socialmente construída. Adotando uma postura performática, esses conseguiam construir e consolidar suas carreiras por meio da exposição de sua figura pública como indivíduos geniais, exóticos ou sensíveis.

Por fim, exploram a posição, aparentemente, iconoclasta adotada por alguns artistas contemporâneos como o britânico Banksy, cujo anonimato e ausência de imagens, cria um tipo particular de retrato do artista anônimo..



FIGURA 1 - No topo: Frida Kahlo retratada por Nicholas Murray (1939). Disponível em: <http://nickolasmurray.com/frida-kahlo>. Acessado em: 20 de dez. de 2018.

Ao Centro: Estêncil representando artistas nas paredes da Escola de Design da UEMG (arquivo pessoal);

Em baixo: Rosto da artista tatuado no braço de estudante da escola (arquivo pessoal).

O Mito do artista: um retrato invisível

Nossa cultura concede um lugar especial para os artistas atribuindo-lhes um conjunto de características valorativas que destacam, quase sempre, alguém com grande capacidade intelectual, sensível, perícia técnica e poder de encantamento. Envolvermos os artistas consagrados em uma aura. Queremos conhecer suas vidas, processo de formação, particularidades comportamentais, paixões e conflitos pessoais. Além disso, queremos conhecer seu rosto, saber como eram. Queremos ver seu retrato.

Essas expectativas não escapam nem mesmo ao campo teórico e crítico, pois estes também incorporam e desenvolvem poderosas narrativas sobre esses personagens e suas imagens. Somos atravessados por relatos que vão muito além da simples descrição de suas obras e contextos de produção. Olhamos para os artistas com o mesmo fascínio com que miramos sua arte.

O lugar que os artistas ocupam, na sociedade, é diferente, de acordo com o contexto histórico-social. Contudo, em nosso imaginário, consolidaram-se certas noções sobre esses indivíduos que sobrevivem, ainda que de forma velada, na configuração do artista. Concepções generalistas que descrevem a singularidade desses indivíduos de sensibilidade e destreza incomuns.

Apesar do estatuto pouco privilegiado dos artistas, na Antiguidade, seria possível perceber a sobrevivência de uma base comum nas biografias ou “anedotas” sobre a vida desse grupo profissional. Aspectos como o talento precoce, grande capacidade técnica e até poderes divinos, descreveriam uma narrativa heroica que forma uma verdadeira mitologia do artista (KRIS e KURZ, 1988).

A influência dessa narrativa mítica seria percebida, já no século XVI, nos registros de Giorgio Vasary (1511 – 1574) em seu compêndio sobre a vida dos pintores, escultores e arquitetos do período². Em sua compilação, formada por descrições de “artistas geniais”, seria possível perceber a sobrevivência de um imaginário sobre esses profissionais que remetem ao poder mítico e especial desses indivíduos.

2. O pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari teria sido o primeiro historiador da arte a escrever sobre a vida dos artistas. Em seu livro *Vite* ou *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* escrito no século XVI, ele registrou a biografia dos principais artistas do período do Renascimento. O compêndio, além das biografias, incluía um tratado de técnicas artísticas. Posteriormente, sua obra receberia uma revisão, acrescida de retratos dos biografados.

Existiria então, uma certa anterioridade mítica em relação à história factual da arte, das biografias e dos relatos das circunstâncias de criação de obras de arte. Essa raiz mítica seria formada por determinados topos, redes de “lugares-comuns” que consolidaram, no imaginário ocidental, um lugar especial para os artistas e sua vocação (LICHTENSTEIN, 2004).

Essas poderosas narrativas se solidificariam ao longo de toda Modernidade e sobrevivem ainda no mundo contemporâneo, sendo atualizadas e reconstruídas, como se pode constatar, nos filmes que representam a vida de artistas.

O mito do artista seria uma espécie de efigie, um retrato imaterial, que forneceria contornos para a representação visual dos artistas por meio do gênero e da prática do retrato e do autorretrato. A imagem não existe somente no quadro, ela vive no limiar entre a existência física e mental como produto de nós próprios, nossos sonhos e imaginação (BELTING, 2006).

Dessa forma, a primeira imagem do artista poderia ser pensada como uma aura de mistério, singularidade, genialidade e vocação. Seu primeiro

retrato seria uma imagem mental sobre o fascínio do homem com sua própria capacidade de criação.

No retrato e autorretrato dos artistas, parte dessa mitologia ganha forma e se corporifica. Transformando imaginação em materialidade, o retrato consolida visões e expectativas, ao mesmo tempo, que também serve como campo de batalha para a construção de novos sentidos. Como forças dinâmicas, mito e imagem se flexibilizam, mudam de forma e se adaptam a novas exigências.

As imagens operam através de trocas e articulações com os diferentes contextos culturais que se apresentam e, sobretudo o retrato, realiza negociações entre artistas e retratados no campo social (MICELI, 1996).

Retratos e autorretratos como expressão do mito do artista

A consolidação do retrato, como gênero artístico autônomo, ocorre no século XVI, apontando uma prática artística cuja finalidade excedia o puro exercício plástico e a contemplação estética. O retrato, cuja raiz encontra-se em antigas práticas rituais e funerárias, tornou-se uma forma de simbolizar poder e status de membros da igreja, da aristocracia e, posteriormente, da burguesia. (SCHNEIDER, 2002). Para os artistas, o gênero era forma de sustento e destaque profissional, pois encomendas oficiais significavam a possibilidade de ascensão na carreira.

Já a prática do autorretrato era uma maneira do artista marcar sua posição entre a inteligência e os profissionais liberais de destaque. Os autorretratos seriam uma forma de consciência dos próprios artistas sobre suas expectativas; uma maneira de materializar sua identidade e retenções, uma tomada de decisão sobre como gostaria de ser visto (ABREU, 2011).

Em um processo contínuo de negociação, ao mesmo tempo em que os artistas interagiam com as exigências culturais de sua época, apresentavam também, determinados tropos comuns sobre a profissão. É nesse processo que os retratos e autorretratos de artistas incorporaram e dinamizaram sua mitologia.

No período que compreende o Renascimento cultural e artístico na Europa do século XV, o desenvolvimento do humanismo neoplatônico vinculou noções como “genialidade” e “divindade” como características dos artistas plásticos. O termo “artista divino” seria frequentemente empregado para se referir a artistas como Rafael e Miguel Ângelo. (HISTÓRIA GERAL DA ARTE. Pintura, 1995). Parte da admiração pública pelos artistas assimilaria essa aura de superioridade, quase mística, por esses profissionais, fazendo ecoar o mito do artista no contexto cultural moderno.

Uma possibilidade de se compreender esse fenômeno seria o Autorretrato do artista alemão Albrecht Dürer (1471 – 1528) usando um manto com gola de pele. Nessa pintura, o artista aparece jovem, bem vestido e encarando o observador com dignidade, serenidade e segurança. Ao observar seu retrato, percebemos que suas feições, a iluminação dramática, a postura da mão e a frontalidade hierática da composição, sugere uma imagem idealizada que nos aproxima da iconografia cristã.

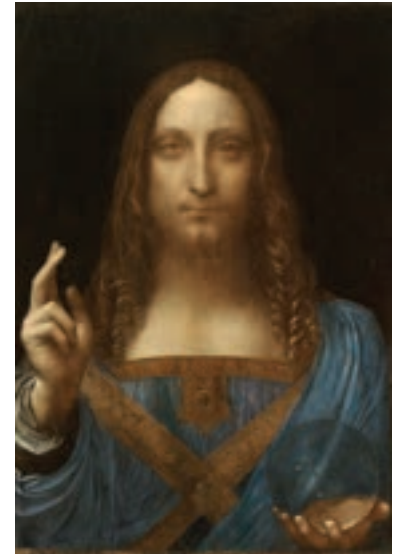


FIGURA 2 - Esquerda: Albrecht Dürer. Autorretrato usando um manto com gola de pele, 1500. (67.1 cm X 48.9 cm). Alte Pinakothek – Munique, Alemanha. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/419>. Acessado em: 22 de jan. 2019. Direita: Atribuído a Leonardo da Vinci. Cristo como Salvador do Mundo, aprox. 1499. 65.5 x 45.1 cm. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/leilao-de-obra-de-leonardo-da-vinci-bate-recorde-com-15-bilhao-22073880>. Acessado em: 22 de jan. 2019.

Mesmo que a intenção do artista de se apresentar como um Demiurgo seja algo aberto ao debate, a ambiguidade e mistério da imagem não escapam da construção de uma certa mitologia para o artista, pois as imagens operam uma dialética e suscitam anacronismos que são construídos e reconstruídos, incessantemente, a partir da visibilidade, do tempo e da imaginação (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Retrato e emancipação profissional: o artista quer ser visto

Entre os séculos XV e XVI, os artistas tornaram-se cada vez mais conscientes de seu prestígio social. Nesse cenário, a atitude tímida e velada de autoexposição, converte-se em uma orgulhosa exibição de sua figura. O rosto de alguns artistas torna-se o emblema de prodígio e distinção.

O quadro *As Meninas* (1656) do artista espanhol Diego de Velásquez pode ser destacado pelo seu valor de testemunho dos personagens e rituais da monarquia espanhola. Outra acepção poderia evidenciar a série de provocações compositivas, espelhamentos e jogos visuais promovidos pelo artista. Contudo, a pintura de Velásquez evidencia também, sua própria condição e sua liberdade criativa como artista em uma posição elevada.

Nesse quadro, o artista explora sua própria figura como parte de uma narrativa sobre lugar de poder e privilégio. Na composição, ele desloca a atenção de seus patronos, transformando-os em pequenos reflexos em um espelho como espectros dentro de uma encenação, que teria a infanta como protagonista.

Velásquez não se oculta desse teatro ritual, pois percebemos sua presença intrusiva mirando o espectador. O artista nos obriga a reconhecê-lo e a participar desse jogo. A atitude poderia ser uma audácia imperdoável, não fosse a sólida consciência de Velásquez de seu próprio lugar na corte espanhola do Século XVI.

Nos dois exemplos anteriores, percebemos que os artistas, ao mesmo tempo que produzem imagens valorizadas por seus potenciais artísticos, acumulam valor à sua própria figura. O artista torna-se objeto de fascínio, pela visão do público.

Esses autorretratos demonstram a forma como a imagem e as aspirações profissionais estão em estreita ligação. O retrato do artista, nessa perspectiva, é a imagem de seus anseios pessoais e profissionais dentro de uma sociedade que vai se tornando, progressivamente, competitiva no mundo moderno.

O retrato e a personalidade artística

Nas últimas décadas do século XVIII, reorganizações socioculturais, políticas e estéticas geraram novos paradigmas para a arte. A personalização do fazer artístico, por meio da valorização da noção de uma individualidade criadora e sensível diferente em cada artista, redesenha as concepções sobre o artista, dotando-os de uma condição inerentemente humana, subjetiva e apaixonada.

Os artistas ligados ao Romantismo elegem, como identidade para si, o desvio de conduta, o obscurantismo, a introspecção, a fragilidade humana e até a boemia como modelos de comportamento.

Em oposição às normatividades e regras de etiqueta das esferas institucionalizadas para a arte, seria possível observar a valorização da introspecção, do autodidatismo e da individualidade. Os retratos e autorretratos do artista romântico propõem uma fuga dos padrões comportamentais e valorização dos dramas emocionais de uma vida errante. O retrato dos artistas, mais que apresentar a fisionomia ou conformá-lo aos círculos privilegiados, deveria expressar a individualidade subjetiva que descreve cada homem.

A valorização da genialidade, que caracterizou o artista renascentista, é integrada a uma nova forma de distinção, em que já não é mais a elegância acadêmica ou a divindade que caracterizam o verdadeiro artista, mas os elementos, a visível, entre as paixões, medos e fragilidades.

A dramática biografia de um artista como o holandês Vincent Van Gogh (1853 – 1890) criou uma mitologia que se atrelou, fortemente, à sua obra, de forma que, ao mirar os seus quadros, é quase inevitável não trazer sua biografia. Nesse sentido, lembramos, imediatamente, de seu Autorretrato com orelha enfaixada (1889). A figura do artista marginal, passional e incompreendido ganha contornos no expressivo retrato do homem de cabelos cobreados, com parte da orelha enfaixada.

Podemos apresentar a obra desse pintor ressaltando apenas os aspectos técnicos, plásticos e compositivos, ainda assim, essas imagens mentais circularão a obra, mostrando-se igualmente importantes na consolidação do mito Van Gogh.



FIGURA 3 - Vincent Van Gogh. Autorretrato com orelha enfaixada. 1889. Disponível em: <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/2115/Self-Portrait-with-Bandaged-Ear.html>. Acessado em: 15 abr. 2012.



FIGURA 4 - O bigode de Dalí. Fotografia: Phillippe Hausman. 1954. Disponível em: <http://philippehausman.com>. Acessado em: 14 de abr. 2012.

Retrato do artista como forma de distinção na cultura de massa

Com o advento da fotografia, no século XIX, o retrato herdará da pintura, parte de sua tradição representativa e poder de consagração. O fotógrafo, em grande medida, se tornará o profissional responsável pela produção de retratos e, conseqüentemente, detendo uma função legitimadora. Com a incorporação da fotografia, pela mídia impressa, a imagem passa a ter um grande poder de trânsito e popularização.

No período entre guerras, na primeira metade do século XX, muitos fotógrafos se consagram como grandes ícones dessa área e, por meio das suas lentes, conhecemos fragmentos do mundo e dos seus personagens.

O surgimento de grandes agências de notícias fazem as imagens aparecerem em jornais, revistas e folhetins e com o estabelecimento do culto às celebridades, criam-se novos padrões culturais e de comportamento. No século XX, a fotografia de celebridades, à qual os artistas plásticos figuram com destaque, se individualizam como uma potência própria entre as imagens. Desenvolvem-se novos mitos e a imagem dos artistas passa a ser muito explorada, nesse contexto.

Os retratos de Salvador Dalí realizados pelo norte-americano Philippe Halsman, demonstram a forma como as imagens dos artistas estavam intimamente ligadas com a tentativa de fixar uma imagem pública de celebridade.

Os exóticos retratos do artista surrealista, como em Bigode de Dalí, consolidaram a figura de um artista exótico e extravagante. O próprio Dalí tinha consciência desse potencial da imagem e o utilizou para criação de um verdadeiro personagem, cujo símbolo máximo, o bigode pontiagudo, funciona como uma máscara, um estereótipo da própria profissão. Essas imagens causaram grande fascínio, ao mesmo tempo que fixavam uma versão mais popular e palatável do movimento surrealista, no grande público.

A influência das mídias de massa e o poder da imagem em consolidar personalidades e construir renome, faz com que os artistas procurem, inevitavelmente, controlar a construção e manutenção de uma determinada imagem pública, construída, em grande medida, pela superexposição e popularização de seus retratos.

Na segunda metade do século, alguns dos mais celebrados artistas de vanguarda foram retratados por algum periódico de grande circulação. Essa exposição era fundamental para marcar o sucesso profissional e criar uma imagem potencialmente consolidadora. Alguns outros importantes artistas do século, como Frida Kahlo, Pablo Picasso ou Andy Warhol, são alguns exemplos.

Um retrato sem rosto: Iconoclastia e subversão nos retratos de artistas

No século XXI, as concepções sobre a arte e os artistas têm se apresentado de forma difusa e fragmentada. A contemporaneidade se mostra complexa, híbrida e em constante disputa. Mudanças significativas no campo da

criação, difusão e controle das informações, sugerem um panorama complexo, onde sentidos, práticas e imagens circulam com mais liberdade e, em grande medida, de forma alternativa aos monopólios midiáticos.

Nesse contexto, as imagens tendem a se expandir, se adaptar e incorporar novos sentidos, de forma muito mais rápida que em momentos anteriores. A própria concepção e imagem social do artista parece sofrer mudanças, como o que aconteceu com o artista conhecido pelo pseudônimo de Banksy.

Esse artista tornou-se mundialmente conhecido por seus grafites, vídeos, intervenções urbanas e ativismo político, realizados em diversas cidades, ao redor do mundo. Suas imagens possuem um forte teor subversivo e satírico, além de um enorme potencial de proliferação, para além do campo institucional da arte. Contudo, a particularidade dele e que interessa a essa reflexão, é a sua falta de identidade e retrato oficial como artista.

Desde as primeiras intervenções, na cena alternativa de Bristol (Inglaterra), Banksy se manteve no anonimato. Em todas as aparições públicas que realiza, sua identidade é ocultada com máscaras e sua voz é distorcida por sintetizadores. Além disso, parte do trabalho de Banksy incide sobre uma relação de comunicação mais direta com o espectador. Seja nas ruas das cidades ou via compartilhamento na internet, o artista atinge seu público de uma forma mais direta, sem intermediários de outros agentes. Essa perspectiva passa a sensação de maior proximidade entre artista e público.

