

# CONEXÃO DAS ARTES:

Linguagens  
e cultura  
em tempos plurais



Fabio Pereira Cerdera  
João Paulo Hergesel  
Patrícia Gonçalves de Freitas  
Organizadores



2021



# CONEXÃO DAS ARTES:

Linguagens  
e cultura  
em tempos plurais



Fabio Pereira Cerdera  
João Paulo Hergesel  
Patrícia Gonçalves de Freitas  
Organizadores



2021





2021 by Editora e-Publicar  
Copyright © Editora e-Publicar  
Copyright do Texto © 2021 Os autores  
Copyright da Edição © 2021 Editora e-Publicar  
Direitos para esta edição cedidos  
à Editora e-Publicar pelos autores

**Editora Chefe**  
Patrícia Gonçalves de Freitas  
**Editor**  
Roger Goulart Mello  
**Diagramação**  
Roger Goulart Mello  
**Projeto gráfico e Edição de Arte**  
Patrícia Gonçalves de Freitas  
**Revisão**  
Os autores

## **CONEXÃO DAS ARTES: LINGUAGENS E CULTURA EM TEMPOS PLURAIS, VOL. 1**

Todo o conteúdo dos capítulos, dados, informações e correções são de responsabilidade exclusiva dos autores. O download e compartilhamento da obra são permitidos desde que os créditos sejam devidamente atribuídos aos autores. É vedada a realização de alterações na obra, assim como sua utilização para fins comerciais.

A Editora e-Publicar não se responsabiliza por eventuais mudanças ocorridas nos endereços convencionais ou eletrônicos citados nesta obra.

### **Conselho Editorial**

Alessandra Dale Giacomini Terra – Universidade Federal Fluminense  
Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa  
Andrelize Schabo Ferreira de Assis – Universidade Federal de Rondônia  
Bianca Gabriely Ferreira Silva – Universidade Federal de Pernambuco  
Cristiana Barcelos da Silva – Universidade do Estado de Minas Gerais  
Cristiane Elisa Ribas Batista – Universidade Federal de Santa Catarina  
Daniel Ordane da Costa Vale – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais  
Danyelle Andrade Mota – Universidade Tiradentes  
Dayanne Tomaz Casimiro da Silva - Universidade Federal de Pernambuco  
Diogo Luiz Lima Augusto – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro  
Elis Regina Barbosa Angelo – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Ernane Rosa Martins - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás  
Ezequiel Martins Ferreira – Universidade Federal de Goiás  
Fábio Pereira Cerdera – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Francisco Oricelio da Silva Brindeiro – Universidade Estadual do Ceará  
Glaucio Martins da Silva Bandeira – Universidade Federal Fluminense  
Helio Fernando Lobo Nogueira da Gama - Universidade Estadual De Santa Cruz  
Inaldo Kley do Nascimento Moraes – Universidade CEUMA  
João Paulo Hergesel - Pontifícia Universidade Católica de Campinas  
Jose Henrique de Lacerda Furtado – Instituto Federal do Rio de Janeiro  
Jordany Gomes da Silva – Universidade Federal de Pernambuco



Jucilene Oliveira de Sousa – Universidade Estadual de Campinas  
Luana Lima Guimarães – Universidade Federal do Ceará  
Luma Mirely de Souza Brandão – Universidade Tiradentes  
Mateus Dias Antunes – Universidade de São Paulo  
Milson dos Santos Barbosa – Universidade Tiradentes  
Naiola Paiva de Miranda - Universidade Federal do Ceará  
Rafael Leal da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
Rita Rodrigues de Souza - Universidade Estadual Paulista  
Willian Douglas Guilherme - Universidade Federal do Tocantins

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

C747 Conexão das artes [livro eletrônico] : linguagens e cultura em tempos plurais: volume 1 / Organizadores Fabio Pereira Cerdera, João Paulo Hergesel, Patrícia Gonçalves de Freitas. – Rio de Janeiro, RJ: e-Publicar, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-89950-53-0

1. Artes. 2. Linguagens e línguas. 3. Cultura. I. Cerdera, Fabio Pereira. II. Hergesel, João Paulo. III. Freitas, Patrícia Gonçalves de.  
CDD 302.23

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422**

**Editora e-Publicar**

Rio de Janeiro – RJ – Brasil  
contato@editorapublicar.com.br  
www.editorapublicar.com.br



2021

## Apresentação

Uma das falas mais comuns do senso comum, quando se fala em arte, é que “ a arte não deve ser entendida, mas sentida”. De fato, a complexidade trazida pela estrutura do texto artístico faz com que, muitas vezes, o espectador tenha experiências estéticas e veja suas emoções despertadas, independentemente da compreensão racional.

Sentir a arte, no entanto, não é sinônimo de que ela não deva ser estudada ou de que ela pode ser interpretada de qualquer maneira. Neste livro, veem-se exemplos de pesquisas que se dedicam a observar, de modo científico, movimentos ou produções artísticas, propondo diálogos entre a teoria, análise e prática.

Os oito capítulos que compõem esta obra trazem temas que exploram territorialidades, indústria cultural, cultura contemporânea, africanidades, transexualidade, dentre outros aspectos relevantes para uma discussão da sociedade – não somente brasileira, como também globalizada.

Convidamos os leitores a conhecerem os estudos aqui reunidos, que trazem forte contribuição à área de Arte, em seus diversos campos, como Música, Teatro, Artesanato e Design.

**João Paulo Hergesel**



## Sumário

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	8
NOTAS SOBRE O TERRITÓRIO-ARTE: CAMINHOS E DESLIMITES .....	8
<b>DOI: 10.47402/ed.ep.c202111071530</b>	<b>Helena Wilhelm Eilers</b>
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	20
O CONCEITO DE “INDÚSTRIA CULTURAL” E SEUS LIMITES PARA A ANÁLISE DE FENÔMENOS CULTURAIS CONTEMPORÂNEOS.....	20
	<b>Jonathan Henriques do Amaral</b>
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	28
A REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DO AFRODESCENDENTE NAS PINTURAS DE DEBRET, BROCOS, PORTINARI E DI CAVALCANTE CONTEXTUALIZANDO O ASPECTO POLÍTICO-IDEOLÓGICO BRASILEIRO .....	28
	<b>Rita Mychelly Santos Salles</b> <b>Ana Rita César Lustosa</b> <b>Sérgio Rodrigues de Souza</b>
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	41
O CORPO HUMANO E A ARTE: ESTUDOS SOBRE A CORPOREIDADE EM PERÍODOS E MOVIMENTOS DA HISTÓRIA DA ARTE .....	41
	<b>Patrícia Roth</b> <b>Roseli K Moreira</b>
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	52
DIÁLOGOS COM O PASSADO, RUMO AO FUTURO – AS 3 CANÇÕES DE HILDEGARD JONE PARA VOZ E PIANO OP.25, DE ANTON WEBERN.....	52
<b>DOI: 10.47402/ed.ep.c202170024592</b>	<b>Ernesto Hartmann</b> <b>Ronal Silveira</b>
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	69
FISIOLOGIA DA VOZ TRANSEXUAL: CAMINHOS PARA RECONFIGURAÇÃO VOCAL DA PESSOA TRANS .....	69
<b>DOI: 10.47402/ed.ep.c20217015530</b>	<b>João Gustavo Kienen</b> <b>Jully Vidal Guimarães Silva</b>
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	89
MAII: DESAFIOS E RESISTÊNCIAS DO FAZER CERÂMICO NA MANAUS CONTEMPORÂNEA .....	89
<b>DOI: 10.47402/ed.ep.c20217026530</b>	<b>Luiza Pereira de Souza</b> <b>Orlane Pereira Freires</b>
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	101
O RESGATE DO MUNDO CODIFICADO FLUSSERIANO PELO DESIGN DA INFORMAÇÃO.....	101
<b>DOI: 10.47402/ed.ep.c20217037530</b>	<b>Susana Narimatsu Sato</b> <b>Sandra Maria Ribeiro de Souza</b>