Parte do sucesso de Banksy poderia estar nessa capacidade comunicacional do artista, algo que pode ser compreendido pelas próprias transformações nos processos comunicacionais contemporâneos, pois na passagem da sociedade de consumo para a da comunicação, a habilidade comunicativa tende a representar uma das primeiras virtudes de qualquer profissão e da própria arte (CAUQUELIN, 2005, p. 55-84).

A forma como Banksy se popularizou, convertendo-se em um capital tão poderoso no mercado da arte, parece sugerir que o fenômeno pode ser pensando, também, pela imagem criada para si, por meio do mistério de uma figura desconhecida.

De forma anacrônica, a falta de uma imagem pública remete ao mistério que envolvia os artífices desconhecidos da Antiguidade ou da Idade Média, que chegaram, a nós, apenas por meio de relatos e anedotas sobre suas vidas. Por outro lado, a ausência de imagem do artista sugere, em grande medida, uma atitude iconoclasta de combate à exaltação da própria imagem. Nesse sentido, Banksy se colocaria contra a personalização de uma genialidade criadora, indo na contramão do que foi realizado com os artistas das vanguardas do século XX.

Contudo, a falta de um rosto abre caminhos para conjecturas, indagações e pode instigar a formação de novos mitos. A lenda, em torno de Banksy, parece consolidar um tipo diferente de mitologia, que consagra como herói, um personagem típico da cultura informacional contemporânea: o herói anônimo.

No mundo em rede o domínio e publicização de informações e dados torna o anonimato uma forma de resistência ou desvio das normas de controle. Banksy torna-se um herói ao investir contra o poderoso sistema de controle e mapeamento.



FIGURA 5 - Fotografia retirada do site de apresentação do artista. Disponível em: <http://www.banksy.co.uk/faq.asp>. Acessado em: 20 de Janeiro de 2019.

O anonimato seria uma condição para a liberdade criativa frente a um mundo dominado por instituições de controle. Banksy alimentaria um imaginário do herói *outsider*, uma resistência aos poderes políticos, jurídicos e da própria arte institucionalizada.

Sem um rosto, o artista pode adquirir qualquer identidade. Para além de uma individualidade criadora, o artista anônimo não representa a si mesmo, mas um grupo, que pode ser de grafiteiros, artistas, agitadores culturais, ativistas. No limite, qualquer pessoa que se sente insatisfeita e silenciada pode encontrar, no herói anônimo, uma forma de expressão e ação.

O artista sem rosto não deixa de ter um legado artístico, o mistério e a ausência do retrato de Banksy apresentam um poder muito grande de impressionar as audiências e criar mitificações.

Parte do poder da mitologia do artista reside na sua capacidade de criar dubiedade. Se, no passado, o mito apontava para o artista como “homem

divino”, a atualidade de mito de Banksy estaria na sua capacidade de ser, ao mesmo tempo, famoso e anônimo, indivíduo e coletivo.

Se for possível conceder um corpo e uma materialidade para configurar um retrato de Banksy, poderíamos observar uma fotografia presente na página pessoal do artista. Nela, um homem usando uma máscara tática preta, que presumimos ser o artista, posa para um desenhista que realiza seu retrato. Ao lado do misterioso personagem, diversas outras faces estão representadas. Todas elas parecem nos observar.

Considerações finais

Esse texto procurou discutir a forma como os retratos de artistas colaboraram com sua construção social, a partir das articulações entre o mito do artista e suas projeções profissionais. Nesse sentido, ofereceu algumas possibilidades de compreensão, a partir de diferentes posturas frente o representar e o representar-se como artista, por parte de pintores e fotógrafos. Apresentou a existência de uma imagem imaterial fundante da profissão através do mito dos artistas que, posteriormente, foi materializada e incorporada aos seus retratos e autorretratos. Demonstrou a forma como esses mitos se articulam, se adaptam ou se transformam nos retratos ao articularem diferentes expectativas e projeções sobre a profissão em contextos culturais específicos, seja como tentativa de se fazer notar, como consagração profissional ou como expressão de uma individualidade criadora e sensível. Expôs, também, como no século XX, a hiperexposição da própria imagem serviu para consolidar a imagem do artista no imaginário e na cultura de massa. Por fim, abriu questionamentos sobre as transformações do retrato do artista na atualidade, quando a imagem de um artista de sucesso é invisibilizada como um elemento a ser combatido em prol de um retrato sem rosto. Questionamentos que, antes de caracterizar uma iconoclastia, poderiam revelar o surgimento de uma nova postura que valorizaria o artista anônimo.

Referências

- ABREU, S. R. Autorretrato: inventando a si mesmo. In: ANPAP, 20, 2011, Rio de Janeiro. **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. 1 CD-ROM.
- BANKSY. **Wall and Piece**. London: Century, 2005.
- BELTING, H. **Antropologia da Imagem**, Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.
- _____. Imagem, mídia e corpo: Uma nova abordagem à Iconologia. In: **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**. São Paulo, n. 8, p.32-60, julho 2006.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DIDI-HUBERMAN. **Diante da imagem: Questão colocada aos fins de uma história da arte**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.
- HISTÓRIA GERAL DA ARTE. **Pintura**. Madrid: Ediciones del Prado, 1995. 6 v.
- KRIS, Ernest; KURZ, Otto. **Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista: Uma experiência histórica**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. O mito da pintura. In: _____ **A pintura**, São Paulo: Ed. 34, 2004 v.1.
- MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Coleção Filô/Estética).
- MICELI, Sergio. **Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHNEIDER, N. **The art of the portrait**. Masterpieces of European Portrait Painting 1420-1670. Londres: Taschen, 2002.

Referências da internet

Philippe Halmans. Disponível em: <http://philippehalsman.com>. Acessado em: 14 de abr. 2012.

PÚBLICO. **Como a estatística ajudou a descobrir a identidade** de Banksy. In: Público. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/03/06/culturaip-silon/noticia/como-a-estatistica-ajudou-a-descobrir-a-identidade-de-banksy-1725368>. Acessado em: 20 de dez. 2018.

Warburg-banco comparativo de imagens: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/419>. Acessado em: 22 de jan. 2019.

O GLOBO. **Leilão de obra de Leonardo da Vinci bate recorde com R\$ 1,5 bilhão**. IN: O Globo: Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/leilao-de-obra-de-leonardo-da-vinci-bate-recorde-com-15-bilhao-22073880>. Acessado em: 22 de jan. 2019.

Retrato de Van Gogh: Font: vangogh gallery. Disponível em: <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/2115/Self-Portrait-with-Bandaged-Ear.html>. Acessado em: 15 abr. 2012.



Tirinhas, Alívio Cômico e a Identidade de Gênero em Transição: Hugo e Muriel no Mundo Imaginário de Laerte

BULLA, Vera Maria

Vera Maria Bulla

Professora Assistente de Português e Espanhol na Universidade da Georgia, Estados Unidos. Mestrado em Línguas Românicas com Certificado em Latin American & Caribbean Studies e Doutorado em Literatura Brasileira com Certificado em Women's Studies, ambos na Universidade da Georgia. vbulla78@uga.edu

RESUMO [PT]: *A literatura em quadrinhos, especialmente as histórias em quadrinhos publicadas em jornais, frequentemente reflete e contribui para as questões atuais do debate público. Esse projeto investiga as seleções de quadrinhos criadas pela cartunista brasileira Laerte Coutinho, no período entre 2005 a 2014, em seu site pessoal e que também foram publicadas em jornais brasileiros. Por meio da narrativa visual e textual dessas histórias em quadrinhos, o leitor acompanha o diário pessoal de Hugo, ao entender-se como Muriel. Durante o processo de criação de Hugo e Muriel, Laerte revela seu próprio processo de transição e autoidentificação como artista trans e se torna, pouco a pouco, portavoza de comunidades transgêneras, marginalizadas no Brasil. Esse estudo investiga as tirinhas e analisa o caráter humorístico da cartunista, como uma ferramenta que desarma e provoca ao questionar gênero e identidade.*

Palavras-chave: Tiras de quadrinhos, transgênero, Hugo & Muriel, literatura de autorreflexão, humor de alívio

RESUMEN [ES]: *La literatura sobre cómics, especialmente sobre cómics publicados en periódicos, a menudo refleja y contribuye a las cuestiones actuales del debate público. Este proyecto investiga los cómics creados por la dibujante brasileña Laerte Coutinho en el período de 2005 a 2014 en su web personal, que también fueron publicadas en distintos periódicos brasileños. Por medio de la narrativa visual y textual de esas historietas, el lector acompaña al diario personal de Hugo al entenderse como Muriel. Durante el proceso de creación de Hugo y Muriel, Laerte revela su propio proceso de transición y auto identificación como artista trans y se vuelve poco a poco portavoz de comunidades transgéneras marginadas en Brasil. Este estudio analiza la obra y el carácter humorístico de la dibujante como una herramienta transformadora y provocativa al cuestionar género e identidad.*

Palabras clave: Tiras cómicas, transgênero, Hugo y Muriel, literatura de autorreflexión, humor de alívio.

ABSTRACT [EN]: *Comic books, especially comic books published in newspapers, often reflect and contribute to the current issues of public debate. This project investigates the selections of comics created by the Brazilian cartoonist Laerte Coutinho in the period between 2005 and 2014 in his personal site and that also were published in Brazilian newspapers. Through the visual and textual narrative of these comic books, the reader follows Hugo's personal diary by understanding himself as Muriel. During the process of creating Hugo and Muriel, Laerte reveals her own process of transition and self-identification as a trans artist and gradually becomes a spokesperson for marginalized transgender communities in Brazil. This study investigates the strips and analyzes the humorist character of the cartoonist as a disarming and provocative tool when questioning gender and identity.*

Key words: Comic strips, transgender, Hugo & Muriel, literature of self, humor relief

“Ninguém nasceu, mas se torna, uma mulher”¹

Simone de Beauvoir

Todo indivíduo tem uma percepção diferente de como se sente e de como se mostra em uma determinada sociedade, ou seja, sua identidade é percebida de maneira singular e que seja mais confortável e apropriada distintivamente. Embora a sociedade exija uma categorização de códigos, é particularmente complexo padronizar a questão da identidade de gênero. O propósito desse estudo não é, de forma alguma, simplificar a questão de gênero. Entretanto, especificamente para o diálogo entre as tirinhas de Laerte, as referências feitas serão as de identidades femininas que englobam tanto o sentir-se mulher, como nascer com identidade feminina ou descobrir-se fazendo parte de uma identidade transgênero.

O psiquiatra brasileiro Giancarlo Spizzirri explica que o gênero é multifacetado e dentro da classificação internacional das doenças, o indivíduo que não se enquadra na classificação binária de gêneros, é classificado como pessoa transgênero e tem, portanto, um transtorno de identidade sexual. A pessoa transgênero então, é classificada em quatro dimensões: transexualismo, travestismo bivalente, transtorno de identidade na infância e por fim, outros transtornos, onde são enquadrados os indivíduos que não se identificam com as outras três categorias citadas. Em palestra, o psiquiatra apresentou teorias com base científica, usando a terminologia de categorização de doenças dentro do Código Internacional de Doenças (CID10). Ele também explicou temas usados pelo Dicionário de Saúde Mental (DSM), que agrupa, de forma diferente, a questão de gênero, referindo-se ao transtorno de identidade de gênero em duas categorias essenciais, o transtorno de identidade de gênero na infância e o transtorno de identidade de gênero adulto.

A transexualidade tem sido amplamente discutida e ainda há dúvidas de como seria correta a denominação dos termos específicos, pois teóricos, estudiosos no assunto e as próprias pessoas transgênero, se posicionam de maneiras distintas. De fato, discute-se a importância da despatologização e que, assim, a transexualidade deixe de ser tratada como um transtorno mental. A luta das pessoas transgênero vai além da luta contra o termo médico que as condicionam à patologia. Existe todo um combate contra preconceito, injustiças sociais, violência, estereótipos e falta de apoio e respeito familiar e social. As tirinhas, aqui apresentadas, formam um diálogo com os textos e desenhos mais amplos de Laerte para que sejam feitas análises de seu processo criativo como cartunista. Essa análise tenta identificar como as tirinhas de Laerte, em especial as de Hugo e Muriel, podem ser vistas como uma forma de autoentendimento por parte da cartunista que, ao mesmo tempo que aprende as questões de gênero, usa nas tirinhas seu conhecimento e, de forma espontânea, ensina o leitor, de maneira didática e humorística, a aprender com ela, sobre o significado de ser transgênero. A maneira como Laerte relata, ao leitor, sobre seus descobrimentos, é também uma forma de ensinar o público em geral, a ter mais tolerância e, possivelmente, abrir espaço para diálogos sobre respeito e aceitação.

Laerte publicou, no jornal Folha de São Paulo e em sua página Muriel Total, uma tirinha que faz referência à categorização do transtorno de identidade de gênero como patologia (FIG.1). Na tirinha, Beth, a então namorada de Hugo, conversa com ele em uma loja de roupas sobre a qualificação patológica. Beth diz: É, Hugo, segundo o manual de psicologia, homem que se veste de mulher não passa de um tremendo neurótico. Hugo então recebe

1 “One is not born, but rather becomes, a woman” (Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (New York: Vintage Books, 1973), 301. Henceforth.

o manual de Beth e apanha um comentário negativo e desaprovador da então namorada: Tô! ... Esse livro pode ser muito útil para você nessa sua fase ridícula. Beth acredita que Hugo esteja passando por uma fase ao vestir-se com roupas consideradas femininas, ou seja, roupas de mulher.

Nessa tirinha, Hugo usa uma peruca vermelha (ou colore o cabelo na cor vermelha) e usa um vestido laranja. Ao deparar-se com o julgamento de Beth, Hugo usa o livro como apoio para a sua cabeça, para assim ter uma posição ereta, como a de uma modelo desfilando em uma passarela. A atitude de Hugo, ao desfilando com o livro, pode ser uma possível resposta de Laerte contra a qualificação patológica. A importância dessa tirinha é um confronto entre a identidade de Hugo, descobrindo-se em um gênero com o qual se identifica e recusando os termos dados, especialmente os que se referem à sua faculdade mental e à categorização que tem, como propósito, enquadrar as pessoas trans de maneira estereotipada. Ele usa o livro como apoio para andar elegantemente, representação de que prefere continuar vestido com roupas ditas femininas, evitando levar os termos médicos em consideração, sendo que Hugo sequer abre o livro. É possível fazer uma análise sobre o equilíbrio que Hugo, possivelmente Laerte, demonstra nessa tirinha. O equilíbrio tanto físico, com o livro na cabeça, como mental, estando seguro sobre sua atitude, é reforçado no último quadro, quando Hugo demonstra sua firmeza ao ignorar a opinião de Beth.



FIGURA 1: Beth conversa com Hugo sobre o Manual de Psicologia: Muriel Total <http://murieltotal.zip.net/> Data: 13 março 2009

O personagem Hugo Baracchini foi criado para o caderno de informática da Folha de São Paulo, em 1995. Naquela época, Hugo era um jovem aventureiro, viciado em tecnologia. Hugo acessava muitos sites pornográficos, fato que o deixava em situações engraçadas e constrangedoras com a namorada Beth. Por causa de seu vício com computadores, Hugo vivia momentos econômicos delicados, gerando acontecimentos em seu dia a dia que vão do absurdo à mera rotina, exemplificando a falta de dinheiro, dramas corriqueiros iguais aos de qualquer indivíduo que se identificasse com ele, um jovem espontâneo e simples.

Nas tirinhas de Hugo e Muriel, existe um grande número de imagens associadas ao espelho. Analisando o livro Hugo para principiantes, lançado em 2005 e observando o objeto do espelho, nota-se uma ausência do item nas primeiras quarenta páginas, quando ele ainda se identificava com o gênero masculino. A primeira vez em que aparece um espelho, na narrativa, é também a primeira vez que Hugo se veste de mulher, para fugir da Máfia, para quem Hugo deve dinheiro. Podemos argumentar que antes o

espelho não tinha importância no cotidiano de Hugo e quando a persona de Muriel foi integrada em sua rotina, o espelho marca a sua emergência



FIGURA 2: Hugo usa um vestido de mulher para esconder-se da máfia. Fonte: COUTINHO, Laerte. Hugo para principiantes. São Paulo: Devir, 2005, p.41

Na tirinha, Beth se espanta com Hugo trajando um vestido preto, suas feições são cômicas, como se estivesse prestes a rir da situação de Hugo e, em seguida, passam a ser de espanto. Ele explica, à sua namorada Beth, que está usando um disfarce para escapar da máfia e que prefere vestir-se de mulher do que arriscar a sua vida. No terceiro e último bloco, já com Beth aterrorizada e observando Hugo maquiarse em frente a um espelho, a tirinha deixa a entender um sentido duplo na vida de Hugo. Ele usa o vestido como forma de refúgio, entretanto, sente-se confortável com o papel feminino. Hugo responde: jovem, cheia de vida, na flor dos meus encantos!

Hugo, ao deparar-se com uma situação de risco, fugindo de credores, se mantém confortável usando o vestido preto. Maquiando-se, usa o pronome feminino para descrever-se, relatando-se cheia de vida, ou seja, fazendo uma imersão completa na nova identidade feminina. Pode-se fazer uma conexão com a epígrafe de Simone de Beauvoir para esse capítulo, pois mesmo tendo sido como uma forma de fuga, Hugo tornou-se mulher para adquirir uma nova identidade. Obviamente, essa é uma interpretação simplória que une a frase de Beauvoir com o gênero em que Hugo vai se descobrindo ao longo de sua narrativa.

Judith Butler (1983) explica a questão: O gênero deve ser compreendido como uma modalidade de assumir ou realizar possibilidades, um processo de interpretação do corpo, dando-lhe forma cultural (p.36). Butler faz um estudo onde aplica o postulado de Simone de Beauvoir e o examina, dando ênfase ao verbo tornar, no sentido de tornar-se uma mulher no que poderia ter sido o entendimento da autora em relação ao gênero. Butler, também, enuncia que em outras palavras, ser mulher é tornar-se uma mulher; não se trata de concordar com um estatuto ontológico fixo, caso em que poderia nascer uma mulher, mas sim um processo ativo de apropriação, interpretação e reinterpretação das possibilidades culturais recebidas(p. 36).

Na FIG. 3, para esquivar-se da máfia, Hugo continua vestindo o vestido preto como parte do seu cotidiano, até que Beth diz a ele: o gorila da máfia foi embora! Você não precisa mais andar por aí com esse vestido. Hugo responde: ah que ótimo, como se estivesse muito feliz pelo fato de não ter o credor procurando por ele. Entretanto, não interrompe a sua leitura do que parece ser uma revista de moda e revela, à Beth, que precisa de outro vestido, pois: pretinho básico já deu Quero mais cor, mais babado, mais ousadia. Hugo reforça a sua posição quanto à sua identidade feminina, mesmo que não seja mais para enganar a máfia. Assim, o que era temporário passa a ser

configurado em seu dia a dia. Laerte dedica uma página do livro Hugo para principiantes a essa maneira de como Hugo se apegua às roupas ditas femininas e as incorpora, em sua rotina, a ponto de escolher novos modelos e parece não se importar se sua aparência é temporária ou de longo prazo.



FIGURA 3: Hugo procura vestidos novos para continuar escondendo-se da máfia. Fonte: COUTINHO, Laerte. Hugo para principiantes. São Paulo: Devir, 2005, p.42

As figuras três, quatro, cinco e sete estruturam uma forma de sequência na vida de Hugo. Na FIG.3, Hugo não dá importância ao fato de Beth informá-lo que o gorila da máfia foi embora. Até aqui, percebe-se a preocupação de Hugo com sua segurança e sua cautela quando prefere continuar usando vestidos para parecer outra pessoa. Na FIG.4, nota-se Hugo portando-se de maneira natural e confortável, caminhando nos primeiros quadros dessa tirinha. No último quadro, onde há o único diálogo da tirinha, Beth demonstra relutância e um pouco de ressentimento pelo fato de Hugo insistir no disfarce de mulher. Beth diz a Hugo que: nunca existiu mulher assim. É como se Beth, inconscientemente, insinuasse que Hugo estivesse criando uma nova identidade, uma mulher e que essa nova figura feminina não existe, não é possível. Pode-se argumentar que Beth, ao ver Hugo criando uma nova identidade, tenta estagnar o processo de criação. Mesmo que seja uma simulação, Beth explica que Hugo necessita entender que essa nova figura não é viável para a sociedade e que esse modelo de mulher não existe nos padrões considerados normais.

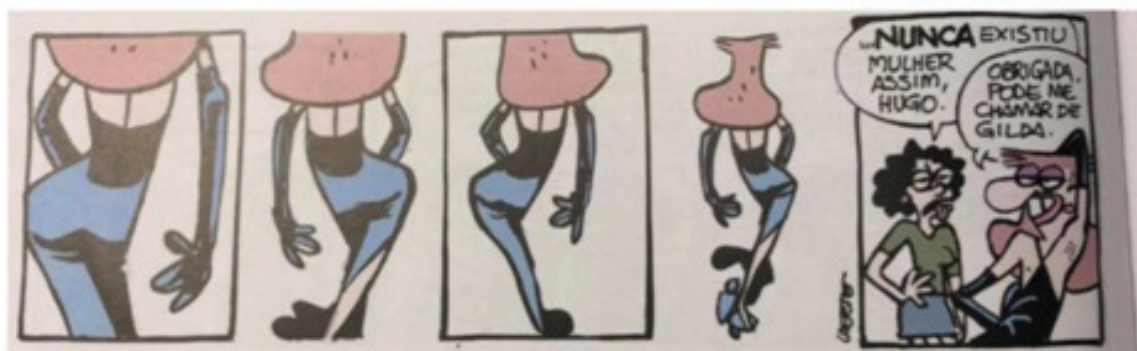


FIGURA 4: Hugo refere-se a si próprio como Gilda. Fonte: COUTINHO, Laerte. Hugo para principiantes. São Paulo: Devir, 2005, p.42

O modo como Hugo caminha, nos primeiros quadros da tirinha, fazem alusão à personagem Gilda, interpretada pela atriz norte-americana Rita Hayworth no filme Gilda (Dir. Charles Vidor, 1946). Hugo responde, exaltadamente: Obrigada, pode me chamar de Gilda. O leitor, seguindo essa narração e a linha cronológica das tirinhas, percebe que Hugo, não somente

usa o disfarce para fugir da máfia, como gosta da sua nova identidade, dando-lhe agora um nome próprio: Gilda. Pode-se indagar que existe uma afinidade entre a persona de Hugo e a de Gilda, a personagem que criou como instrumento de partida temporária do seu cotidiano. Vale ressaltar que Laerte, ao entrar para um grupo de crossdressers, assumiu o nome de Sônia, para depois, assumir-se” como a Laerte, no feminino. Existe uma possível relação entre Hugo-Gilda-Muriel e Laerte-Sônia-Laerte, na escolha de nomes diferentes e na reafirmação de sua identidade.

Segundo os apontamentos de Massaud Moisés (1970) em seu livro *A criação literária*, no qual analisa, entre outros tópicos, a função do diálogo na literatura, estudamos seus argumentos referentes aos três tipos de diálogos em narração literária, quais sejam o direto, indireto e o monólogo. Aplicando os conceitos de Moisés nas tirinhas de Laerte, constata-se que elas possuem diálogos diretos, predominantemente. Segundo Moisés, a narração dá-se de pronto entre o leitor e a narrativa (p. 117). Portanto, o leitor acompanha a trajetória de Hugo por meio de seus diálogos com Beth. Os diálogos encontrados nas tirinhas de Laerte, em especial nas tirinhas de Hugo e Muriel, servem como exemplos de falas curtas, porém com sentido amplo. Ao dizer que Beth pode referir-se a ele como Gilda, o diálogo entre Hugo e Beth tem mais conteúdo do que uma simples escolha de nome. Em adição, há uma afirmação de identidade, mesmo que inconscientemente por parte de Hugo, que deixa o leitor a imaginar se o fingimento tomará mais tempo ou se trata de um breve refúgio de personificação.

Na FIG. 5, Laerte volta a apresentar Hugo em frente ao espelho. O espelho pode ser considerado, nessa tirinha, como a afirmação da nova identidade de Hugo, pois é em frente a ele, que Hugo enfatiza a importância de sua prudência em relação à sua segurança. Porém, o leitor que acompanha o refúgio de Hugo, sabe que ele está, de certa maneira, gostando do ato de vestir-se e maquiarse. Nota-se uma ênfase na palavra nunca quando ele afirma que nunca se sabe se a máfia irá voltar a procurá-lo ou não. Nesse momento, Hugo já sabe usar maquiagem e está confiante em usar o rímel, aplicando-o mesmo ouvindo de Beth: o cara da máfia foi embora. Beth pressiona para que Hugo pare de usar essa aparência de fachada, mas ele responde reafirmando sua identidade feminina e solicitando ajuda com a maquiagem, ao pedir a ela que pegue o rímel e não dando atenção à notícia da partida do mafioso. O fato de fugir ou enfrentar a morte pode ter sido o que desencadeou, em Hugo, a vontade de viver intensamente, da maneira mais confortável para ele.

Por outro lado, Beth demonstra irritação ao perceber a insistência de Hugo, enquanto ele ignora a notícia da partida do mafioso. Hugo encerra o diálogo ao reaplicar o rímel e reitera sua ponderação ao enunciar: Olha Beth, nunca se sabe. Hugo agora, não apenas veste-se de mulher com o propósito de se esconder. Ele toma, não só a sensualidade de Gilda, como seu nome para si mesmo. Curiosamente, Hugo aposta na sexualidade de seu corpo e adornos para enfeitar-se. Michel Foucault (1978) explica, em *The History of Sexuality*, que a sexualidade foi definida como sendo por natureza: um domínio suscetível a processos patológicos e, portanto, um que requer intervenções terapêuticas ou normalizadoras; um campo de significados para decifrar; o local dos processos ocultos por mecanismos específicos (p. 68). Por conseguinte, Hugo descobre sua sexualidade ao vestir-se e maquiarse, em um processo lento e despretensioso. O mecanismo teorizado por Foucault é utilizado por Hugo com uma maneira de sentir-se mulher, seja usando maquiagem, comprando vestidos ou embelezando-se em frente ao espelho.



FIGURA 6: Hugo se sente atraído pelo funcionário da assistência técnica. Fonte: COUTINHO, Laerte. Hugo para principiantes. São Paulo: Devir, 2005, p.26.

Finalmente, a fuga de Hugo chega ao fim e nas duas últimas tiras da sequência é revelada a chegada do mafioso (FIG. 7). Hugo, a princípio, se mostra exasperado ao explicar à Beth, que ele apenas havia se vestido de mulher para: fugir da máfia agora que ele foi embora, posso ...” e, ao tirar os brincos, ele nota a presença do mafioso que chega cautelosamente e diz: oi, eu voltei.



FIGURA 7: Mafioso encontra Hugo, que o recebe com um beijo. Fonte: COUTINHO, Laerte. Hugo para principiantes. São Paulo: Devir, 2005, p.42

Na introdução da tirinha, o leitor percebe um certo alívio de Hugo ao despir-se de sua persona Gilda. Porém, quando o mafioso causa medo e inquietação, Hugo o beija subitamente. Assim como o mafioso, Hugo

demonstra choque com o beijo e deixa o leitor também surpreso. Em seguida, o mafioso vai embora e desiste da perseguição pelo fato de não querer ser beijado por um homem. Ao contrário de demonstrar alívio, Hugo sente a partida do mafioso e grita escreva. O beijo não é mais uma reflexão de arrependimento de Hugo. Ao contrário, o beijo, mesmo tendo sido um ato de impulso, poderia ter sido repetido. Hugo estaria descobrindo-se gay? A escritora Annamarie Jagose (1996) argumenta, em seu livro *Queer Theory*, que:

“o que constitui a homossexualidade pode ser entendido em termos da negociação entre as chamadas posições essencialistas e construcionistas. Enquanto os essencialistas consideram a identidade como natural, fixa e inata, os construtivistas assumem que a identidade é fluida, o efeito do condicionamento social e os modelos culturais disponíveis para se compreender(p.8).”

No livro *Hugo para principiantes*, depois da cena com o mafioso, Hugo retorna à sua rotina com jogos de computadores, as conversas com a namorada Beth e problemas exageradamente narrados com humor e relatos corriqueiros. A próxima vez em que Hugo veste um vestido aparece poucas páginas depois, novamente em frente ao espelho (FIG. 8). O espelho, mais uma vez, serve como referência a uma nova identidade, pois é vendo a sua reflexão que Hugo explora novas roupas e de certa forma, uma nova identidade.

Vaidoso, Hugo escolhe uma cinta para deixar a barriga esbelta, fazendo referência a uma cinta clássica tradicional usada, inicialmente, nos tempos coloniais, no Brasil. Hugo veste o espartilho, e depois de muito esforço, demonstra satisfação com o resultado. Essa tirinha, em particular, não possui diálogo, mas apresenta um narrador que revela o propósito da roupa de Hugo. No final da tirinha, Hugo está vestido em um modelo verde e vermelho que faz luz a um vestido tradicional.

Ao conectar as tirinhas de Laerte com a representatividade do espelho na obra de Oscar Wilde, relação sugerida para suscitar a reflexão nesse projeto de pesquisa, *The Picture of Dorian Gray* (FRANKEL, 2011), percebem-se similaridades entre os dois trabalhos. Foi olhando para sua reflexão retratada no canvas que Dorian reconheceu a sua beleza. Podemos então ponderar que Hugo enxerga, no espelho, a sua beleza feminina e admira uma nova forma de se mostrar ao mundo, vislumbrando uma nova possibilidade, contemplando-a enquanto observa a sua reflexão no espelho.



FIGURA 8: Hugo veste uma cinta de vestido para deixar a barriga mais esbelta. Fonte: COUTINHO, Laerte. *Hugo para principiantes*. São Paulo: Devir, 2005, p.49.

A FIG. 8 é a última tirinha onde Hugo se veste com roupas femininas e é a última em que ele usa um espelho no livro Hugo para Principiantes. As próximas vezes em que Hugo se veste, novamente, com roupas femininas e, por fim, dá início a seu processo de incorporação de sua persona Muriel serão nas páginas do jornal Folha de São Paulo e na página virtual Muriel Total, onde Laerte cria um blog com acervos das tirinhas de Muriel que haviam sido publicadas no jornal e outras inéditas, criadas esporadicamente e adicionadas ao blog virtual.

As tirinhas estudadas para esse projeto foram retiradas da página virtual Muriel Total, originalmente publicadas entre 2009 e 2014. Em 2014, Laerte explica, na página Muriel Total, que o Jornal Folha de São Paulo deixará de publicar as tirinhas de Muriel, passando a investir em outras tirinhas e diversos trabalhos. Porém, para o foco dessa pesquisa, a análise será feita no corpus publicado na página virtual de Muriel Total.

Em 2004, Laerte publicou, no jornal Folha de São Paulo, uma tirinha onde Hugo se arruma propositalmente, dessa vez sem a necessidade de fugir da máfia, usa maquiagem, depila as pernas, coloca uma peruca lilás e se monta para sair às ruas com um vestido longo lilás e salto alto. Essa tirinha chamou a atenção de uma amiga de Laerte, participante de um grupo de crossdressers. A amiga Paula convidou Laerte a participar do grupo porque, porventura, a vontade de Hugo sair às ruas poderia ser um desejo recôndito de Laerte: Escuta, está evidente demais. Sua anáguas está aparecendo. Seu desejo está aparecendo, disse a amiga a Laerte. Na tirinha, Hugo se olha no espelho e cria uma nova identidade. Existe uma possível ligação entre a última vez que Hugo se olhou no espelho, pensativo e concentrado, ao vestir o espartilho e usar o vestido tradicional (FIG.8), olhando-se novamente mais tarde já com ações decisivas, segurando um batom e firme em seus interesses (FIG.9). No último quadro da tirinha (FIG.9), Hugo explica ao leitor: Às vezes um cara tem que se montar, ué. As duas tirinhas (FIG. 8 e 9), são uma representação plausível da hesitação e da afirmação de Hugo no tocante ao começo do processo de uma nova fase do personagem, que segue descobrindo-se junto com Laerte. Judith Butler (1993) analisa em *Bodies that matter: As normas de gênero operam exigindo a incorporação de certos ideais de feminilidade e masculinidade, quase sempre relacionados à idealização do vínculo heterossexual* (p. 232). Laerte funciona como exemplo de integração de gêneros pois, gradativamente, caminha por entre as normas de gêneros, através de Hugo e Muriel, para encontrar a normatividade que melhor se adequa ao gênero que lhe convém.