# CAPÍTULO 1

## NOTAS SOBRE O TERRITÓRIO-ARTE: CAMINHOS E DESLIMITES

DOI: 10.47402/ed.ep.c202111071530

**Helena Wilhelm Eilers**, doutoranda em Arte Visuais, PPGAV-UFRJ

### RESUMO

Ao que nos referimos quando falamos em território da arte ou quando questionamos quais os limites da mesma? Termo caro à Geografia, o conceito de território abrange uma série de questões relacionadas à fronteira e ao poder, assim como pode ter seus horizontes ampliados, propiciando uma leitura mais subjetiva e abrangente. Este artigo, mais do que tentar designar um lugar próprio da arte, sugerindo que esta esteja fechada dentro de fronteiras, procura discutir os seus diversos atravessamentos. Tendo em vista a multidisciplinaridade do termo, parte-se da obra de Haesbaert para trazer possíveis definições de “território” na Geografia, para em seguida criar um diálogo com o pensamento de Deleuze e Guattari. Pretende-se, ao longo do texto, mostrar como o processo de criação, os pactos e as constantes negociações induzem o território da arte a se manter em movimento, propiciando uma constante expansão. Aberto para o universo, esse espaço se mistura com outras áreas de conhecimento em direção ao novo, rompendo limites e abrindo fronteiras.

**PALAVRAS-CHAVE:** Território, desterritorialização, arte contemporânea, linhas de fuga.

### INTRODUÇÃO

Às margens do Rio Guaíba, no pavilhão da 8ª Bienal do Mercosul (2011), em Porto Alegre, o artista japonês Yanagi Yukinori fixou 12 caixas transparentes na parede do espaço expositivo. Dentro de cada uma delas havia a bandeira de um país-membro do bloco econômico do Mercosul e das Guianas. As bandeiras, feitas de areia colorida e dispostas uma ao lado da outra, eram como pequenos territórios de areia, fechados em si próprios, separados uns dos outros por alguns centímetros de plástico e parede. Chegando mais perto, entretanto, era possível ver uma movimentação: tubos de plásticos transparentes conectavam todas as caixas e, por eles, circulavam livremente formigas saúvas, migrando de um país a outro — do Brasil ao Paraguai, da Colômbia à Bolívia. À medida que as formigas iam caminhando, os territórios iam se contaminando e, ao longo da exposição, as bandeiras iam se tornando incertas. A cada grão carregado de um país a outro, as cores se misturavam, tornando o território híbrido.



A obra apresentada na Bienal é parte de um projeto maior de Yukirono, nomeado *The World Ant Farm*<sup>1</sup>. Exibido pela primeira vez em 1990, em Los Angeles, incluía todas as bandeiras de países reconhecidos pelas Nações Unidas. Apesar de sofrer pequenas alterações de acordo com o local onde é exibido, o projeto remete, numa primeira abordagem, à ideia de identidade nacional e de nação, indicando como o movimento simbólico das formigas rompe com as fronteiras arenosas. Entre as diversas discussões que pode abranger tal trabalho, está a do patriotismo, do nacionalismo, da regulamentação de fronteiras, da xenofobia. Por meio dos pequenos seres que trabalham para transportar comida e areia num sistema criado, vemos o território se tornar cada vez mais ambíguo e, aos poucos, diversos canais irem se formando, vias alternativas que se multiplicam com o tempo.

Neste artigo, entretanto, tomamos o projeto de Yukinori como ponto de partida para propor outra discussão, na qual o objeto é o próprio território ou, mais especificamente, o território da arte. Da obra de Yukinori nos chama a atenção principalmente o fato do território ser um espaço vivo, sendo transformado pelas diversas forças que o atravessam. No território-arte, como veremos, também podemos enxergar alguns pontos de contato, limites e conexões, mas pouco podemos prever dos canais submersos e pontes que estão constantemente sendo criadas.

**Figura 1:** *Nosso Norte é o Sul* (2011), de Yanagi Yukinori, instalação com caixas de acrílico, areia colorida e formigas



Fonte: Clóvis Da Rolt.

<sup>1</sup> Mais informações sobre o projeto estão disponíveis em: [http://www.yanagistudio.net/works/antfarmproject01\\_view\\_eng.html](http://www.yanagistudio.net/works/antfarmproject01_view_eng.html). Acesso em: 26 jul. 2021.

**Figura 2:** *Nosso Norte é o Sul* (detalhe) (2011), de Yanagi Yukinori, instalação com caixas de acrílico, areia colorida e formigas




**Fonte:** Disponível em: <http://leandromichel.blogspot.com/2011/09/as-formigas-da-bienal-do-mercosul.html>. Acesso em: 27 jul. 2021

## DEFININDO TERRITÓRIO

Ao longo da História se mantém a seguinte questão: *qual é o limite da arte?* - pergunta que, muitas vezes, vem acompanhada da afirmação de que a arte extrapolou seus limites. Seja rompendo a fronteira do bom senso para uns, ou do senso comum, para outros, a arte historicamente tem em sua essência a transgressão de um espaço pré-delimitado para se deslocar rumo a territórios inexplorados. Invade e ocupa espaços da vida, da política, da ciência, da tecnologia, da psicologia, da feitiçaria, da religião. Afeta outros campos de conhecimento e se deixa ser afetada por eles. Move-se de maneira irregular numa busca constante por abrir novos caminhos. Mas, se são questionados os limites da arte, estaria a ela destinado um determinado lugar? Qual seria e onde estaria localizado o tão falado território da arte?

Termo caro à Geografia, o *território* abre diversas possibilidades de usos e interpretações. A amplitude do seu significado não se restringe apenas à materialidade do espaço, mas transita entre o político e o cultural, engloba os limites de terra e os limites do corpo, as migrações de povos e de animais, assim como as territorializações e desterritorializações relacionadas à construção de subjetividade e identidade pessoal. Ao realizar uma longa e completa pesquisa sobre o conceito, Rogerio Haesbaert (2004, p. 37-38)





explicita que, apesar das primeiras teorizações mais consistentes sobre territorialidade<sup>2</sup> surgirem na Etologia<sup>3</sup>, esse debate conceitual se expande hoje para a Antropologia, a Ciência Política, a História, a Psicologia, a Geografia e a Sociologia, possibilitando a multidisciplinaridade do debate.

Discutir o território é consciente ou inconscientemente aludir a seus limites e a suas fronteiras. Debater território é falar, também, sobre relações de poder. Claro que entre os diversos estudiosos do conceito de território, nas mais diversas áreas de conhecimento, muitos são os níveis de abertura do que pode ou não ser englobado neste conceito. Há pensadores que trabalham com o território como sendo material e limitado por algum tipo de poder (Jean Gottmann e Robert Sack), outros ampliam o conceito para territórios abstratos (Claude Raffestin e Rogerio Haesbaert) e há aqueles que trabalham de forma ainda mais livre, considerando o território pessoal da criação de subjetividade e do desejo (Gilles Deleuze e Félix Guattari). Território, dependendo de quem o pensa, pode ser a cidade de Porto Alegre, o pavilhão da Bienal do Mercosul, o território-arte e a subjetividade criada por processos de codificação e decodificação vividos por cada um dos visitantes que passaram por lá.

Com o auxílio e a licença poética da Geografia, de quem a arte toma emprestado tão importante conceito, faz-se aqui uma leitura do território como algo não-fixo, mas em constante transformação<sup>4</sup>. Como Rogerio Haesbaert alerta: não se deve ficar preso à visão simplista de espaço como enraizamento, estabilidade, delimitação ou fronteira, já que “justamente por ser relacional, o território é movimento, fluidez, interconexão - em síntese e num sentido mais amplo, temporalidade.” (HAESBAERT, 2004 p. 86).

---

<sup>2</sup> Assim como o termo território, o conceito de territorialidade é usado de inúmeras maneiras, não existindo um consenso entre autores. Raffestin pontua: “territorialidade pode ser definida como um conjunto de relações que se originam num sistema tridimensional sociedade-espaço-tempo.” (RAFFESTIN, 1993, p. 143-158); Saquet e Briskievicz, por sua vez, afirmam: “(...) compreendemos a noção de territorialidade como um processo de relações sociais, tanto econômicas, como políticas e culturais de um indivíduo ou de um grupo social. A territorialidade corresponde às relações sociais e às atividades diárias que os homens têm com sua natureza exterior. É o resultado do processo de produção de cada território, sendo fundamental para a construção da identidade e para a reorganização da vida quotidiana.” (SAQUET; BRISKIEVICZ, 2009, p. 03-16).

<sup>3</sup> Ciência que estuda o comportamento animal.

<sup>4</sup> A ideia de território como movimento foi introduzida por Gottmann, em 1952, e propagada por Sack (1986) e Raffestin (1993). Ainda que entendesse o território como algo concreto e material, Raffestin acreditava que este mudava conforme a sociedade e se reorganizava político-administrativamente para além dos Estados-nações. Haveria um movimento de valorização de uma dimensão mais abstrata e simbólica na composição dos territórios, que levaria o autor a afirmar, no final de seu livro, que: “as divisões mais importantes estão no espírito.” (RAFFESTIN, 1993, p. 81).

## O TERRITÓRIO E A DESTERRITORIALIZAÇÃO

Se na Geografia o território engloba a *dimensão simbólica* e as relações de poder nela envolvidas, mais o *sentido funcional*, associado à sua característica material-concreta (HAESBAERT; BRUCE, 2002, p. 10), Gilles Deleuze e Félix Guattari ampliam os horizontes do conceito, proporcionando uma leitura mais abrangente e subjetiva. Os pensadores mantêm a ideia de fluxo e movimento do território, porém, radicalizam o conceito, compreendendo-o enquanto *processo*, um *constante devir*. Tudo estaria envolvido em um movimento de territorialização e desterritorialização, seja ele físico, psicológico ou social<sup>5</sup>.

“A arte começa talvez com o animal, ao menos com o animal que recorta um território e faz uma casa”, escrevem Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?* (2007, p. 238). Território e casa, explicam eles, são palavras correlativas a habitat. É nesse sistema casa-território que funções orgânicas se transformam: sexualidade, alimentação, agressividade. São essas as “posturas e cores do corpo, nos cantos e nos gritos que marcam o território. É um jorro de traços, de cores e de sons, inseparáveis na medida em que se tornam expressivos” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 238). Cria-se esse habitat, então, através da expressão e é nesse lugar que desenvolvemos nossas mais variadas e essenciais funções. Esse território, físico ou psicológico e, conforme analisam Rolnik e Guattari, pode ser compreendido em sentidos diversos:

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo [...]. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo, tanto a um espaço vivido quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa” (ROLNIK; GUATTARI, 1996, p. 323).

Entretanto, o território não é fixo, pois é característica da sociedade territorializar e desterritorializar, sair de um território para outro, ou, através das linhas de fuga, criar novos. Assim, abrem-se às características que formam territórios, sempre novas casualidades, sempre a possibilidade para a sua expansão. Composta por linhas, a casa-território não se fecha por completo, mas abre-se ao Universo e aos inesperados. “O território não se limita a isolar e juntar, ele abre para forças cósmicas que sobem de dentro ou que vêm de fora, e torna sensíveis seu efeito sobre o habitante” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 177). Assim, por mais que a casa traga a identificação e a expressão dos “cantos e cores”, ela não está inteiramente fechada a *afectos*, passando por processos constantes de codificação e recodificação. Fechar-se,

---

<sup>5</sup> Entende-se que a amplitude dos conceitos de Deleuze e Guattari se dá pelo fato de suas contribuições não contarem com um modelo teórico-metodológico fechado, possibilitando a aplicação em diversas situações. Rolnik considera que: “só é possível embarcar no universo deleuziano se for a partir de um exercício do pensamento a serviço de questões que pedem passagem na existência de cada um.” (ROLNIK, 1995, p. 6).



explicam Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (v.5), é “traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado” (ano, p.1997, p.177), porém, logo se quer abrir espaço, abrir o círculo para novas forças. Segundo eles:

Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 177).

A criação e o pensamento estão imbricados justamente no processo constante de desterritorialização rumo a novas terras. Para criar é necessário romper os territórios existentes. Para Haesbaert e Bruce (2002), esse processo de criação, essa desterritorialização do pensamento, tal como a desterritorialização no sentido amplo, é sempre acompanhada por uma reterritorialização: “a reterritorialização é a obra criada, o novo conceito, é a canção pronta, o quadro finalizado” (HAESBAERT; BRUCE, 2002, p. 19).


Assim, a criação da arte está relacionada ao território, mas também ao Universo, ao *heimlich* e ao *unheimliche*<sup>6</sup>. Para se fazer a arte é necessário criar território para destruí-lo e, assim, criar um novo, num processo constante de criação e destruição. Não bastam apenas a casa e as cores, é preciso linhas de fuga para abrir passagem à imprevisibilidade do novo, propiciar essa expansão. Nas palavras de Deleuze e Guattari: “Eis tudo que é preciso para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos – sob a condição de que tudo isso se abra e se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 239).

## TERRITÓRIO-ARTE EM EXPANSÃO

Essa fuga das molduras e dos lugares de pertencimento ou esse gesto de *abrir a Casa para Universo*, para usar termos deleuzo-guattarianos é uma característica essencial das artes visuais. Por vezes, a arte pode ser vista como a própria linha de fuga que atravessa os mais diversos territórios de conhecimento para expandi-lo, questioná-lo, abri-lo para o universo,

---

<sup>6</sup> Conceito freudiano aprofundado no texto *Das Unheimliche* (versão original: FREUD, Sigmund. *Das unheimliche*. In: GESAMMELTE Werke: XII: Werke Aus Den Jahren 1917-1920, 2005. p. 229-268). Sem tradução exata para o português, foi traduzido como “O estranho” (Edição Standard) ou “O inquietante” (Companhia das Letras) e “O infamiliar” (Editora Autêntica). De maneira breve, *heimlich*, é o “conhecido, familiar, caseiro, habitual, íntimo, ligado ao *Heim* — lar, lugar aconchegante, e a *Heimat* — terra natal, *das Unheimliche* é o não conhecido, que provoca uma sensação difusa de medo e de horror. Contendo *heimlich* igualmente o significado de em segredo, escondido, subreptício, o efeito do *unheimlich* surge, quando o que deveria ficar oculto sobressai”. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos Literários**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/inquietante-estranheza-das-unheimliche/>. Acesso em: em 27 jul. 2020.



evitando que se fique preso, como indivíduo ou coletivo, a crenças imóveis num território calcificado. Aqui, entretanto, propomos fazer uma leitura da própria arte como território, também propenso a desterritorializações.