FIGURA 9: Pela primeira vez, Hugo assume sua identidade feminina: Muriel Total <http://muriel-total.zip.net/> Data: 08 março 2009 a 14 Março 2009

No documentário produzido pela Netflix, *Laerte-se*, o primeiro feito no Brasil pela produtora e lançado em 2017, Laerte conta às diretoras Lygia Barbosa da Silva e Eliane Brum, que foi, na publicação para a Revista Bravo, em setembro de 2010, a primeira vez que colocou brincos vermelhos e uma roupa preta. É possível aqui, fazer uma relação à tirinha (FIG.2), onde Hugo, pela primeira, usa um vestido, curiosamente, também um vestido preto, quando ainda fugia da máfia. O vestido tem uma representação para ambos, Hugo e Laerte, como a de uma oportunidade de assumirem, mesmo que timidamente, suas identidades femininas.

Laerte menciona, no documentário, que desde a morte do filho Diogo, em 2004, em um árduo percurso até 2009, viveu uma crise identitária. Porém, em 2009, depois de mudanças em seu trabalho, ao mesmo tempo que descobria sua identidade feminina, Laerte usou Hugo e Muriel como agentes de reflexão. Muriel foi aparecendo de forma temporária para manifestar-se de maneira corriqueira.

O personagem Hugo entrou para o clube de crossdressers antes mesmo de Laerte, mas foi, através dele, que a artista manifestou a sua identidade feminina e ambos começaram como crossdressers para, depois, se conhecerem como pessoas transgêneros. Crossdressing é o ato de vestir-se com roupas associadas ao sexo oposto, podendo ser ou não temporário. Portanto, no caso de Hugo, ele passa a viver uma fase na qual ele se veste para vivenciar uma identidade feminina. Hugo e Muriel debatem sobre suas identidades individuais. Essa fase é marcada com tirinhas que acarretam em discussões sobre a questão de gênero no Brasil, problemas sociais, violências sociais e físicas contra gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros. Em um apanhado de tirinhas, Hugo reflete as questões que Laerte vai descobrindo, ao longo de seu processo de transição.

Logo no início do lançamento da página Muriel Total, Laerte publicou a série *Silicone Blues*, onde Hugo tem iniciação na questão identitária. A série possui seis tirinhas, publicadas em 2009 e manifestam as primeiras descobertas de Hugo, quando ele, por exemplo, usa silicone pela primeira vez. Muriel ainda não era mencionada nas tirinhas, porém a plataforma online já fazia alusão à nova personagem que iria aparecer. A primeira tirinha da série *Silicone Blues* (FIG.10) mostra Hugo em uma versão preto & branco, o que difere a série das outras artes gráficas coloridas de Laerte. Hugo visita um médico que mostra a ele uma moldura que transforma o corpo em uma forma considerada perfeita, com seios e bumbum em formato avantajado. O médico demonstra a máquina e explica: *Simplex, você entra nesta forma ... e a gente enche de silicone!* Laerte continua a mostrar a rotina de Hugo de maneira dramática, porém irônica e humorada. As cores podem ser consideradas duas realidades, uma em preto e branco, na qual Hugo não tinha convicção sobre seus próprios instintos, e outra, a versão colorida, onde as cores podem representar certezas e reafirmações de sua identidade.

Ao sair da máquina futurista, Hugo se mostra satisfeito com o novo corpo e exclama: *Puxa! Obrigado, doutor!*. O médico também se mostra contente com o resultado e diz: *Obrigado, nada....* O médico deixa a entender que existe uma certa sexualidade com a figura estereotipada de Hugo, como se o médico quisesse algo mais como pagamento do procedimento cirúrgico realizado. Por essa tirinha, pode-se inferir que a busca por um corpo que tenha identificação com as escolhas é uma constante e as cirurgias plásticas e o uso de hormônios são dois elementos frequentes no processo de mudança no corpo, para obter características que melhor se adequem ao corpo que procuram. Judith Butler (1993) estuda o significado de palavras

para construir teorias sobre o corpo: No grego, não há referência a “stamos”, mas a frase “a forma dada pelo selo” está contida no termo único “esquema”. Esquema significa forma, formato, figura, aparência, vestido, gesto, figura de um silogismo e forma gramatical (p.33). Hugo embarca em uma peregrinação pelo corpo que considera perfeito, explora os atributos femininos e masculinos presentes em seu corpo enquanto percorre os entendimentos de sua sexualidade. A figura e a aparência mencionadas por Butler fazem parte do cotidiano de Hugo, a ponto de participar de um processo cirúrgico.

Uma questão muito confundida é a questão de gênero, como a pessoa se identifica: homem ou mulher, versus a sexualidade, a pessoa com a qual o indivíduo sente atração sexual. Hugo, outrora bissexual, questiona, pela primeira vez, se é homossexual e se preocupa com a opinião alheia. Suas tirinhas são importantes para entender e refletir acerca de questionamentos sobre gênero e sexualidade.



FIGURA 10: Hugo coloca silicone pela primeira vez. Fonte: COUTINHO, Laerte. Muriel Total. São Paulo. 2009. <http://murieltotal.zip.net/> Data: 01 março 2009 a 17 março 2009

Hugo começa a deparar-se com uma nova realidade. Em um momento, fica impressionado com seu corpo perfeito e exclama: Uau! Olha só que corpo demais! Silicone é uma maravilha! Posso ter tudo isso... e continuar sendo homem! (FIG.11). Ele desafia os padrões sociais por ter um corpo feminino e ser considerado homem. Entretanto, as questões despudoradas questionam Hugo em um instante rápido e o afetam: Pena que eu não seja homossexual também. A tirinha termina com Hugo pensativo ao refletir sobre suas escolhas. O leitor pode indagar a controvérsia acerca da sexualidade de Hugo, pois ele demonstra tristeza ao indicar suas preferências sexuais. Essa tirinha é um rico exemplo de que o gênero com o qual uma pessoa se identifica não está correlacionado com sua sexualidade. Marjorie Garber (1995) estuda, em seu livro *Vice-Versa — Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*, as diferentes formas como sociedades reagem ao homossexualismo e à bissexualidade. Garber faz uma interessante relação entre opiniões discutidas na Inglaterra, no período renascentista e nos dias atuais.

Ela explica que o resultado para o indivíduo era um incentivo para não identificar seus encontros sexuais com o que hoje chamaríamos de sexualidade, orientação sexual ou preferência sexual. A política de indiferença oficial “tornou possível ao indivíduo evitar os problemas psicológicos. Segundo Garber (1995), as experiências eram casuais ou reclusas. Hugo, ao manter suas relações também reclusas, ou como seus objetos de desejo, enquadra-se no perfil citado por Garber, pois seus desejos, ainda não aflorados, começam a ficar mais presentes nas tirinhas, no decorrer das publicações.



FIGURA 11: Hugo desafia as questões de gênero e sexualidade. Fonte: COUTINHO, Laerte. Muriel Total. São Paulo. 2009. <http://murieltotal.zip.net/> 08 março 2009 a 14 Março 2009

Após o término do ciclo da série *Silicone Blues*, Hugo começa uma jornada na qual conhece outras pessoas trans. As tirinhas retornam ao seu formato colorido. Progressivamente, Hugo incorpora tópicos sobre violência e invisibilidade, que começam a dar espaço às vozes marginalizadas. Laerte dedica algumas tirinhas, exclusivamente, à temática *crossdresser* e lentamente, as tirinhas abordam a realidade de *travestis* para, enfim, focar sua atenção em *transgêneros*.

Em uma tirinha (FIG.12), Hugo, curiosamente observa uma mulher na esquina. Essa mesma figura é chamada por ele de *crossdresser selvagem*. Acolhedora, a mulher diz: Oi! Você voltou. Nervoso, Hugo se explica: Engano seu, eu nunca estive aqui!.... Para o espanto de Hugo, ela lhe responde: Esteve sim, meu bem! Só que montada. Hugo sente-se aceito e reconhecido, mesmo usando suas roupas habituais. Na volta para casa, Hugo escreve em seu diário: “A natureza dotou *crossdressers selvagens* de antenas supersensíveis”. Nota-se que, no último quadro da tirinha, com Hugo já em casa escrevendo em seu diário, ele está usando as roupas de Muriel. Hugo demonstra hábitos regulares de vestir-se de Muriel e sair às ruas, enquanto que, em casa, montar-se de Muriel já faz parte de sua rotina. Ao escrever, ele usa as roupas de Muriel, menos a peruca, o que demonstra a introdução de Muriel em sua vida.

É razoável afirmar que Laerte, ao encontrar sua própria forma de expressão, estabelece Hugo como instrumento de agência em um universo que deseja explorar ou provocar interesse nos leitores. Assim, a personagem Muriel surge, em um misto de curiosidade e descobertas e instiga os leitores, usando o humor sobre questões de gênero e identidade pouco exploradas no Brasil, especialmente no gênero de tirinhas, quando não havia outra personagem vivenciando o mesmo processo de transição de Muriel, no gênero de *comics*. Entende-se, portanto, que Hugo aprende sobre si mesmo quando surge Muriel. Ao mesmo tempo em que Hugo adquire conhecimentos sobre si mesmo, suas descobertas são mostradas ao leitor, que conhecem, com Hugo, sobre questões de sexo, gênero e identidade sexual.

O que simboliza a palavra identidade em questões de gênero e sexualidade? Mark Norris Lance e Alessandra Tanesini (2005) questionam política e identidade queer no artigo "Identity Judgements, Queer Politics", no livro *Queer Theory*. Os autores clarificam características acerca de julgamento, relacionadas das questões identitárias de cada indivíduo, de acordo com as normas da sociedade em que vivem. Esses estudiosos relacionam pontos principais que englobam normas conservadoras, ideais e táticas. Contudo, apontam que, para atribuir à sexualidade, o status de uma identidade é endossar que a adoção de um roteiro particular é normativo para o pensamento e o comportamento de uma pessoa, e exigir que a sociedade facilite a vida, que coerentemente une esse roteiro às outras identidades da pessoa (p.180). Podemos argumentar que indivíduos atribuem suas ações a um determinado roteiro dado pela sociedade. Laerte, assim como outros transgêneros, rompem com esses roteiros e essa ruptura é mostrada nos desenhos de Hugo e Muriel, durante o processo contínuo de Hugo, durante a sua transição.



FIGURA 12: Hugo observa uma crossdresser. Fonte: COUTINHO, Laerte. Muriel Total. São Paulo. 2009. <http://murieltotal.zip.net/> Data: 07 junho 2009 a 13 junho 2009

No documentário *Laerte-se*, Laerte revela: eu estou me descobrindo, descobrindo novas formas de expressão, vestidos novos, sapatos incríveis. Toda hora tem novidade. É evidente que isso ocupa uma centralidade no meu modo de ser e no meu trabalho. Esse tipo de trabalho, que é um trabalho expressivo, de artistas, comediantes e literatos, tem muito vínculo do modo como a pessoa é. Laerte explica que o gênero não é uma escolha e cada pessoa se identifica com o gênero que melhor se adequa, sendo que o gênero pode não necessariamente, ser compatível com aquele atribuído ao nascer. Para demonstrar como se sentia em relação ao seu gênero, dando uma pausa nas tirinhas da página Muriel Total, Laerte fez uma tirinha e a publicou no livro *Laertevisão*, de 2007. A tirinha faz referência a Coccinelle, o homem que virou mulher (1963). Coccinelle era o nome artístico da atriz e cantora francesa Jacqueline Charlotte Dufresnoy, símbolo europeu por ser uma ativista transgênero que conseguiu espaços e direitos na França. Na tirinha (FIG.13), Laerte, adolescente, lê sobre Coccinelle, dorme e sonha (ou acorda) com um corpo feminino. As tirinhas de Laerte são um reflexo de sua existência e de seus desejos, nas quais a maneira como ela é se manifesta em seu trabalho. Judith Butler (2004), em seu livro *Undoing Gender*, enfatiza que aqueles que afirmam que a transexualidade é, e deveria ser, uma questão de escolha, um exercício de liberdade, certamente estão corretos" (p. 88). Butler acrescenta que eles também estão certos em apontar que os vários obstáculos colocados pelas profissões psicológicas e psiquiátricas são formas paternalistas de poder pelas quais uma liberdade humana básica está sendo suprimida (p. 88).



FIGURA 13: Laerte confessa relatos de sua adolescência. Fonte: COUTINHO, Laerte. Laertevisão Coisas que não esqueci. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007, p.80

Sabendo da identificação de Laerte, podemos fazer uma relação com as atitudes de Hugo e Muriel. Por um lado, Hugo descobre sua sexualidade e sua a identidade feminina. Por outro lado, Muriel aparece como uma figura feliz por posicionar-se no gênero em que se identifica e por viver sua vida livre, confrontando preconceitos e julgamentos da sociedade. Estudando Hugo e Muriel, podemos, então, considerá-los como dois personagens separadamente? Seriam duas figuras com características individuais? É possível enxergá-los como um processo de criação, onde Muriel é criada por uma imprescindibilidade de Hugo, como também é possível perceber uma configuração emancipada, ou seja, Hugo e Muriel são duas pessoas que se combinam e que vivem apartadas, ao mesmo tempo.

Para melhor visualizar essa teoria sobre os personagens Hugo e Muriel, pode-se analisar as muitas tirinhas que demonstram Hugo e Muriel vivendo de formas paralelas. Por exemplo, numa dessas tirinhas (FIG.14), pode-se perceber a questão da dupla personalidade abordada por Laerte de maneira leve e humorada. Hugo conversa com alguém e avisa que vai sair. Em seguida, a pessoa pergunta: montado? E Hugo responde: Não, vou de Hugo. Estou dando um descanso para a Muriel senão ela cria vida e sai por aí. A tirinha representa a frequência com que Hugo, progressivamente, permite que Muriel ganhe espaço em seu cotidiano. Todavia, nota-se o controle que Hugo ainda tem sobre Muriel, ou que ele presume dispor, como se ela dependesse de Hugo para quando e onde sua persona poderia aparecer. O controle sobre a personalidade de Muriel é desfeito quando o leitor consegue vê-los, ao mesmo tempo, no último quadro da tirinha. Hugo e Muriel pensam ao mesmo tempo: vou fingir que não vi... Há diferentes formas de interpretar essa tirinha. Uma delas seria a maneira como Muriel e Hugo se transformam em duas pessoas independentes, o que leva a ação ao humor irracional e impossível de acontecer, porém perfeito como analogia de sua identidade, porque Muriel representa a liberdade de Hugo, que dá liberdade para que ele viva da maneira que quiser. Outra possível análise

seria se Muriel, inconscientemente, ficasse em casa, pois Hugo teria ido à festa com suas roupas masculinas. Todavia, já na festa, em certo momento, Hugo se idealiza usando as roupas de Muriel, o que pode ser uma alusão ao desejo de vestir-se como ela, com suas roupas femininas regularmente, sem ter que haver essa divisão de vestir-se às vezes de Muriel e outras de Hugo. Possivelmente, seria o desejo da própria cartunista Laerte, que deixa o hábito de montar-se esporadicamente e abraça a forma de vestir-se de mulher de forma permanente. Laerte declara que não é uma mulher e não tem a presunção de ser, porém sente-se como uma figura feminina e, por isso, mantém suas roupas e suas atitudes como uma tradução do universo feminino, pois é assim que se identifica. Hugo, portanto, é uma ilustração do reconhecimento de sua persona feminina, pois Laerte e Hugo assumem-se como pessoas transgêneros ao mesmo tempo.

De acordo com Richard Ekins e Dave King (2006), no livro *The Transgender Phenomenon*, *gendering* foi um termo encontrado para abordar a transição de um indivíduo e estabelecer uma classificação entre os gêneros: Dada a classificação - a divisão binária de gênero - há quatro modos principais de transgeneração: (1) cruzar a fronteira do gênero permanentemente; (2) atravessá-la temporariamente; (3) buscar eliminá-la e (4) buscar "ir além" da fronteira" (p.34). Seguindo essa classificação, Hugo teria cruzado a fronteira do gênero permanentemente, enquanto Laerte ainda o faz progressivamente.

Nota-se que o número de tirinhas que abordaram somente as experiências de Hugo diminuiu em relação ao número de tirinhas que contam os relatos de Muriel sozinha. Laerte publicou, ao todo, 250 tirinhas no site Muriel Total, no período de 2009 a 2014, sendo que, apenas dezessete delas são centralizadas em Hugo. As demais focam as experiências de identidade de Laerte como Muriel, ao mesmo tempo que abordam tópicos gênero e sexualidade. Tendo em vista que o site foi criado com o nome de Muriel, é compreensível que as tirinhas não possuam o enfoque centralizado na persona de Hugo e sim uma combinação na manifestação de Muriel e tópicos que também façam parte do cotidiano de Laerte.