É preciso ter claro que ao longo da História, a arte nunca foi um território puro ou neutro. Ao escrever sobre *O espaço da arte contemporânea* (2007), Fernando Cocchiarella lembra que até a Alta Idade Média o caráter religioso das pinturas, proveniente, na maioria das vezes, de encomendas da Igreja e de nobres, ou de patrocínios por eles cedidos, tinha como objetivo transmitir os ideais da fé cristã. Somente no Renascimento, lentamente, a arte vai adquirir um destino estético.

Antes inscrita em um conjunto de rituais mágico-religiosos, a arte era familiar e inteligível num cotidiano mesclado à esfera divina. Fazia parte da experiência da vida social, ainda que fosse uma espécie de portal para o mundo transcendente (COCCHIARALE, 2007, p. 183).


Apesar do distanciamento da esfera místico-religiosa no Renascimento, o campo da arte não se *fecha*, apenas passa a ser mais bem delimitado, sem deixar de estar em constante ampliação ou renegociação. Como analisa Rizolli, Martins e Mello (2012):

Assim como na arte, na ciência e nas humanidades o campo se amplia ao mesmo tempo em que fica mais específico, conforme os saberes, em seus elementos de inovação, permitem o aprofundamento do conhecimento. A intersecção de campos se impõe e o artista busca conhecimentos de outras áreas para expressar-se na linguagem da arte, atravessando as fronteiras na pesquisa de procedimentos específicos.

Assim, a transdisciplinaridade da arte faz de suas fronteiras mais uma membrana ou ponte, do que uma barreira ou muro. Ao entrar em contato com o que está fora, a arte se depara com o novo, mas sem deixar de ser arte. Ela se deixa ser afetada, se apropria daquela disciplina e se expande.

Dentro deste contexto que propomos de território-arte, podemos trazer como exemplo as obras da artista carioca Anna Bella Geiger. Se o conceito de território que viemos trabalhando é tomado emprestado da Geografia, nas obras de Geiger a Geografia faz ponte também com a Estética. Desde os anos 1960, a artista vem explorando mapas e cartografias, inventando territórios híbridos e críticos, atravessados por memórias e relações pessoais com os objetos utilizados e a própria Geografia como disciplina. Ao escrever sobre obras de Geiger realizadas na década de 1970, Luis Claudio da Costa (2011) destaca como esses trabalhos não só eram respostas diretas a problemas enfrentados pelo país, mas também questionavam o próprio conceito de arte. Segundo o autor, “o lugar da arte, o múltiplo e o espaço de circulação foram temas para alguns artistas vinculados ao conceitualismo da época, afinal a política dos artistas





no período envolvia problematizar práticas modernistas da arte e a noção de obra única” (COSTA, 2011, p. 2061). Ainda segundo Costa,

A distinção e o limite entre arte e informação, entre arte e documento, arte e conhecimento pareciam fadados a diminuir. A singularidade da obra de Anna Bella Geiger nesse contexto estava na vontade que permitia encurtar a distância entre a arte e a cartografia, entre o documento apto a inscrever um conhecimento geofísico e o esquema capaz de fabular o devir político do registro (COSTA, 2011, p. 2061).

Neste ato de se colocar em contato com outras disciplinas, há exemplos de ações em que o território-arte se mescla quase por completo com áreas diversas e não conseguimos mais distinguir com nitidez o que é arte e o que é “outro”. Trazendo o exemplo inicial deste artigo, é como se as formigas de Yaginore carregassem areia o suficiente e construíssem canais diversos naquele sistema inventado para se chegar a um ponto em que não fosse mais possível distinguir mais a bandeira de dois ou mais países que se misturaram. Entretanto, apesar de uma bandeira agora fazer parte da outra e ser impossível de separá-las, elas não anulam o que eram antes, mas se unem.

Entre as ações que se posicionam no limite do *ser arte*, a performance *Free Range Grain* (2003-2004) é um bom exemplo. Proposta pelo coletivo norte americano *Critical Art Ensemble*, que atua desde 1987, a performance-laboratório usa técnicas da biologia molecular para testar alimentos geneticamente modificados. Para a ação em questão, foi construído um laboratório portátil onde o público poderia levar alimentos que considerassem suspeitos por qualquer motivo e fazer testes para conferir uma possível alteração genética no produto. Assim como em *Free Range Grain*, há diversas outras propostas apresentadas pelo coletivo, sempre apresentando uma forte confluência entre arte, ciência, tecnologia e ativismo político<sup>7</sup>.

Cita-se, também, a instalação *A alma nunca pensa sem imagens* (2010) de Roberto Jacoby (1944-), realizada na 29ª Bienal de São Paulo. Na ocasião, o Brasil encontrava-se em período eleitoral e o artista utilizou seu espaço no megaevento para criar uma banca fictícia de propaganda partidária a favor da candidata Dilma Rousseff, exibindo vídeos com depoimentos de eleitores, produzindo cartazes e promovendo debates. A instalação logo foi censurada por violar a legislação brasileira que proíbe qualquer ação partidária em espaços que dependam do poder público, mas criou um longo debate sobre a autonomia da arte (NUNES, 2017, p. 99-106). Teria, mais uma vez, a arte passado dos limites?

---

<sup>7</sup> Para saber mais: <http://critical-art.net/free-range-grain-2003-04-cae-beatriz-da-costa-and-shyh-shiun-shyu/>. Acesso em: 26 set. 2021.

## TERRITÓRIO-ARTE E PODER

Se, como vimos com a Geografia, falar em território é também falar em relações de poder, compreendemos que o que é permitido adentrar nele é sempre mutável e dependente de inúmeras negociações. Ao escrever sobre o que resta das vanguardas do século XIX no século XX, Thierry de Duve (2010) afirma que a arte é baseada em convenções (ou pactos) entre artista e público. Para o autor, toda convenção pictural quebrada significa um pacto rompido com parte do público e demanda de novo pacto com outra parte do público. Esses rompimentos criam um espaço de negociação para novos pactos. Teria sido neste espaço de constante renegociação, segundo De Duve, que as belas artes abriram espaço para a *arte em geral*, sendo Marcel Duchamp o mensageiro de um processo de repactuação que acontecia desde as vanguardas do século XIX<sup>8</sup>. Como explica o autor:

Quebrando a convenção (a regra), os artistas de vanguarda provocam no público a tomada de consciência do fato de que a convenção (o pacto) sendo incerta, na prática já está quebrada e deve ser renegociada, caso a caso. Por outro lado, quebrando a convenção (o pacto), os artistas de vanguarda fazem das convenções (regras) de seu ofício o espaço estético da negociação (DE DUVE, 2010, p. 189).


Ilustra-se bem essa instabilidade ou constante atualização do que faz parte ou não dos territórios da arte através de dois episódios descritos por Luiz Camillo Osório (2017, p. 108) envolvendo os *Parangolés* de Hélio Oiticica (1937-1980) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Nos anos 1960, o convívio de Oiticica com a comunidade do Morro da Mangueira influenciou na criação de uma série de obras, entre elas, os *Parangolés*. Essas obras *de vestir* foram apresentadas pela primeira vez na exposição *Opinião 65* (1965), realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e na ocasião, as capas foram usadas pelo artista e por sambistas e instrumentistas da Mangueira, que chegaram ao MAM numa espécie de “procissão-festiva”. A equipe de segurança do museu, entretanto, impediu a entrada dos participantes e a “obra festa” de Oiticica teve que ser realizada na parte externa do museu. A arte, não compreendida, foi barrada do território institucional.

Em 2002, com os *Parangolés* bem definidos como uma das obras marco do experimentalismo brasileiro, o que ocorre é o oposto: quando realizada a exposição *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia* era possível encontrar no final da exposição algumas cópias expositivas dos *Parangolés* para serem vestidas pelo público. O artista Lourival Cuquinha, que

---

<sup>8</sup> “A arte em geral é algo totalmente diferente da reunião das práticas artísticas sob o guarda-sol das belas-artes ou das artes plásticas. É algo que não determina apenas que se possa ser artista sendo pintor, poeta, músico, escultor ou cineasta etc., mas também que se possa ser artista sem ser pintor, nem poeta, nem músico, nem escultor, nem cineasta etc. Artista em geral.” (DE DUVE, 2010, p. 182).





participava de outra exposição no mesmo local, vestiu um desses *Parangolés*, o qual ficou usando durante a festa de abertura. Ao ir devolver, a área do museu já estava fechada e devido a esta situação o *Parangolé* foi parar na casa do artista<sup>9</sup>. Na manhã seguinte, Cuquinha recebe o aviso de que se o *Parangolé* não fosse devolvido até o meio-dia, a polícia seria mobilizada. Como analisa Osório, nas duas ocasiões a dimensão policial é solicitada, seja para impedir que a obra entre no museu ou, anos mais tarde, exigir a volta da cópia para esse mesmo território onde o original foi barrado. Por meio desses episódios, Osório discute em seu artigo:

o modo como os parangolés deixam de ser ruído para se tornarem obra. Ou seja, entender o processo através do qual a possibilidade de sentido foi se insinuando e deslocando as classificações instituídas sobre o que seria arte e sobre quem pertencia ao seu território, dando sonoridade ao que não passava de ruído (OSÓRIO, 2017, p. 109).

Como vimos, nas reafirmações de pacto, o território se expande, deslocando seus limites. Ao mesmo tempo, aquilo ou quem faz parte dele também se movimenta, colaborando para sua expansão e deslocamento. Limites e delimites se tornam cada vez mais complexos e em constante transformação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao esboçar contornos para o território-arte, compreendemos que muito mais que um espaço estável ou rígido, ele está em constante transformação. Pensar em território, não é pensar em *terra firme*, a não ser aquela sempre apta a ser atravessada, transformada. Em contato com diversas disciplinas, suas fronteiras-membranas não permitem que seja aprisionado dentro de determinada área, porém, a sua facilidade de se misturar a outros territórios não anula seu espaço, pelo contrário, faz com que essas fronteiras se expandam. Podemos concluir, tal como escreveu Hélio Oiticica na parede de um de seus primeiros penetráveis: “a pureza é um mito”, ou, como propõe Michelle Sommer (2016, p. 62), a pureza é um “miSto”.

Dentro deste território-arte, relações de poder tencionam as diversas linhas que o compõe e que com frequência o alteram. Não se trata de um espaço homogêneo, assim como não deixa de ser constituído pelas suas diversas hierarquizações. Podemos pensar no meio institucional, mais sólido e central, como também podemos nos voltar às movimentações artísticas que acontecem à margem do território, mais suscetível às condições adversas, mas também as primeiras a sentir o vento fresco que sopra de outras terras, propensas aos diálogos e às novas conexões. Existem muitas maneiras de ocupar esse espaço, de expandi-lo, construir

---

<sup>9</sup> O episódio acabou virando uma performance de Cuquinha. O vídeo está disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=X\\_PUA9sjtPE&ab\\_channel=lourivalcuquinha](https://www.youtube.com/watch?v=X_PUA9sjtPE&ab_channel=lourivalcuquinha). Acesso em: 27 jul. 2021.

barricadas ou, seguindo Deleuze e Guattari (2007), criar *linhas de fuga*, num processo constante de abertura de novos mundos. Dentro do próprio território, os novos pactos não cessam e conduzem aos deslocamentos constantes daqueles e daquilo que o habita.

São nestes movimentos incessantes que perguntas como: *qual o limite da arte* ou *o que pode a arte?* também vão se transfigurando ao longo da História. Sabe-se, porém, que, independentemente do tempo-espço, a arte afeta e é afetada por outros eventos e outras disciplinas, e, por meio desses atravessamentos, tem possibilidade de expandir seu território, infiltrar-se e criar novas subjetividades. No atual período, em que exposições ainda são fechadas por motivos políticos e que eventos culturais sofrem boicote em nome da moral e dos bons costumes, espera-se que a arte possa sempre *passar dos limites*.

## REFERÊNCIAS

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos Literários**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/inquietante-estranheza-das-unheimliche/>. Acesso em: 27 jul. 2021.

COCCHIARALLE, Fernando. **O espaço da arte contemporânea. Sentidos e arte contemporânea**, Vitória: Vale, 2007.

COSTA, Luiz Cláudio da. A arte da cartografia na obra de Anna Bella Geiger. In: Encontro nacional da ANPAP, n. 20, 2011, Rio de Janeiro, **Anais da 20ª ANPAP**, Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p. 2048-2064.

DA ROLT, Clóvis. Quando arte e identidade se encontram: algumas perspectivas a partir da 8ª Bienal do Mercosul. **Mouseion**, Canoas, n. 15, p. 124-143, 2013.

DE DUVE, Thierry. O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 20, pp. 180-193, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Lisboa: Edições, v. 70, 2007.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.


DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

DELEUZE, Gilles.; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de E. A. Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. **Geographia**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 7-22, 2002.

SAQUET, Marcos Aurélio; BRISKIEVICZ, Michele. Territorialidade e identidade: um patrimônio no desenvolvimento territorial. **Caderno Prudentino de Geografia**, Presidente Prudente, v. 1, n. 31, p. 03-16, 2009.





NUNES, Sofia. Como a arte apaga o político. In: CACHOPO, João Pedro de B. Gonçalves; MARQUES, Elisabete; PINTO, Filipe; ALMEIDA, Emília Pinto de. **Estética e política entre as artes**. Lisboa: Edições 70, 2017.

OSÓRIO, Luiz Camillo. A política das artes e o museu: desentendimentos a partir de alguns casos com os parangolés de Hélio Oiticica. In: CACHOPO, João Pedro de B. Gonçalves; MARQUES, Elisabete; PINTO, Filipe; ALMEIDA, Emília Pinto de. **Estética e política entre as artes**. Lisboa: Edições 70, 2017.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização: do " fim dos territórios" à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RIZOLLI, Marcos; MARTINS, Miriam Celeste F. Dias; MELLO, Regina Lara Silveira. Arte e interdisciplinaridade: um convite à partilha. In: Encontro Nacional da ANPAP, n. 21, 2012, Rio de Janeiro, **Anais da 21ª ANPAP**, Rio de Janeiro: ANPAP, 2012, p. 784-797. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio5/marcos\\_rizolli\\_regina\\_lara\\_e\\_miriam\\_celeste.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio5/marcos_rizolli_regina_lara_e_miriam_celeste.pdf). Acesso em: 17 jun. 2021.

ROLNIK, Suely. Ninguém é deleuziano. Entrevista a Lira Neto e Silvio Gadelha. **O Povo**. Caderno Sábado. Fortaleza, 1995. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/ninguem.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2021.

ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

SOMMER, Michelle. **Teoria (provisória) das exposições contemporâneas**. Porto Alegre: UFRGS, 2016. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS), Porto Alegre, 2016.

# CAPÍTULO 2

## O CONCEITO DE “INDÚSTRIA CULTURAL” E SEUS LIMITES PARA A ANÁLISE DE FENÔMENOS CULTURAIS CONTEMPORÂNEOS

**Jonathan Henriques do Amaral**, Doutor em Educação pela UFRGS, professor do IFRS, *Campus Bento Gonçalves*

### RESUMO

O presente artigo se propõe a (a) apresentar o conceito de “indústria cultural” para aqueles que têm pouco conhecimento sobre o assunto, mas desejam aprender mais sobre ele, além de (b) apontar limites desse conceito para a análise de fenômenos culturais contemporâneos. Para tanto, inicia demonstrando as características gerais da “indústria cultural”, segundo a perspectiva dos proponentes do conceito – os filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer. Posteriormente, discute os diversos problemas desse conceito, a partir de contribuições de diferentes autores do campo das Ciências Sociais. O trabalho finaliza com a constatação de que o conceito não deve ser totalmente abandonado, mas tem de ser usado com parcimônia.


**PALAVRAS-CHAVE:** indústria cultural; cultura de massa; meios de comunicação.

### INTRODUÇÃO

Músicas que parecem “grudar” na cabeça, de tanto que as ouvimos tocar – mesmo que não saibamos o nome da música ou de quem a canta. Artistas que fazem sucesso total em um verão, mas, no verão seguinte, caem no esquecimento. Cantores que, apesar de terem nomes diferentes, parecem iguais no estilo de música que cantam, no modo de se vestir, no corte de cabelo. Filmes cujo roteiro seguem a mesma fórmula, com batalhas travadas entre o “bem” e o “mal”. Telenovelas que terminam com o casamento dos personagens que, ao longo de toda a trama, lutaram para ficarem juntos e concretizarem um amor que parecia impossível.

É bastante provável que alguma das situações descritas acima soe familiar para você. O que explica essa impressão de estarmos diante de manifestações artísticas que parecem ser praticamente iguais? É possível falar, efetivamente, de uma homogeneização total na música, no cinema, na literatura, na pintura? Será que todas as pessoas reagem da mesma forma diante de uma mesma obra? É esse o tema que aqui será discutido, a partir do conceito de “indústria cultural”. Além de apresentar sua origem e seu significado, o texto abordará algumas críticas que têm sido feitas a esse conceito, além de suas possibilidades de uso nos dias atuais.





O propósito deste artigo não é apresentar uma revisão de literatura exaustiva de trabalhos que abordem a chamada “indústria cultural”; pelo contrário, a intenção é oferecer uma visão geral dos principais aspectos relacionados ao conceito, bem como os limites de sua utilização na análise de fenômenos culturais contemporâneos. Pretende-se que este texto possa possibilitar que iniciantes tenham um primeiro contato com o tema, além de servir como recurso didático para disciplinas das áreas de Comunicação, Sociologia, Antropologia, dentre outras.

### **A “INDÚSTRIA CULTURAL” NA PERSPECTIVA DE ADORNO E HORKHEIMER**


O termo “indústria cultural” se refere à produção, em larga escala, de bens culturais – músicas, filmes, romances, pinturas –, com o objetivo principal de divertimento do público e geração de lucro. A produção desses bens culturais seguiria a mesma lógica de fabricação de outros artigos de consumo (como automóveis, roupas, eletrodomésticos), caracterizando-se pela padronização segundo uma fórmula de sucesso. Assim, na lógica da indústria cultural, se um estilo de música é lançado e tem boa recepção entre o público, outros artistas passam a imitar esse estilo.

O conceito de “indústria cultural” foi formulado na primeira metade do século XX por Theodor Adorno e Max Horkheimer, teóricos ligados à chamada “Escola de Frankfurt”<sup>10</sup>. De acordo com o próprio Adorno (1978), tudo indica que o conceito foi utilizado pela primeira vez no livro “Dialética do esclarecimento”, escrito com seu colega Horkheimer e publicado originalmente em 1947. Os autores viveram no contexto de desenvolvimento acelerado da indústria cinematográfica e fonográfica, presenciando uma mudança radical no campo das artes. Ao contrário do que acontecia em períodos históricos anteriores, a produção artística passava a ocorrer a partir da lógica de produção de outros bens de consumo, seguindo princípios de racionalização e divisão do trabalho – tal como em uma indústria (PUTERMAN, 1994).

Com isso, surgiu uma nova forma de as pessoas desfrutarem de bens culturais. Hoje podemos baixar músicas em nossos celulares e ouvi-las no momento em que quisermos. No entanto, nem sempre foi possível ouvir uma música em qualquer momento e lugar; trata-se de uma possibilidade relativamente recente. Em outros períodos históricos, caso alguém quisesse ouvir uma música, era necessário, por exemplo, se deslocar a um teatro para assistir a um concerto, sem a possibilidade de escutá-la em casa, no trabalho ou em qualquer outro lugar. A audição da música estava restrita à manifestação *ao vivo* de um artista, de modo que o acesso a

---

<sup>10</sup> Em linhas gerais, vertente teórica associada ao Instituto para Pesquisa Social, fundado na cidade de Frankfurt, na Alemanha, na década de 1920.




obras musicais também era muito mais restrito. Contudo, com o surgimento dos primeiros aparelhos para a execução de discos de vinil, tornou-se possível a reprodução mecânica de obras musicais em qualquer lugar e momento, prescindindo-se da presença física do artista para executá-las (PUTERMAN, 1994).

Adorno e Horkheimer se impressionaram com essa inovação e seus possíveis impactos nas manifestações artísticas. Para os filósofos, com a possibilidade de produção em larga escala de artigos culturais (filmes, discos de vinil, pinturas, romances), ter-se-ia tornado predominante a ambição por lucro, obtido a partir da venda desses produtos. Assim, o puro prazer de um artista em criar e executar uma obra teria sido substituído pela mera busca por retorno financeiro. Para os autores, a ideologia da indústria cultural seria o negócio, e sua qualidade seria inexistente; suas produções seriam *apenas* mercadorias, sem valor artístico algum (ADORNO; HORKHEIMER, 2006).

Com esse processo de industrialização da cultura, Adorno e Horkheimer acreditaram que as artes estariam passando por um processo de homogeneização total: para eles, um artista não criaria mais uma música conforme sua necessidade subjetiva de expressão artística, mas simplesmente imitando um modelo capaz de garantir seu sucesso – daí a impressão de que muitas músicas, mesmo sendo de artistas diferentes, parecem iguais. Como as fórmulas de sucesso se transformam, os produtos da indústria cultural seriam descartáveis – só durariam o tempo suficiente para surgir outra “moda”. Também acabaria a possibilidade de escolha individual do tipo de bem artístico a se fruir, pois o público só teria acesso aos produtos vendidos pela indústria (ADORNO; HORKHEIMER, 2006).

Ainda na visão dos autores, a indústria cultural não estimularia o senso crítico em relação aos problemas do mundo nem contribuiria para o refinamento do gosto artístico das pessoas: seu propósito seria somente a distração e o divertimento. Consequentemente, os consumidores dessa indústria se tornariam seres conformados politicamente, incapazes de julgar e tomar decisões por si próprios. A diversão por ela proporcionada seria uma maneira de recarregar as energias dos trabalhadores, para que eles tivessem condições de continuar executando seu trabalho – sem tomar consciência da exploração a que estariam submetidos. Assim, a indústria cultural colaboraria para a manutenção de um sistema econômico excludente e explorador (ADORNO; HORKHEIMER, 2006).