FIGURA 14: Hugo encontra Muriel na rua. Fonte: COUTINHO, Laerte. Muriel Total. São Paulo. 2009. <http://murieltotal.zip.net/> 22 Março 2009 a 28 Março 2009.

Em uma entrevista para o jornal *Unidade*, em janeiro de 2018, Laerte reafirma seu gênero: Eu sou uma mulher possível, sou o que queria ser. Sou uma transição, sou isso, transgênera. Eu não fiz minha transição, estou fazendo e sei lá quando acaba. Para Laerte, que se identifica com o pronome feminino, o que importa é dar espaço e visibilidade para que pessoas trans possam ocupar posições decentes na sociedade. Laerte criou uma tirinha em que Muriel chega em casa, cansada, à noite (FIG.15). Muriel pensa Fim de balada... vem a parte triste, mas necessária. A voz é transposta de Muriel para Hugo que, descontente, retira a maquiagem e a peruca ao preparar-se para dormir. Já deitado, Hugo conclui o pensamento Dar um descanso à Muriel. A palavra necessária soa como uma expressão negativa, pois reforça a tristeza de evitar a presença de Muriel, ou seja, é vital que Hugo dê uma pausa à sua forma de expressão. Não obstante, ao dormir, Muriel ressurge e volta a ser uma representação válida na vida de Hugo. Mesmo dormindo, Hugo sente a magnitude de Muriel.

A presença de Muriel e o fato de Hugo cruzar a fronteira do gênero gradualmente, ainda seguindo os princípios de classificação de Richard Ekins and Dave King (2006), demonstra a importância de sua própria consolidação em relação à sua própria identidade. Após estudar as tirinhas de Laerte e focar na representatividade de Hugo e Muriel, pode-se, portanto, definir a validação da importância do trabalho de Laerte para dar espaço e visibilidade à comunidade trans brasileira. Laerte usa humor como forma de expressar críticas, anseios, necessidades, carências e valorizar uma comunidade à margem da sociedade.



FIGURA 15: Hugo sonha com Muriel. Fonte: COUTINHO, Laerte. *Muriel Total*. São Paulo. 2009. <http://murieltotal.zip.net/> 24 maio 2009 a 30 Maio 2009.

As tirinhas têm o poder de remeter ideias e opiniões simultaneamente com as problemáticas que as acompanham. Estudar as tirinhas de Laerte, com o intuito de investigar como o processo de descoberta de sua própria identidade de gênero se deu através de seus personagens, é enriquecedor por conta de esclarecimentos que dão quanto às inúmeras interpretações erradas sobre as questões que giram em torno de gênero e sexualidade. Iniciado com o propósito de estudar a temática do descobrir-se transgênero acabou tornando-se um projeto não apenas de coleta de informações sobre a questão de gênero, como também um estudo sobre literatura de quadrinhos, com ênfase em tirinhas, publicadas, geralmente, em jornais.

Para este trabalho, foram analisadas tirinhas publicadas em dois livros de Laerte: *Hugo para principiantes* e *Laertevisão*, além de tirinhas publicadas no blog pessoal de Laerte, *Muriel Total*, entre 2009 e 2014. Após

coletar as tirinhas dos livros e escolher aquelas apropriadas para este projeto, notei a variedade desse gênero no blog Muriel Total, com tópicos distintos, em ordem cronológica, com datas que variaram de acordo com as publicações das tirinhas no Jornal Folha de São Paulo e adicionadas no blog Muriel Total.

Para que esse projeto tivesse um fundamento que caminhasse em harmonia com os tópicos propostos e observasse a coesão de acontecimentos na narrativa de Hugo e Muriel, foi proposta uma ordem que auxiliasse a estrutura do repertório das tirinhas. Por iniciativa minha, organizei as tirinhas do blog Muriel Total em tópicos, para compreender os temas tratados por Laerte, entre 2009 e 2014.

A sistematização do material apontou para os seguintes temas: emprego, família, gênero, sexualidade e religião, além de uma categoria composta de outros temas aleatórios que não se encaixaram nas cinco temáticas mais recorrentes. Algumas das tirinhas agrupadas em outros temas são séries isoladas, tais como uma viagem de Hugo a Machu Pichu (como descrito por Laerte), sobrevivência básica em uma ilha deserta, diálogos com uma serpente e tirinhas retratadas no período pré-histórico. Embora gênero e sexualidade sejam temas distintos, por conta dos mesmos serem apresentados frequentemente juntos nas tirinhas de Muriel, para fins de organização das tirinhas, foram agrupados na mesma categoria analítica (FIG.16).

Para melhor visualização, algumas tabelas foram montadas. Dentre as tirinhas retiradas do blog Muriel Total, nota-se que os assuntos mais debatidos são sobre gênero e sexualidade. Entretanto, há um número relevante de tirinhas que abordam questões essenciais para a visibilidade, respeito e direitos que indivíduos, especialmente transgêneros, lutam para conseguir. O foco em transgênero se dá pelo exemplo dado por Laerte nas tirinhas de Muriel e, por conta disso, os diagramas e contextos utilizados nessa pesquisa giram em torno de transgêneros, especificamente.

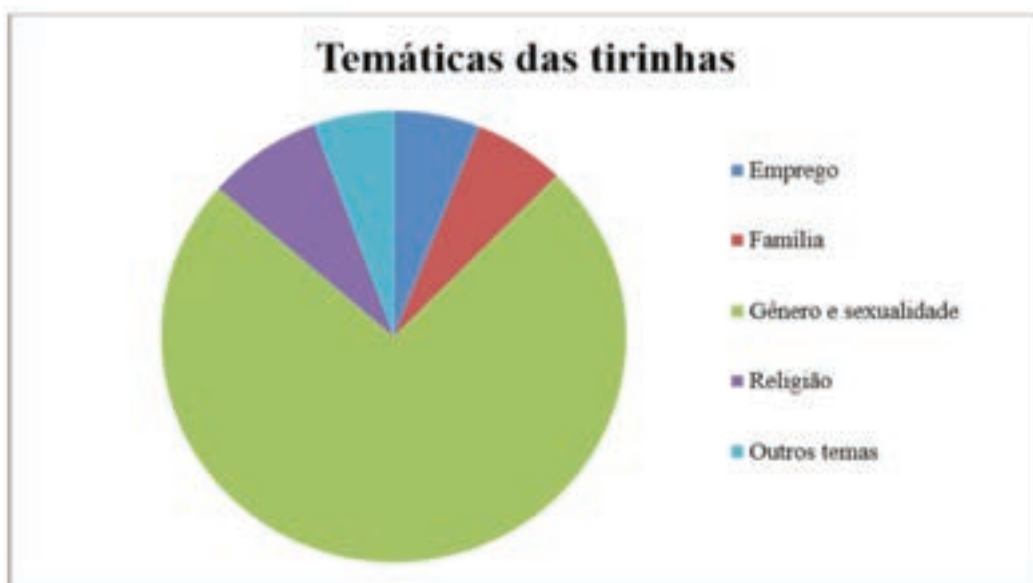


GRÁFICO 1: Divisão das tirinhas encontradas no blog Muriel Total por temáticas. Fonte: análise da autora. Data 04 abril 2018.

As 185 tirinhas que debatem gênero e sexualidade servem como um reflexo do conhecimento e experiências de Laerte. As temáticas abordadas seguem um roteiro não linear que incorpora os experimentos de Hugo em relação ao vestuário feminino, amizades, problemas, com o uso de um banheiro designado ao gênero com o qual o indivíduo se identifica, direitos sociais, uso de hormônios, preconceitos, a importância do espelho e a interessante referência aos dois personagens Hugo e Muriel, que trabalham suas individualidades separadamente.

Outros personagens surgiram dentro do contexto de Muriel, como por exemplo, um amigo que, quando incorpora a sua identidade feminina, atende pelo nome de Socorro. Por medo de separar-se da esposa e perder o contato com os filhos, Socorro apenas se monta quando sai com Muriel. Outro personagem, Estênio, nascido Verônica, decide vender o carro para fazer mastectomia e relata experiências sobre sua transição.

Em razão de personagens como Muriel, Socorro e Estênio, as tirinhas de Laerte retratam como um reflexo da luta de transgêneros, assim como indivíduos LGBT, em busca de visibilidade e respeito. Embora exista um grande número de tirinhas que incorporem elementos como machismo, violência, preconceito e dificuldades encontradas por pessoas trans, no geral, a maioria das tirinhas de Laerte, encontradas no Muriel Total, reúne pautas positivas que refletem instruções bem-humoradas que fazem refletir sobre a questão de gênero e refletem a necessidade de respeito e aceitação entre todos.

Depois de analisar a literatura de quadrinhos, as teorias que giram em torno de identidades de gênero e estudar as tirinhas de Hugo e Muriel, foi possível compreender o processo complexo de identificação, aceitação e assimilação da identidade mais adequada para cada indivíduo que sente ter nascido no corpo errado. A violência e a falta de compreensão dificultam ainda mais o processo de transição. Trabalhos como as tirinhas de Laerte permitem que vozes marginalizadas, como as de pessoas trans, encontrem modelos positivos, com os quais possam se identificar e sentir-se encorajadas. Laerte faz uso de autoparódia, pois quando ri de si mesmo, torna as temáticas inquietantes mais fáceis para abertura de um debate. Nota-se que Laerte tenta, com suas tirinhas, expor para o público suas descobertas, de maneira leve, bem-humorada, porém de maneira firme e original.



FIGURA 17: Muriel como fonte de inspiração para apoio e aceitação. Fonte: COUTINHO, Laerte. Muriel Total. São Paulo. 2009. <http://murieltotal.zip.net/> 26 Julho 2009 a 01 Agosto 2009

Referências

A FANTASTIC WOMAN. Direção Sebastián Lelio. Chile/Espanha/Estados Unidos/Alemanha: Fabula Komplizen Film, 2017.

ARROYO, Jossianna. **Travestismos culturales, Literatura y etnografía en Cuba y Brasil**. Pittsburgh: Universidade de Pittsburgh, 2003.

BAETENS, Jan; FREY, Hugo. **The Graphic Novel: An introduction**. New York: Cambridge University Press, 2015.

BROWN, Richard Harvey. Narrative, Literary Theory, and the Self in Contemporary Society. **Poetics Today**, v. 6, n. 4, 1985, p. 573-590.

BUTLER, Judith. Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex. **Yale French Studies**, n.72, 1986, p. 35-49.

_____, Judith. **Bodies that matter**. New York: Routledge, 1993.

_____, Judith. **Undoing Gender**. New York: Routledge, 2004.

BEZERRA JR, Benilton. Diversidade Humana. In: **Café Filosófico**, programa de tv. São Paulo: TV Cultura, 2016.

CHUTE, Hillary L. **Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics**. New York: Columbia University Press, 2010.

CORNWELL, Lisa. Comics no Longer a joke in Academia. In: KAN, Kat (ed.) **Novels and Comic Books**. New York: H. W. Wilson Company, 2010.

COUTINHO, Laerte. **Deus segundo Laerte**. São Paulo: Olho d Água, 2000.

_____. **Histórias repentinas**. São Paulo: Devir, 2001.

_____. **A Pororoca**. São Paulo: FTD, 2002.

_____. **Overman**. São Paulo: Devir, 2003.

_____. **Laertevisão**. São Paulo: Conrad, 2007.

_____. **Striptiras: Grafiteiro, o detonador do futuro**, n.2. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. **Muchacha**. Editora Schwarcz. São Paulo. 2010.

_____. **Muriel Total**. 2009-14, <http://murieltotal.zip.net/>.

EISNER, Will. **Comics and Sequential Art**. Tamarac: Poorhouse, 1985.

EISNER, Will. **Graphic Storytelling and Visual Narrative**. Tamarac: Poorhouse, 2013.

EKINS, Richards; KING, Dave (ed.). **Transgender Phenomenon**. London: Sage Publications, 2006.

FEINBERG, Leslie. **Transgender Warriors**. Boston: Beacon Press, 1996.

- FOUCAULT, Michel. **The History of Sexuality**. New York: Random House, 1978.
- FRANKEL, Nicholas (ed.) **The picture of Dorian Gray**. An annotated, uncensored edition. The Belknap /Harvard University Press, 2011.
- GARBER, Marjorie. **Vice Versa Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life**. New York: Simon & Schuster, 1995.
- GRAVETT, Paul. **Comics Art**. New Heaven: Yale University Press, 2014.
- GREEN, James N. **Beyond Carnival: Male Homosexuality in Twentieth-Century Brazil**. Chicago: The University of Chicago Press, 1951.
- HALLBERSTAM, Jack. **A Quick and Quirky Account of Gender Variability**. Oakland: University of California Press, 2018.
- HENRY John, Pratt. Narrative in Comics. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. N.1, 2009, p. 107-117.
- KESSLER, Suzanne J. **Lesson from the Intersexed**. Chicago: The University of Chicago, 1998.
- JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory: An Introduction**. New York: New York University Press, 1996.
- LAERTE-SE. Direção: Lygia Barbosa e Eliane Brum. São Paulo: Netflix Brasil, 2017. Documentário.
- LAFONT, Suzanne. Who Put the "Trans" in Transgender. In: LAFONT, Suzanne (ed.) **Constructing Sexualities: Readings in Sexuality, Gender, and Culture**. New Jersey: Pearson Education, 2003.
- LANCE, Mark Norris; TANESINI, Alessandra. Identity Judgements, Queer Politics. In: MORLAND, In; WILLOX, Annabelle (ed.) **Queer Theory**. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- LEFÈVRE, Pascal. Intermediality, Transmediality, and Graphic Narrative. In: STEIN, Daniel; THON Ja-Noël (ed.) **From Comics Strips to Graphic Novels**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2013.
- LENT, John A (ed.). **Cartooning in Latin America**. Cresskill, Hampton Press, 2005.
- MCCLOUD, Scott. **Understanding Comics**. Northampton: Kitchen Sink, 1993.
- _____. **Reinventing Comics**. New York: Paradox, 2000.
- _____. **Making Comics**. New York: HarperCollins, 2006.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1970.
- NERY, João W. **Viagem Solitária**. São Paulo: Leya, 2011.
- PAWUK, Michael. **Graphic Novels: A Genre Guide to Comic Books, Manga, and More**. London: Libraries Unlimited, 2007.

REDDY, Vasu; BUTLER, Judith. Toubling Genders, Subverting Identities: Interview with Judith Butler. **Agenda Empowering Women for Gender Equity**, v. 2, n. 62, 2004, p. 115-123.

RICHARDS, Jen. What trans movement? **Magazine The Advocate**. Edition 1080. August and September 2015.

RIPPL, Gabrielle; ETTER, Lukas. Intermediality, Transmediality, and Graphic Narrative. In: STEIN, Daniel; THON Ja-Noël (ed.) **From Comics Strips to Graphic Novels**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2013.

SARACENI, Mario. **The language of comics**. New York: Routledge, 2003.

SCHMITZ-EMANS, Monika. Graphic Narrative as World Literature. In: STEIN, Daniel; THON Ja-Noël (ed.) **From Comics Strips to Graphic Novels**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2013.

SERAFIM, Flaviana. Sou uma mulher possível. Sou o que queria ser. **Jornal Unidade**. 03 jan. 2018. Online. Last acess: 14 April 2018 <<http://www.sjsp.org.br/noticias/laerte-coutinho-sou-uma-mulher-possivel-sou-oque-queria-ser-2859> >

SILVA, Fabiana Araújo da. **Histórias em quadrinhos para adultos: um estudo de caso da DC Comics**. Salvador: UNIRB, 2009.

SILVA, Hélio R. S. **Travesti, a invenção do feminino**. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 1993.

SOUSA, Ramon de. **O Espelho de João**. São Paulo: Garcia, 2017.

STRYKER, Susan. **Transgender History**. Berkeley: Seal Press, 2008.

TRANSPARENT. Direção de Jill Soloway. Los Angeles: Amazon Studios, 2014.

VIDALE, Giulia. A saga de ter um filho transgênero. **Revista Veja**. Edição 2552, ano 50, n. 42, 18 out 2017.



Vilém Flusser¹ e a fotografia; Pintura e fenomenologia: aproximações

TOLEDO, Alexandre Mauro

Alexandre Mauro Toledo

Alexandre Toledo é ator, diretor teatral, dramaturgo, jornalista. É mestre em Filosofia pela UFMG e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/São Paulo.
toledoalexandre@hotmail.com

1. Vilém Flusser foi um pensador tcheco de origem judia. Nascido em Praga, atual República Tcheca, em 1920 e ali faleceu em 1991. Viveu no Brasil de 1920 a 1973 onde, a partir da década de 60 do século passado, passou a lecionar filosofia em universidades paulistas e a escrever para os jornais O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo. Em 1973 voltou para a Europa onde passou a residir na França. É reconhecido com um dos mais importantes pensadores da comunicação e da contemporaneidade.