Os consumidores da indústria cultural fariam parte da “massa” – grande conjunto de pessoas que consumiria os produtos da indústria cultural. Nessa massa, não haveria espaço para



diferenciações, para a escolha individual, para o posicionamento crítico diante dos bens culturais: as pessoas absorveriam passivamente os produtos impostos pela indústria, como se não tivessem capacidade de escolha ou de reflexão. Para Adorno e Horkheimer (2006), todas as ideias veiculadas pela indústria cultural seriam aceitas sem objeção, sem análise, sem crítica; a “massa” seria manipulada a tal ponto que não poderia tomar consciência dos problemas da sociedade.

### **SOMOS SERES TOTALMENTE MANIPULADOS? LIMITES DO CONCEITO DE “INDÚSTRIA CULTURAL”**

O conceito de indústria cultural tem recebido diversas críticas, que apontam para os limites de sua utilização na análise da cultura de massa. Por exemplo, para Hobsbawm (2017), produções culturais voltadas ao entretenimento não são uma invenção da era industrial, visto que já existiam em períodos históricos anteriores. Para o autor, filmes de *cowboys* nada mais são do que “um sistema de mitos, moralismo e histórias de aventura encontrável em qualquer sociedade” (HOBSBAWM, 2017, p.42).

A ideia de uma “massa” homogênea, passiva, manipulada pela indústria cultural também tem sido colocada em xeque. De acordo com Puterman (1994), Adorno e Horkheimer não levaram em conta, em sua análise, os seguintes aspectos:


(a) no interior de uma mesma sociedade, existem inúmeras diferenciações (classe social, etnia, faixa etária, gênero, dentre outras), que interferem na escolha do tipo de produto cultural a se consumir;

(b) as pessoas têm, sim, possibilidade de escolha e de gostar ou não de certa manifestação artística, de modo que não há uma manipulação total por parte da indústria da cultura;

(c) não há uma única forma de apropriação de um produto cultural: pessoas diferentes podem atribuir significados diferentes a uma mesma obra (gostar, não gostar, interpretar de formas diversas);

(d) a facilidade em criar e disseminar bens culturais – levada ao seu extremo na sociedade contemporânea – permite que sejam produzidas obras com teor crítico ou diferenciado em relação ao que a indústria tenta “impor” como padrão a ser consumido. Tomem-se como exemplo estilos musicais como o punk rock, o rap e o hip hop, com suas críticas sociais, e o rock progressivo, com seu virtuosismo. Esses estilos musicais estão






inseridos em uma lógica industrial (envolvendo produção em larga escala, vendas, etc.), mas não estão voltados ao mero divertimento ou conformismo.

Quanto a isso, Lévy (2010) lembra que diversão e conscientização podem andar juntas: uma música ou um filme podem nos divertir e, ao mesmo tempo, nos fazer refletir sobre diferentes assuntos. Conforme o autor, o rock se tornou uma indústria, mas possibilitou que seus fãs desenvolvessem consciência política, ao mesmo tempo que os divertiu; a existência de interesses econômicos ligados às artes não significa que elas não tenham valor artístico algum ou que não possam estimular a reflexão. “O fato de que o cinema ou a música também sejam indústrias e parte de um comércio não nos impede de apreciá-los, nem de falar deles em uma perspectiva cultural ou estética” (LÉVY, 2010, p.12).

Outra crítica feita a Adorno e Horkheimer diz respeito à ideia de “massa”, a qual consumiria passivamente os produtos da indústria cultural. Segundo Hobsbawm (2017), muitas pessoas só consomem esses produtos porque podem discutir, posicionar-se a respeito deles. Como exemplo disso, podemos pensar em discussões que muitas pessoas travam sobre telenovelas (acerca da trama, do caráter de certos personagens, de suas ações) ou jogos de futebol. Cabe reproduzir uma citação do autor, para tornar esse argumento mais claro:

Se a indústria não conseguiu até hoje fazer do público um bando de idiotas é porque o público não só não quer *apenas* se sentar calado, como população passiva, para assistir ao show: quer também fazer seu próprio entretenimento, participar ativamente e, o que é mais importante, socialmente. Há trabalhadores ingleses que vão a jogos de futebol debaixo de chuva ou neve, em vez de assisti-los melhor e mais confortavelmente pela TV, pois a participação direta, a vibração da torcida que faz o time jogar melhor, é tão importante para o entretenimento quanto a mera visão dos jogadores. Existem muitos outros espectadores que não aproveitariam os programas mostrados na televisão se não pudessem falar a seu respeito, discutindo os méritos de cada programa, ou talvez simplesmente “focando”, numa tendência tão natural quanto aquela de beber com outras pessoas, e não isoladamente (HOBBSAWM, 2017, p.43).

Seguindo na mesma direção, Setton (2018) argumenta que Adorno e Horkheimer não levaram em conta uma questão básica: como o público capta as mensagens veiculadas pela indústria cultural? Para a autora, há “filtros” a partir dos quais os indivíduos se apropriam dessas mensagens: a bagagem de valores de cada um; conhecimentos prévios; experiências de vida ligadas a gênero, classe social, etnia, região em que se vive... Duas pessoas assistindo ao mesmo filme podem ter percepções muito diferentes sobre a obra. De acordo com Burke (2003), a fruição de uma obra cultural pressupõe a possibilidade de atribuir-lhe significados diversos. “Mesmo que todas as pessoas de todas as regiões do globo vissem imagens idênticas pela televisão ao mesmo tempo, não interpretariam o que viam do mesmo modo” (BURKE, 2003, p.84). Assim, até que ponto se pode falar de um efeito totalmente padronizador?




Setton (2018) também considera que Adorno e Horkheimer defendem uma concepção elitista de cultura, vista como sinônimo de erudição, de conhecimento intelectual. Manifestações populares ou voltadas ao entretenimento – como o carnaval – não seriam vistas como cultura pelos filósofos. Para eles, só poderia ser adjetivado como cultural aquilo que estimulasse o desenvolvimento do intelecto, que aguçasse a reflexão sobre o mundo – visão bastante limitada, pois não leva em conta o que a maioria das pessoas cria e vivencia em seu cotidiano. Essa visão elitista fica evidente, por exemplo, nas observações que os filósofos alemães fizeram sobre a música negra norte-americana, bem como no uso de termos como “lixo” para qualificar os produtos culturais por eles analisados (ADORNO; HORKHEIMER, 2006).

Adorno e Horkheimer compreendiam a relação entre indústria cultural e público como uma via de mão única: a indústria simplesmente impor seus produtos à “massa”, que seria obrigada a consumi-los por não haver opções melhores. Porém, a relação entre indústria e público é uma via de mão dupla: para que possa obter lucros, a indústria cultural não pode deixar de levar em conta os diferentes gostos que existem no interior de uma sociedade. Uma vez que essa indústria depende de um público consumidor para existir, ela também tem de adequar seus produtos aos interesses do público, pois, do contrário, pode não obter sucesso em seu objetivo de venda de produtos (PUTERMAN, 1994).

O próprio desenvolvimento dos meios de comunicação tem possibilitado o amplo acesso a uma infinidade de informações e manifestações culturais, o que pode aguçar o senso crítico das pessoas, além de diversificar seus gostos. Cada vez mais é possível consumir produtos culturais outrora restritos a um país específico, a determinada classe social, a uma época remota – o que diferencia ainda mais a sociedade, em vez de torná-la homogênea. Com o advento da internet, artistas independentes têm muito mais facilidade para criar e divulgar suas obras, não precisando tornar-se reféns de “padrões” divulgados pela indústria cultural.