RESUMO [PT]: *O presente artigo procura estabelecer um diálogo entre a filosofia de Vilém Flusser e a abordagem que a fenomenologia faz da pintura, através da análise de Merleau-Ponty, principalmente quando ele nos fala que a pintura (e poderíamos dizer também a fotografia) torna visível o que se encontra invisível. Nosso diálogo se estabelece também com a pesquisadora Eliana Escoubas que nos traz um excelente quadro sobre a fenomenologia e a filosofia de Merleau-Ponty.*

Palavras-chave: fotografia, pintura, fenomenologia, olhar, imagem.

RESUMEN [ES]: *El presente artículo busca establecer un diálogo entre la filosofía de Vilém Flusser y el enfoque que la fenomenología hace de la pintura, a través del análisis de Merleau-Ponty, principalmente cuando nos dice que la pintura (y podríamos decir también la fotografía) hace visible lo que se encuentra invisible. Nuestro diálogo se establece también con la investigadora Eliana Escoubas que nos trae un excelente cuadro sobre la fenomenología y la filosofía de Merleau-Ponty.*

Palabras clave: fotografía, pintura, fenomenología, mirada, imagen.

ABSTRACT [EN]: *The present article tries to establish a dialogue between the philosophy of Vilém Flusser and the approach that phenomenology makes of painting, through the analysis of Merleau-Ponty, especially when he tells us that painting (and we could also say photography) makes visible the which is invisible. Our dialogue is also established with the researcher Eliana Escoubas, who brings us an excellent picture about the phenomenology and the philosophy of Merleau-Ponty.*

Keywords: *photography, painting, phenomenology, looking, image.*

Vilém Flusser e a imagem

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões do espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano (FLUSSER, 2002, p.7).

Com essas palavras, Vilém Flusser abre o primeiro dos dez artigos que compõem o livro *Filosofia da Caixa Preta*. A fotografia é tratada sob os mais diversos aspectos dentro da perspectiva da filosofia desenvolvida pelo pensador tcheco, que é vista como um aparelho dentro de outros aparelhos. Para além de todas as implicações que tal concepção possa apontar, nos interessa, nesse artigo abordar como Flusser entende a questão da geração das imagens e em que medida podemos relacioná-la com outras abordagens como, por exemplo, a fenomenológica (da qual ela evidentemente não escapa), destacadamente quando se trata da pintura. Para Flusser a fotografia possui um status especial dentro do quadro das imagens técnicas. No seu entendimento, imagens têm sua origem na capacidade de abstração que nos é própria e à qual damos o nome de imaginação. Esse atributo por sua vez possui dois aspectos distintos: primeiro, a possibilidade de abstração em duas dimensões e, segundo, a possibilidade de reconstrução das duas dimensões abstraídas na imagem. Ou, em outros termos:

Imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens (FLUSSER, 2002, p.7).

O decisivo para Flusser, no que diz respeito ao deciframento de imagens, é o fato de estarmos tratando de planos, o que permite que seu conteúdo possa ser captado num só golpe de vista. O problema que primeiro se coloca é o da superficialidade da interpretação. De fato, se alguém quiser aprofundar-se no significado das imagens representadas deverá permitir que sua vista passeie livremente sobre a superfície da imagem. A esse passear despreocupado, Flusser chama de *scanning*.

O traçado do *scanning* segue a estrutura da imagem, mas também os impulsos no íntimo do observador. O significado decifrado por esse método será, pois, resultado de síntese entre duas "intencionalidades": a do emissor e a do receptor. Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como são as cifras: não são "denotativas". Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos "conotativos" (FLUSSER, 2002, p.7/8).

Que espaço significativo é esse? O vaguear pela superfície, nas palavras de Flusser, faz com que o olhar estabeleça relações temporais entre os diversos elementos da imagem já que, um elemento é visto após o outro. Esse olhar é então circular pois tende a retornar à contemplação ao que já foi visto e, mais que um simples retorno, o olhar se fixa em elementos preferenciais que, dessa forma, são transformados em elementos centrais, portadores preferenciais de significado. "O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade imagética por ciclos" (FLUSSER, 2002, p.8).

Tempo circular. O olhar que percorre as imagens, que estabelece as relações significativas é um olhar diferente, pois seu tempo também é diferente, um tempo de magia. Diferente do tempo convencional, linear, que é o tempo da escrita e da história. Uma relação causal entre os diversos elementos é estabelecida no tempo linear. Para que exista qualquer tipo de compreensão, uma coisa deve vir logo após a outra. A fumaça aparece na linha do horizonte porque algo está queimando. Não há gratuidade. Há relação de causa e efeito. No tempo da imagem, que é o tempo da magia, os elementos se explicam mutuamente, um dá sentido ao outro. Como no símbolo do Yin/Yang presente na bandeira coreana: é um círculo que se divide em duas partes ou são duas partes que se unem para formar um círculo? Um elemento não está após o outro. Um elemento está contido no outro porque ambos fazem parte da mesma realidade. "O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis!" (FLUSSER, 2002, p.8).

A imagem possui, assim, um caráter mágico e esse caráter é, para Flusser, de importância capital para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos. Elas traduzem eventos e processos em situações e cenas. Não existem para eternizar alguma coisa, mas para substituir tal coisa por cena. Trata-se de um jogo. Um jogo que se manifesta pelo próprio caráter mágico da imagem, a sua estruturação em plano que desloca o olhar, res-tabelecendo-o sob novas condições.

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem "existe", isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas (FLUSSER, 2002, p.9).

O mundo, onde o homem passa a viver em função das imagens, é o mundo da idolatria, do esquecimento, da alucinação. O homem se esquece da função inicial da imagem, da razão de sua produção que é ser guia, servir de instrumento para orientá-lo no mundo. O esquecimento da função leva a uma outra amnésia: o homem perde a capacidade de decifrar as imagens. De acordo com Flusser, tal alucinação alcança seu apogeu por volta do segundo milênio antes de nossa era. A imagem entra em crise e a solução de tal crise consiste numa tentativa de resgate da função original da imagem. A imagem é então desfiada, rasgada, revolvida. Salta do plano para a linha e surge a escrita. O tempo circular é transcodificado em tempo linear, cenas são traduzidas em processos.

A escrita funda-se sobre a nova capacidade de codificar planos em retas e abstrair todas as dimensões, com exceção de uma: a da conceituação, que permite codificar textos e decifrá-los. Isto mostra que o pensamento conceitual é mais abstrato que o pensamento imaginativo, pois preserva apenas uma das dimensões do espaço-tempo (...) a escrita surge de um passo aquém das imagens e não de um passo em direção ao mundo. Os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas (FLUSSER, 2002, p. 10).

Estamos nos movendo em um outro território. As imagens dão lugar à escrita. O que temos presente agora não são os fenômenos, mas as idéias. Elas são expressas por conceitos. O texto surge do

dilaceramento da imagem que nele se refugia. É preciso encontrar no texto, a nova morada da imagem. “Em outros termos: a escrita é metacódigo da imagem” (FLUSSER, 2002, p. 10).

Pintura e fenomenologia

Eu teria mesmo uma certa dificuldade para dizer onde é que está o quadro que estou olhando. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar; meu olhar vagueia nele como nos nimbo do ser e eu o vejo segundo ele ou com ele, mais do que o vejo (MERLEAU-PONTY, 1980, p.90)².

A citação é de Merleau-Ponty, retirada de uma de suas obras capitais: *O Olho e o espírito*. O filósofo francês, como aponta Eliane Escoubas em brilhante ensaio no qual nos baseamos para redigir esse artigo, dirige suas preocupações para o espaço próprio da pintura, para o lugar ocupado pelo quadro dentro da percepção. Claro está, desde o princípio, que o olhar que se direciona para uma pintura (uma imagem para usar a terminologia de Flusser) é um olhar diferente do olhar que lançamos sobre a coisa em si. “Ver com” ou “ver segundo” são expressões que marcam tal distância.

A distância entre o espaço da percepção ou da representação (o espaço da imagem-cópia ou da imagem-reprodução) e o espaço pictural. Se o “ver segundo” ou o “ver com” são as condições da constituição do quadro como quadro, é precisamente porque o espaço pictural não é um espaço da representação-reprodução do real, que ele não é nem um “depois” (après-coup), nem uma duplicação do real (ESCOUBAS, 2005, p.164).

Mas, seguindo a argumentação da autora, poderíamos perguntar: o que a pintura pinta, afinal? E o que o espaço do quadro põe à obra? A resposta é que a pintura pinta as condições de visibilidade existentes ao longo da história e não as condições de reprodução da realidade. O próprio exercício do olhar, do vaguear livremente sobre as imagens, determina as condições de produção das próprias imagens. Não é o olho que se adequa à imagem, mas o contrário. O plano da imagem (quadro) é local privilegiado. Nele inscreve-se o espaço para a aparição da imagem ou, nas palavras de Escoubas,

O espaço do quadro é antes de tudo um espaço do aparecer e da manifestação, e não um espaço da representação. O espaço pictural é o pôr-em-obra (mise-en-oeuvre) do exercício do olhar, segundo suas modalidades históricas. “Exercício do olhar” diz o pôr-em-movimento do olhar, precisamente seu pôr-em-obra, sua energia (ESCOUBAS, 2005, p.164).

E para ilustrar o que está dizendo, Escoubas (2005) nos dá alguns exemplos. Obras como *A batalha de São Romão*, de Uccello, ou *A Montanha de Santa Vitória*, de Cézanne, ou ainda a *Ronda da Noite*, de Rembrandt. O espaço em cada uma dessas obras é visivelmente diferente. O que importa dizer aqui é, se é verdade que a pintura se direciona não para as condições de reprodução do real, mas bem mais para as condições de visibilidade segundo sua modalidade histórica, é necessário então, compreender como se configura esse espaço, como ele se desdobra a cada vez que é colocado em jogo.

2. Citado por Escoubas, Eliane. Investigações fenomenológicas sobre a pintura.

Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura embaralha todas as nossas categorias desdobrando seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de significações mudas (MERLEAU-PONTY, 1980, p.90) ³.

Se Merleau-Ponty analisa a pintura por meio de categorias próprias da filosofia é lícito perguntarmos então, no dizer de Escoubas, que a pintura também se inscreve na história da filosofia? Um exercício do olhar, êxtase do olhar: na obra pictural, é colocado o sentido do Ser como aparecer. O espaço do quadro é o local onde o fenômeno do mundo, e a autora utiliza o termo no seu sentido grego de *phainesthai* que significa parecer-aparecer, é exposto em destaque, *mais visivelmente que as coisas localizáveis ou enunciáveis da representação*. (ESCOUBAS, 2005, p.164) O que implica dizer, nas palavras de Escoubas, que a análise do espaço pictural está atrelada a uma elaboração fenomenológica, enquanto revelação (desvelamento), do alicerce ontológico desse exercício do olhar. A resposta para essa questão foi formulada por Heidegger, na sua noção de *Dasein* que teria como uma de suas definições a espacialidade. "*O Dasein é espacial*", sendo essa espacialidade entendida como oposição à noção cartesiana do espaço (a extensão homogênea, divisível e descritível em termos de "figura e movimento"). Já a espacialidade do *Dasein*, pelo contrário, só pode ser compreendida a partir de seu modo de ser e o seu modo de ser é ser-no-mundo.

Ao contrário do *Ego* cartesiano, que coincide com seu "aqui e agora", o *Dasein* está fora de si mesmo. Ele está aí, e vem daí, em direção ao seu aqui: a espacialidade do *Dasein* é, afinal, uma deslocalização — aquilo a que Merleau-Ponty chamará *ubiquidade*. Por isso, o *Dasein* não sobrevoa as distâncias e as direções, ele as traz consigo; eis por que o espaço não é isso dentro do qual ele se encontra, mas isso que ele abre: ele é região (*contrée, Gegend*). A região é a rede dos distanciamentos e das orientações: desde a ontologia pragmática de *Sein und Zeit*, a região é um *topos* (ESCOUBAS, 2005, p.165).

O espaço para Heidegger não é dimensional, mas topológico. Dessa forma, "espaçar" ou "localizar" ganha o sentido de "liberar lugares". Esse "lugar" é compreendido como "ter lugar" e ele "advém", não está pré-inscrito em algo, no conjunto dos objetos que formam o mundo, por exemplo. *Um lugar não é outra coisa senão o advir do que advém: ele é, em sentido próprio, fenômeno do mundo*. (ESCOUBAS, 2005, p.166) A espacialidade topológica é então, definida como acontecimento. Nesse aspecto, a obra de arte (pintura, imagem) tem a característica de incorporar lugares. Então, se buscamos uma ontologia do espaço pictural, ela certamente abdicará da noção central de representação-reprodução da voluminosidade e se fixará na instauração da corporalidade: *instauração de "corpos" como acontecimentos*. (ESCOUBAS, 2005, P.166) E como lugares, poderíamos completar. Pensemos, como exemplifica Escoubas, num quadro de Van Gogh em que figura um par de sapatos. O que está sendo mostrado em tal imagem não é uma coisa particular (um par de sapatos), mas o mundo dessa coisa e de quem a usa (no caso, o camponês). Nessa perspectiva, o quadro se relaciona com uma "eclosão do ente", com o seu desvelamento, com a verdade desse desvelamento (*alêtheia*).

É, pois, a "verdade" como desvelamento que está em obra na obra de arte: a obra de arte é o "pôr-se em obra da verdade". Aqui, pois, a arte não é mais ilustração de alguma coisa, nem embelezamento da existência — não é "cópia" da natureza, nem "alegoria" de uma sobre-natureza, nem manifestação sensível do belo. As diversas possibilidades registradas pela estética tradicional estão

3. Citado por Escoubas, Eliane: Investigações fenomenológicas sobre a Pintura. In: Kriterion – Revista de Filosofia. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, v. 46, n. 112, p. 163-173, dez. 2005

invalidadas. O que está em obra na obra de arte é o advento da verdade (ESCOUBAS, 2005, p.167).

Verdade no sentido grego, *alêtheia*, desvelamento, descortinar a verdade oculta. Qual verdade oculta? A do mundo. Qual mundo? Não se trata propriamente do mundo natural, de um simples conjunto de coisas, mas de um mundo historial. Lugar próprio de existência do mundo. Um lugar onde o homem existe e que o homem faz existir, necessária circularidade. Impossível não lembrar-se de Flusser e da circularidade do tempo mágico da imagem. Impossível não perceber as ressonâncias do pensamento de Heidegger na filosofia flusseriana.

Para Heidegger, a obra de arte não se relaciona com a *aisthesis*, mas com a *alêtheia*. A essência da verdade coincide com a essência da arte. Desse modo, a noção de beleza, que tradicionalmente associamos à obra de arte, nada mais é que um dos modos de estadia da arte como desocultamento. É a partir de tal ponto de vista que Merleau-Ponty irá fazer suas considerações sobre a pintura assegurando-lhe um outro estatuto, na interpretação de Escoubas.

Quando Merleau-Ponty fala de “concentração e vinda a si do visível”, ele descreve esse momento em que a coisa está liberada a seu modo de desdobramento; ele descreve a instauração do aparecer, enquanto tal, diretamente na pintura. O que se quer dizer quando se diz que o que a pintura pinta é o aparecer do que aparece, o aparecer enquanto tal? (...). Que o aparecer é a visibilidade das coisas – sua invisível visibilidade, que só a pintura torna visível? (...) A pintura (toda pintura, mesmo a figurativa) pinta um mundo sem objeto, visto que o mundo que ela faz nascer sob o olhar não tem lugar na objetividade dos objetos, mas na visibilidade enquanto tal – que é o acontecimento de seu aparecer (ESCOUBAS, 2005, p.168).

A pintura, poderíamos dizer, traz para o campo da visão o que não se vê naturalmente, cotidianamente ou, pelo menos, o que não se vê de imediato, de todo. A pintura traz consigo um novo mundo, ela, na verdade, redescobre, reinventa o mundo sob o olhar. A pergunta que fazemos nesse momento é: será que só a pintura tem essa capacidade? Não poderíamos ampliar esse conceito também para o campo da fotografia?

Fotografia é uma imagem técnica, isto é, uma imagem produzida por aparelhos. Os aparelhos, na terminologia flusseriana, são o resultado da aplicação do texto científico e sendo assim, são produtos indiretos de textos. As imagens técnicas são pós-históricas, ao contrário das imagens tradicionais (as quais incluímos a pintura) que são pré-históricas e surgiram num momento de crise da escrita. Nova magia.

Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa condição das imagens técnicas é decisiva para o seu deciframento (FLUSSER, 2002, p.13).

O que nos interessa nesse ponto e, à guisa de conclusão, não é propriamente o processo de decifração de tais imagens ou o processo de sua produção pelo aparelho (caixa preta, input/output) que Flusser desenvolve ao longo do capítulo, mas qual o estatuto ontológico de tais imagens e a pergunta: podemos conferir à imagem técnica/fotografia, sob o ponto de vista da fenomenologia enunciada anteriormente, o mesmo estatuto que Merleau-Ponty, na esteira de Heidegger, atribui à imagem tradicional/pintura? O

que seria o mesmo que perguntar se tal linha de pensamento repercute no texto flusseriano. Propomos que sim. A imagem técnica, tal qual a imagem tradicional, também pode desvelar o visível, ser criadora de mundos sob o olhar. Senão, qual o sentido da afirmativa de Flusser de que, no ato de olhar, o observador se relaciona com a imagem como se ela fosse uma janela? O que é uma janela? Uma moldura (como um quadro), um campo privilegiado do olhar, um enquadramento da realidade ou, melhor dizendo, um tornar-se visível do que está invisível.

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando crítica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo (FLUSSER, 2002, p.14).

Referências

BAITELLO JR, Norval. **Vilém Flusser e a terceira catástrofe do homem ou as dores do espaço, a fotografia e o vento**. Flusser Studies. V. 2, n. 3, p. 1-7, nov. 2006. Disponível em:< <http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-03-november-2006>>

ESCOUBAS, Eliane. Investigações fenomenológicas sobre a pintura. In: **Kriterion** — Revista de Filosofia. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, v. 46, n. 112, p. 163-173, dez. 2005.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito**. IN: OS PENSADORES. 2 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1980, v. 52



Encontro com uma Escultora e uma Dançarina em um Jardim em Dallas

SILVA, Vânia Myrrha de Paula

Vânia Myrrha de Paula e Silva

Doutoranda em Design pela Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Mestre em Arquitetura e Urbanismo (2011) - Escola de Arquitetura da UFMG. Especialista em História da Arte (2006) - PUC Minas. Especialista em Arte Contemporânea - Atualização Crítica (2002) - IEC Instituto de Educação Continuada - PUC Minas. Graduada em Arquitetura e Urbanismo - Instituto Metodista Izabela Hendrix - IMIH (1989). Professora da Universidade do Estado de Minas Gerais atuando principalmente nos seguintes temas: Teoria e História da Arte, Arquitetura, Urbanismo e Design.

Vinha de Minas Gerais com destino a seis dias para saborear Dallas e seus arredores... Logo em minha chegada, encontrei um amigo: Kevin. Um motorista de táxi escolhido por acaso pelo porteiro do hotel. Kevin era alto e forte como um jogador da NBA, extremamente simpático, fazia o possível e o impossível para que eu entendesse seu inglês texano. Ficamos amigos e foi Kevin quem me conduziu por Dallas na semana em que estive por lá. Depois de me conduzir a diversos museus de Dallas por três dias, Kevin disse que iria me levar a lugares diferentes, nos quais os turistas não iam e, assim, passei os dias seguintes guiada, por suas mãos, a pequenos paraísos que as cidades escondem.

Eu me lembro: era uma tarde de maio, um céu esplendidamente azul refletindo nas águas tranquilas do White Rock Lake. Azul era também a cor do lago. Sentada em um banco, no meio de um belo jardim no Dallas Arboretum, encontrei uma linda menina que me fazia companhia. Linda e graciosa, em bronze. Mais, não sabia. Fotografei, procurei daqui e dali e nenhuma informação. Ano: 1999.



FIGURA 1: *Playdays*. Escultura em bronze de Harriet Whitney Frishmuth fotografada por Vânia Myrrha no dia 05 de maio de 1999. *Dallas Arboretum, Dallas, Texas*.

Três anos depois, em uma sala de aula onde se desvendavam os mistérios e as histórias de Frida Kahlo veio, às minhas mãos, um pequeno livro trazendo uma grande descoberta.

Um catálogo de bolso com obras do The National Museum of Women in the Arts, em Washington DC, trouxe para mim, uma foto daquela menina, uma escultura em bronze. Anotei o nome: *Playdays*, artista Harriet

Whitney Frishmuth. Comecei a pesquisar.

De Jim Halperin, art dealer, que vive em Dallas, recebi as seguintes informações por meio de um e-mail: “O bronze é propriedade do Dallas Museum of Art. A modelo era Madeleine Parker, uma menina de 12 anos de idade. A peça foi fundida originalmente com 61 cm, em 1924 (provavelmente uma edição de 24 peças), em seguida foi executada em tamanho maior numa edição reduzida (em torno de seis peças). A escultura ganhou a medalha de prata do Brown & Bigelow em 1925 e a medalha de ouro do Garden Club of America em 1928”.

Então, aquela menina que me fez companhia, naquela tarde, era Madeleine Parker, tinha 12 anos e sua imagem foi preservada em bronze por Harriet Whitney Frishmuth.

À medida que a pesquisa progredia, um mundo de histórias interessantes se abriu para mim: O interesse das mulheres em frequentar as aulas de anatomia, na escola de medicina da Columbia University, em Nova York, em formar grupos de artistas que trabalhavam e expunham juntas, em relacionar a dança e a escultura, além de me levar a lugares peculiares da cidade de Nova York. Descobrir, anos depois, a história daquela menina e da artista que a materializou em bronze, revelou o motivo da sensação de bem-estar que senti naquele lugar. Em meio a um belo jardim, à beira de um lago azul, azul, minhas companhias eram duas mulheres especialmente fascinantes e dedicadas ao mundo da arte.



FIGURA 2: Playdays. Escultura em bronze de Harriet Whitney Frishmuth fotografada por Vânia Myrrha no dia 05 de maio de 1999. Dallas Arboretum, Dallas, Texas.

Mas, quem era Harriet Frishmuth?

Harriet Whitney Frishmuth nasceu na Philadelphia, Pennsylvania, em 17 de setembro de 1880. Pertence a uma geração de escultoras americanas do início do século XX, cujo trabalho foi fortemente influenciado pela arte ensinada em Paris, na Escola de Belas Artes e em ateliês particulares. No início do século XIX, o estilo neoclássico de Antonio Canova e Bertel Thorvaldsen levavam os artistas americanos a procurarem a Itália para

estudar artes. Entretanto, depois da Guerra Civil Americana, em 1866, Paris começou a atrair os jovens artistas. O Neoclassicismo não era mais o estilo dominante e o mármore deu lugar ao bronze como material preferido pelos escultores. Além disso, os escultores começaram a ter mais liberdade para escolher os temas de suas esculturas devido a novos clientes particulares.

Quando seus pais se divorciaram, Harriet estava na adolescência. Sua mãe mudou-se para a Europa com as três filhas, vivendo em Paris e Dresden por oito anos. Quando a irmã mais velha de Harriet retornou para os EUA, ela e sua mãe voltaram para Paris e lá ficaram por vários anos.



FIGURA 3: Harriet Frishmuth, *The Star e Dancers*.

Em Paris, ela estudou com Rodin e Jean-Antoine Injalbert e, após seus estudos, viveu dois anos em Berlim, onde trabalhou com Cuno von Uechtritz-Steinkirch em suas esculturas monumentais, que se encontram em Berlim e em Potsdam. Seu trabalho foi exibido pela Academia Nacional de Design, pela Academia de Belas Artes da Philadelphia e na Exposição de São Francisco (1939/40). Retornando para os Estados Unidos, ela estudou na Art Students League, em New York. Começou a expor em 1908, na National Academy of Design e The Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Em 1914, foi eleita membro da National Sculptor Society.

Em 1913, Harriet e sua mãe se mudaram para 6 Sniffen Court, New York, entre as ruas 35 e 36. Um elegante e curioso endereço. Sniffen Court Historic District era formado por dez estábulos que faziam parte de uma

grande fazenda, construídos em 1850 e feitos em tijolos, no estilo neorromânico. Os estábulos foram transformados em residências e estúdios, além de um pequeno teatro The Amateur Comedy Club, em 1920. No final dessa vila, fechando a rua pavimentada, uma parede adornada com cavalos esculpidos identifica a casa da escultora Malvina Hoffman, que também estudou com Rodin e era uma das três mulheres que, junto com Harriet, frequentaram as aulas de anatomia da Faculdade de Medicina da Universidade de Columbia. Para isso, foi necessária uma permissão especial do reitor, pois na época não era permitida a presença de mulheres no laboratório de anatomia. A mãe de Harriet viveu ali até morrer em 1924 e Harriet permaneceu até 1937. Esses foram os anos mais produtivos de seu trabalho.



FIGURA 4: *Sniffen Court Historic District*, Nova York entre as ruas 35 e 36.

Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sniffen_Court_E36_cloudy_jeh.jpg>. Acesso em: 16 dez 2018

Em 1916, Harriet contratou a bailarina iugoslava Desha Delteil para modelo, primeiro para as aulas de arte de seu estúdio e depois para seu próprio trabalho. No início do século XX, esculturas de mulheres dançando foram produzidas em grande número, inspiradas pelo sucesso de Isadora Duncan, Loie Fuller e Anna Pavlova. Harriet, frequentemente, procurava dançarinas para posar para seus trabalhos com acompanhamento musical. Preferia usar dançarinas como modelo por causa da flexibilidade e resistência que era necessária para posar por um longo período de tempo. Desha dançava enquanto Harriet observava seus movimentos até capturar exatamente a posição que representava melhor o que ela tentava expressar. Foi sua modelo para a maioria das esculturas que fez nos anos 1920. O primeiro grande sucesso da escultora foi o nu feminino *The Vine* de 1921, do qual foram feitas mais de 300 peças.

Outra jovem dançarina americana que posou para Frishmuth foi Madeleine Parker, minha companhia no Dallas Arboretum. Ela nasceu em Fitchburg, Massachusetts, Estados Unidos, em 1912. Começou a aprender balé com 8 anos, seu primeiro professor foi Michel Fokine, um coreógrafo russo que se mudou para os Estados Unidos, em 1919. Madeleine



FIGURA 5: Detalhe *Playdays*. Escultura em bronze de Harriet Whitney Frishmuth fotografada por Vânia Myrrha no dia 05 de maio de 1999. *Dallas Arboretum, Dallas, Texas*.

fez sua estreia no Metropolitan Opera House, Nova York, aos 12 anos de idade e, no mesmo ano, trabalhou como modelo para a obra *Playdays*. De acordo com Jim Halperim, foram fundidas mais de uma peça da escultura. Algumas foram utilizadas em fontes, outras em praças e jardins. No livro de Charles Aronson, *Sculptured Hyacinths* (1973), sobre o trabalho de Frishmuth, sua secretária e companheira, Ruth Talcott, explicou que Parker foi apresentada a Frishmuth por Desha Delteil, que também foi modelo para Frishmuth, em 1916. Como Talcott explicou, Parker e as outras dançarinas chegavam a sugerir a pose para a escultura. Frishmuth perguntou à jovem Madeleine o que ela faria se estivesse em pé sobre uma rocha plana em uma piscina rasa e houvesse sapos por perto. A garota disse que, provavelmente, tentaria fazer cócegas nas costas de um dos sapos, com os pés. Como isso:

Parker estudou com professores diferentes nos Estados Unidos e se apresentou profissionalmente, mas quando chegou aos 20 anos, decidiu tentar a sorte em Hollywood. Apareceu como figurante em dois filmes gravados em 1934, que tinham como tema o balé: *The Night is Young*, estrelado por Evelyn Laye e Ramon Novaro e *Midsummer Night's Dream*, com Dick Powell, Olivia de Havilland e James Cagney. Sua carreira, no cinema, foi breve e no início de 1935, ela se juntou ao Ballets Russes de Monte Carlo, em Los Angeles e partiu para a Inglaterra com a empresa de ballet, no final

daquele ano. Em um tutu branco, cercado por sapatilhas de ponta, ela foi fotografada pelo fotógrafo de celebridades, Sasha, (nome real: Alexander Stewart). A foto foi tirada em Londres e, quanto à data, há controvérsia, seria provavelmente, 1929 ou 1935.

Madeleine, uma americana, recebeu o nome artístico russo Mira Dimina, em 1935, quando se juntou ao Monte Carlo Ballet Russe, uma das empresas teatrais formadas após a morte de Sergei Diaghilev (1872-1929), um empresário artístico russo e fundador dos Ballets Russes, companhias de bailado, a partir das quais muitos dançarinos e coreógrafos famosos surgiram.

Junto à companhia de Ballet Russe, Madeleine, usando o nome Mira Dimina (Mira, nome que significa "paz" nas línguas eslavas), partiu da Inglaterra em um navio, rumo à Austrália, alcançando a costa oeste da Austrália em 6 de outubro de 1936. Madeleine Parker tinha 24 anos quando dançou pela última vez na sua vida. Em sua aparição final em *Les Presages*, representou seu primeiro grande papel, *Frivolity*. Na ocasião, ela substituiu Tatiana Riabouchinska, que havia ficado em Nova York devido ao surto de escarlatina.

Madeleine passou apenas seis semanas na Austrália. De acordo com um relato de viagem de Arnold Haskell, escritor inglês que acompanhou o grupo como crítico, publicitário e conselheiro da gestão do projeto, durante a viagem ficou claro para ele, que Parker não estava bem. Os jornais noticiaram que Madeleine estava sofrendo de uma doença rara, leucemia.

O relato de Haskell sobre a tragédia de Madeleine, publicado pela primeira vez no *The Australian Women's Weekly*, em 1937, foi um ponto de partida para a venda de seu livro de memórias *Dancing Around the World*, publicado em 1938. No livro, ele dedica um capítulo à bailarina: *Madeleine: the life and death of a dancer* e a descreve como uma moça bonita, de aspecto frágil, feições delicadamente modeladas, longas mechas de cabelo cor de milho, uma estranha mistura de ingenuidade e sofisticação.

Madeleine morreu aos 24 anos de idade, em 22 de novembro de 1936, em um hospital particular em Adelaide, durante a primeira turnê da Companhia Ballets Russes, pela Austrália. Foi enterrada no Cemitério West Terrace, em Adelaide.

Em 2009, a Christies vendeu uma das peças, *Playdays* por US \$ 140,5 mil. A casa de leilões explicou, em uma nota que "uma versão de cinquenta e duas polegadas deste trabalho ganhou a Medalha de Ouro do Garden Club



FIGURA 6: Madeleine na turnê da Companhia de Ballets Russes na Austrália. Disponível em: <<https://archive.org/details/dancingaroundwor00hask/page/n57>>. Acesso em: 6 jan 2019

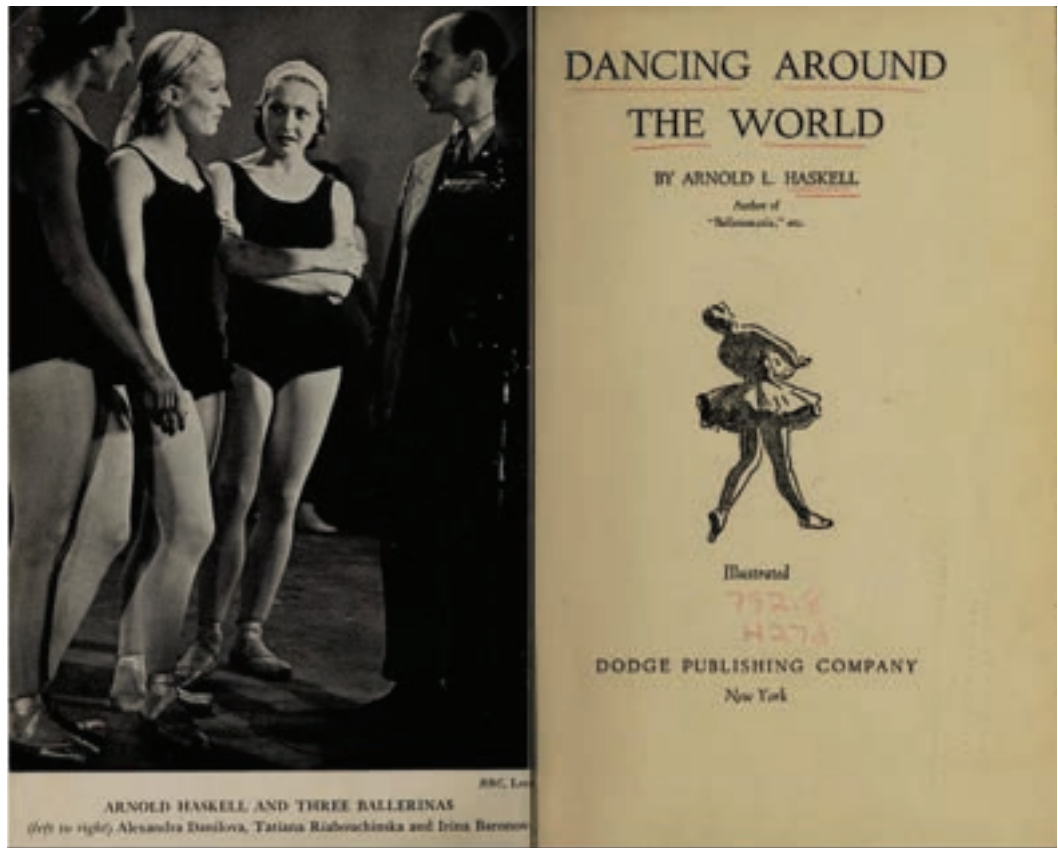


FIGURA 7: Livro Dancing around the world de Arnold Haskell. Disponível em: <<https://archive.org/details/dancingaroundwor00hask/page/n9>>. Acesso em: 6 jan 2019.

of America, em 1928", confirmando a informação de Jim Halperim. Outras cópias de Playdays estão localizadas no Museu de Arte de Dallas, no Texas; no Jardim da Sra. Harriman, em Washington DC e na Galeria Frishmuth, Hundred Acres, Arcade, Nova York. O Museu de Arte de Dallas emprestou a peça ao Dallas Arboretum, onde a conheci.

Harriet também participou de um grupo de artistas que, em 17 de fevereiro de 1917, inaugurou uma exposição de 247 pinturas no Art Club of Philadelphia. Foi a primeira, de sessenta e cinco exposições de um grupo, que durou trinta anos, formado apenas por mulheres artistas. Esse grupo, conhecido como The Philadelphia Ten, foi formado, principalmente, por alunas da Escola de Design para Mulheres da Philadelphia (PSDW, atualmente, Moore College of Art & Design). Embora, inicialmente, formado por dez artistas, o grupo cresceu e chegou a ter a participação de cerca de 30 pintoras e escultoras.

O grupo The Philadelphia Ten se reunia para organizar exposições, trocar ideias, desenhar e pintar, enfim, companhias para almas semelhantes. Harriet participou de algumas dessas exposições para as quais levou a representação do nu artístico que não aparecia nas pinturas do grupo.

O objetivo dessas mulheres era simples: expor seus trabalhos ao mundo, já que haviam sido impedidas de exibi-los em várias instituições públicas. Ao contrário de seus colegas do sexo masculino, as artistas do grupo eram julgadas, principalmente, por seu gênero e não pela habilidade e execução de suas obras de arte. Elas não foram autorizadas a se inscreverem em academias de arte, fato que fez com que PSDW fosse um paraíso para o talento feminino, no início do século XX. Elas não tiveram acesso a modelos,

uma ferramenta instrucional que lhes foi negada, simplesmente porque eram mulheres. Artistas mulheres eram consideradas “diletantes” ou “amadoras” e eram desestimuladas a procurar instrução séria sobre arte. Embora não fossem o primeiro grupo artístico feminino, tiveram um benefício inestimável adquirido pelas organizações que vieram antes dele - o apoio dos pares.

A maioria das artistas do grupo foi considerada impressionista. A escolha do assunto era diversa: englobava pinturas florais, cenas de gênero e vastas paisagens cheias de luz. Numa época em que artistas mulheres eram relegadas à pintura de ateliê, a ideia de mulheres jovens, caminhando por campos e florestas para encontrar a posição perfeita para pintar ao ar livre, era bastante escandalosa.

Eventualmente, as paisagens e naturezas-mortas dessas artistas seriam ofuscadas pelo Modernismo, mas a determinação do The Philadelphia Ten, em ganhar aceitação como verdadeiras contemporâneas de suas contrapartes masculinas, pavimentou o caminho para gerações de mulheres artistas chegarem.

Essa é uma lista parcial das artistas do grupo The Philadelphia Ten:

Eleanor Abrams, Katharine Marie Barker, Theresa Bernstein, Cora S. Brooks, Isabel Branson Cartwright, Constance Cochrane, Mary Russell Russell Ferrell Colton, Arrah Lee Gaul, Lucile Howard, Helen Kiner McCarthy, Katharine Hood McCormick, Maude Drein Bryant, Fern Coppedge, Nancy Maybin Ferguson, Mariana T. MacIntosh, Emma Fordyce MacRae, Mary Elizabeth Price, Elizabeth Wentworth Roberts, Susan Gertrude Schell, Edith Longstreth Wood, Gladys Edgerley Bates, Cornélia Van Auken Chapin, Beatrice Fenton, Harriet Whitney Frishmuth, Genevieve Karr Hamlin, Joan Hartley, Mary Lawser.

Enfim, ao se conhecer um pouco da vida e do trabalho de Harriet, percebe-se que era uma mulher de negócios de sucesso numa época em que isso era muito raro. As conhecidas obras de Frishmuth teriam sido encomendadas como esculturas para fontes e jardins, mas ela também produziu esculturas para memoriais em cemitérios e ornamentos para capôs de automóveis. A artista, frequentemente, empregava bailarinas como modelos, o que foi o caso de Madeleine Parker, que posou para *Call of the Sea* e *Playdays*. Frishmuth descreveu Madeleine como uma menina encantadora, uma bailarina, uma estudante. Ambas as esculturas são elogiadas pelo modo como a artista expressa, em bronze, a exuberância juvenil. Frishmuth entregou seus trabalhos e parte de sua coleção pessoal à Universidade de Syracuse, localizada em Syracuse, Estado de Nova York.

Continuou a produzir suas esculturas até a depressão dos anos 1930 quando fechou seu estúdio em Nova York e voltou para a Philadelphia, fase em que apenas uma escultura ficou conhecida: *Daydreams*. Em uma queda de um andaime em 1940, quando tinha sessenta anos, feriu-se gravemente no ombro, sendo obrigada a interromper seu trabalho. Morreu em 1980, ano de seu centenário, em Southbury, Connecticut.

Em 1999, dezenove anos depois, eu me encontrei com Harriet e Madeleine numa tarde tranquila de uma quarta-feira do mês de maio. Muito azul nas águas e no céu, muitas cores misturadas ao verde do jardim, assim como as histórias daquelas duas mulheres se misturaram com a minha história e se transformaram em um daqueles momentos únicos, que se fazem presente para sempre.

REFERÊNCIAS

ARONSON, Charles N. **Sculptured Hyacinths**. New York: Vantage Press, 1973.

DODD, Loring Holmes. **Golden moments in American Sculpture**. Cambridge, Massachusetts: Dresser, Chapman & Grimes, 1967.

HASKELL, Arnold L. **Dancing around the world**. New York: Dodge Publishing Company, 1938. Disponível em: <<https://archive.org/details/dancingaroundwor00hask/page/n9>>. Acesso em: 28 dez 2018.

PROSKE, Beatrice Gilman. Harriet Whitney Frishmuth, Lyric Sculptor. In: **Aristos - The Journal of Esthetics**. v. 2, n. 5, p. 1, 4-5, jun. 1984. Disponível em: <<https://www.aristos.org/proske.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

SMITH, Marion Couthouy. The Art of Harriet Frishmuth. **American Magazine of Art**. New York, volume 16, pp. 474-79, 1925. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i23908442>>. Acesso em: 02 jan. 2019.



Resenha

Déborah Coutinho Menezes

BRAGA, Marcos da Costa, ALMEIDA, Marcelina das Graças de e DIAS, Maria Regina Álvares Correia. (Orgs.). **Histórias do Design em Minas Gerais**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017.



Déborah Coutinho Menezes

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Viçosa. Mestranda em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais.

deborahcoutinho.arquitetura@gmail.com

Apesar da existência do fazer Design há muitos anos, ao longo do país, com exemplos notórios no nordeste, sul e outras localidades do sudeste, as posições privilegiadas econômica, social e politicamente de Rio de Janeiro e São Paulo trouxeram o foco das pesquisas e análises historiográficas para os profissionais e instituições de ensino desses locais, deixando uma lacuna que, aos poucos, vem sendo preenchida por meio de pesquisas e iniciativas acadêmicas que são muito bem-vindas.

O livro História do Design em Minas Gerais traz um importante aporte à memória do Design e também ao estabelecimento do mesmo, como curso superior na cidade de Belo Horizonte, de forma a lograr a importância da produção e do ensino mineiro no cenário brasileiro. A publicação conta com doze capítulos resultantes de trabalhos finais do curso "História Social do Design no Brasil", ministrado no Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado de Minas Gerais, em 2016. Seus organizadores são: o professor Marcos da Costa Braga, doutor em História e docente da FAU/USP com publicações relevantes em Desenho Industrial e História do Design no Brasil; Marcelina das Graças de Almeida, docente nos cursos de graduação e pós-graduação na Universidade do Estado de Minas Gerais e na Universidade Estácio de Sá, doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais e com interesse em temas como História e Memória do Design e Maria Regina Álvares Correia Dias doutora em Engenharia e Gestão do Conhecimento pela Universidade Federal de Santa Catarina e coordenadora do Mestrado/Doutorado em Design da UEMG.

O trabalho está estruturado em três eixos de abordagem. O primeiro eixo apresenta a institucionalização do Design como curso superior e os desdobramentos e importância da FUMA/UEMG no ensino e na formação de profissionais mineiros. Nos capítulos 01 e 02, *O curso de Desenho Industrial da FUMA: da criação aos primeiros egressos* e *Da Decoração ao Design de Ambientes: mudanças e permanências um estudo sobre a experiência na Escola de Design da UEMG*, é mostrado o aperfeiçoamento dos projetos pedagógicos dos cursos de Desenho Industrial e Decoração. Em ambos os textos, existe uma cronologia que discorre sobre a importância da inserção do projeto de Design no processo de criação dos acadêmicos e na sistematização da prática profissional. Já os capítulos 03 e 04, *História de vida docente: contribuições do professor Romeu Dâmaso para a construção da Escola de Design da UEMG* e *Panorama histórico do Laboratório de Design Gráfico da Escola de Design da UEMG*, retratam a importância do docente no processo de desenvolvimento do pensamento dos alunos, com destaque ao professor Romeu Damaso, e às possibilidades de experimentações geradas a partir da criação do Laboratório de Design Gráfico na Universidade.

O segundo eixo é formado pelos capítulos 05, 06 e 07, respectivamente *A História do 3º NDesign, Os projetos de sinalização e mobiliário urbanos para Belo Horizonte na década de 1970* e *Origens das preocupações com sustentabilidade no campo do design: o caso do projeto Juramento — CETEC*. Tais capítulos têm, como conexão, a modificação do pensamento acadêmico, político, cultural e ambiental em relação ao Design e à produção em seus contextos temporais, além das inquietações pela busca de novas soluções e modelos.

Estas podem ser percebidas em 1970, através da necessidade de uma nova forma de comunicação urbana em Belo Horizonte e de novas soluções urbanas e ambientais para Juramento, através do incipiente conceito de sustentabilidade. Posteriormente, na década de 1990, os encontros NDesign geraram debates e reflexões acerca do rumo acadêmico dos cursos. Por fim, o último eixo versa sobre a produção comercial do design tanto gráfico com os capítulos 08 e 12 - *Sistema de Comunicação Ltda.: identidade visual e concepção da gestão de marca nos anos 1970* e *Representações de gênero nos rótulos litográficos de cachaça de Minas Gerais entre os anos 1940 e 1950*, quanto de produto com os capítulos 09, 10 e 11 - *Pioneirismo de Eduardo Seabra no campo dos móveis na Zona da Mata: Design e ensino, O Design na Madeirense Móveis do Brasil: a gestão do Núcleo de Desenvolvimento de Produtos e O Pré-Design nas painéis de pedra sabão de Minas Gerais*. Os capítulos abordam a atividade profissional do design para além da experiência acadêmica, procurando entender como esta se desenvolveu na época, além de conhecer alguns protagonistas.

A obra analisada não possui uma linearidade cronológica, mas pode ser apontado um desenvolvimento e amadurecimento da profissionalização do Design depois da criação do curso de Desenho Industrial da então Fundação Universidade Mineira de Arte — FUMA, e hoje Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais — ED/UEMG. As abordagens dos autores nos mostram que, anteriormente à racionalização e entendimento do que era Design, a produção e o ensino eram feitos de maneira mais artística e sensível do que através do projeto e da técnica.

Mesmo não tendo sido citada em todos os capítulos, pode-se compreender a relação do Design mineiro com a FUMA, hoje Escola de Design da UEMG. Constatou-se que, mesmo inconsciente, o desejo de fazer, dos profissionais, esteve sempre presente, contribuindo para o debate e produção, mesmo que, na maioria das vezes, houvesse escassez de recursos tecnológicos e diferenças regionais limitadoras.

A iniciativa e posterior formalização dos textos desenvolvidos devem ser destacadas já que conseguem traçar um panorama do desenvolvimento do Design a partir da década de 1940, no Estado de Minas Gerais, especialmente na cidade de Belo Horizonte. Os textos, compilados na publicação, possuem suma importância, posto que é uma das poucas fontes bibliográficas documentadas sobre o desenvolvimento do design no Estado.

A leitura da obra é relevante a todos os acadêmicos e profissionais, não somente do Design, mas também de áreas correlatas. Através dela, há viabilidade em identificar práticas que possam engajar a participação criativa e gerar possibilidades ecossistêmicas. Além disso, a produção busca responder e, também, provocar questionamentos pertinentes ao enriquecimento da História do Design mineiro, com novos pontos de vistas de métodos projetuais e de formais, além de fomentar as dialéticas oriundas das localidades e especificidades regionais de um Brasil tão heterogêneo. Desse modo, a publicação possibilita a ampliação dos conhecimentos para melhor compreender os processos criativos e assim traçar melhorias para a prática profissional.



Na cidade, as festas. Nas festas, a cidade.

Ensaio visual de Cris Nery

A festa constitui um fecundo campo para se pensar a vida humana em coletividade sob sua dupla modulação, a de agregação (estar-junto) e a de imaginário (fabulação, desejo, campo do possível), pois em seus diferentes regimes de empiricidade, opera ligações as mais variadas e inusitadas, possibilitando para quem dela participe a vivência (desdobrada em experimentação) de uma existência outra que a do real socializado, uma existência que é própria da festa. (PEREZ: 2009, p. 290.)

Cris Nery

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.
www.crisnery.com

As fotografias apresentadas nesse ensaio visual foram realizadas entre julho de 2017 e junho de 2018, durante o período de doutorado-sanduíche em Barcelona, Catalunha, Espanha. Orientador no Brasil: Prof. Dr. Jairo José Drummond Câmara. Centro de Pesquisa em Design e Ergonomia da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Orientador no Exterior: Prof. Dr. Roger Sanci Roca. Departamento de Antropologia Social da Faculdade de Geografia e História da Universidade de Barcelona. O presente trabalho foi realizado com apoio da CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil.

Referências:

PEREZ, L. Festas e viajantes nas Minas oitocentistas, segunda aproximação. **Revista de Antropologia**, v. 52, n. 1, p. 290-338, 1 jan. 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27337>> Acesso em: 05 fev. 2019.

DELGADO, Manuel. Carrer, festa i revolta. Els usos simbòlics de l'espai públic a Barcelona (1951-2000). **Revista d'etnologia de Catalunya**, n. 18, p. 143-145, 2001. Disponível em: <<https://www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/view/49216/60591>> Acesso em: 05 fev. 2019.

DELGADO, Manuel. **La festa a Catalunya, avui**. Barcelona: Editorial Barcanova, S.A., 1992.

FESTES. Disponível em: <<https://www.festacatalunya.cat/articles-mostra-682-cat-festes.htm>> Acesso em: 05 fev. 2019.

FESTES I TRADICIONS PER ÈPOCA DE L'ANY. Disponível em: <<http://lameva.barcelona.cat/culturapopular/ca/festes-i-tradicions/festes-i-tradicions-epoca-de-lany?term-id=4>> Acesso em: 05 fev. 2019.



PLAÇA
DE LA
A DE GRÀCIA















DAVAI
TRIBO
RNESTOL
DE FEBR
18 005

CARNAVAL





HOTEL
CATALONIA CATEDRAL

CATALONIA
HOTEL & RESTAURANT

H