Adorno e Horkheimer fizeram uma crítica bastante radical e, por vezes, panfletária; sua análise não deixa nenhuma margem para a possibilidade de questionamento por parte do público consumidor. Conforme alertam Giddens e Sutton (2017, p.240), os produtos culturais que a mídia dissemina não são necessariamente benéficos ou politicamente neutros; no entanto, “as mazelas do mundo não podem ser depositadas na conta da mídia de massa, e devemos partir do princípio de que as pessoas não são ‘idiotas culturais’ incapazes de detectar o caráter tendencioso”. Se é verdade que a indústria cultural pode nos influenciar, também é fato que



essa influência pode ocorrer de formas e graus variados, assim como podemos não ser influenciados por ela.

## CONCLUSÕES

Este texto iniciou apresentando a concepção de Adorno e Horkheimer acerca da “indústria cultural”; após, foram apresentadas diversas críticas que têm sido feitas a esse conceito. Para finalizar esta discussão, cabe perguntar: esse termo ainda é válido ou deve ser descartado?

Não há uma resposta única a essa pergunta. Por exemplo, Puterman (1994) considera o conceito ultrapassado; suas imprecisões e problemas seriam tantos que o autor sugere seu abandono total. Já Setton (2018) considera que, a despeito das críticas, o conceito ainda é válido e serve como instrumento de leitura de fenômenos sociais contemporâneos. Nesse sentido, o mais sensato é o uso do conceito com moderação – entendendo que ele pode ser útil, mas apresenta limites.

Por um lado, não se pode negar a existência de certa homogeneização nas produções culturais veiculadas pela mídia, as quais, muitas vezes, buscam o mero divertimento do público, podendo contribuir para sua falta de consciência em relação a problemas sociais, sem estimular a reflexão, o pensamento crítico. Por outro, afirmar que todas as produções são iguais significa negar a existência de obras que fogem de modelos comuns e que têm, sim, valor artístico. Além disso, os próprios produtos da indústria cultural podem veicular críticas sociais e novas concepções de mundo.

Não existe, pois, um único tipo de produção cultural e uma “massa” passiva, que consome acriticamente tudo o que lhe é imposto e conduz a sociedade a uma homogeneização total. Caso isso acontecesse, nem mesmo a reflexão levada a cabo neste texto seria possível.

## REFERÊNCIAS


ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org). *Comunicação e indústria cultural*. 4.ed. São Paulo: Nacional, 1978. p.287-295.

\_\_\_\_\_; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip. *Conceitos essenciais da Sociologia*. 2.ed. São Paulo: Unesp, 2017.





HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. 15.ed. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2017.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. 3.ed. São Paulo: 34, 2010.

PUTERMAN, Paulo. *Indústria cultural: a agonia de um conceito*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SETTON, Maria da Graça. *Mídia e educação*. São Paulo: Contexto, 2018.

# CAPÍTULO 3

## A REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DO AFRODESCENDENTE NAS PINTURAS DE DEBRET, BROCOS, PORTINARI E DI CAVALCANTE CONTEXTUALIZANDO O ASPECTO POLÍTICO-IDEOLÓGICO BRASILEIRO

**Rita Mychelly Santos Salles**, Mestranda em Artes, UFES. Professora da Rede Estadual de Educação do Estado do Espírito Santo

**Ana Rita César Lustosa**, Mestranda em Artes, UFES. Professora da Rede Estadual de Educação do Estado do Espírito Santo

**Sérgio Rodrigues de Souza**, Pós-Doutor em Psicologia. Instituto Educacional Athena


### RESUMO

Este artigo aborda a temática que relaciona a forma como os artistas Jean Baptiste Debret (1768-1848), Modesto Brocos (1852-1936), Cândido Portinari (1903-1962), Di Cavalcante (1897-1976) expressaram a imagem dos afrodescendentes, através de suas pinturas com os respectivos momentos político-ideológicos que marcavam o pensamento social brasileiro. Sua relevância científica se apresenta na forma interdisciplinar de análise, interpretação e síntese do processo. Sua relevância social se mostra no fato de poder discutir, com o grande público, a forma como a arte pode expressar o núcleo duro de uma época, expondo sua concepção existencial de um determinado grupo imerso em uma sociedade e como isto pode ser tomado como uma verdade histórica. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, exploratória, que utiliza como ferramenta de suporte o materialismo dialético, por ser este o instrumento que melhor relaciona as causas e os efeitos, diretos e indiretos, do objeto estudado. Busca-se, ainda fazer uso de abordagem da Semiótica como ferramenta capaz de permitir análises e interpretações das imagens investigadas com o intuito de produzir o texto. Todos estes artistas, supracitados, buscaram apresentar a figura do afrodescendente sob um viés singular de observação e que, quando posta sob uma análise acurada, tem-se exposta a política ideológica dominante, respectivamente a cada tempo histórico, com sua liberdade para determinar a dimensão sociológica deste grupo no cenário social brasileiro. Em suas respectivas obras estão retratados três momentos distintos, particulares e também marcados por uma singularidade impecável: o tempo político representado pela sociedade real; o tempo político representado pela sociedade idealizada e o tempo político representado pelo movimento de transição. Cada um destes autores realizou uma leitura temporal deste mundo sociológico no qual encontrava-se inserido o afrodescendente e aplicou sobre ela a sua *Licença Poética* tendo o Negro Brasileiro como objeto de representação social, caracterizado pela mudança de pensamento político, o que marca uma perceptível mudança de expressão sobre o negro, percebida por cada artista, em particular.

**PALAVRAS-CHAVE:** Representação imagética; Afrodescendente brasileiro; Licença Poética. Política ideológica.

### INTRODUÇÃO

A representação de um determinado elemento no imaginário popular nem sempre é produto de seu conhecimento objetivo, sendo não muito mais que uma reprodução ideológica




de uma época, através da licença poética de algum artista, seja ele um pintor, um escritor ou um analista. E, ocorre que toda esta condição imaginada, interpretada e posta por este intérprete como retrato da realidade passa a ser reproduzida como a verdade absoluta, porque ele se fundamenta naquilo que a sociedade de seu respectivo tempo defende com a máxima efusão, o que leva a encontrar um suporte ideológico na história oficial.

A educação se sustenta, suficientemente, na semiótica e adota as artes, em especial a pintura, como sendo uma forma de visualização, bastante fiel, de momentos que não podem mais serem visitados, porque distantes do presente e sem testemunhas oculares para realizar uma descrição fidedigna. O que se ignora é que a expressão que a arte mostra, através de seus produtos é, nada mais que, a exposição dos pensamentos e da vontade do artista, uma idealização pessoal sobre e a partir da realidade objetiva na qual está inserido.

No caso específico das artes plásticas, mais destacadamente, a pintura no século XIX e XX que, no Brasil, teve o afrodescendente como seu objeto de representação, destaca-se quatro artistas que buscaram apresentá-lo sob ópticas políticas que estavam na esteira ideológica do momento e que, sem uma análise acurada situacional dos movimentos que ocorriam nos bastidores, tem-se, tão somente a técnica para se interpretar, quando, o fato que se esconde nas telas são a discussão de formas sob as quais a sociedade via o afrodescendente, em uma situação de escravidão, esta justificada por todos os organismos que compunham-na e, na extensão tem-se as mudanças de pensamento em relação ao regime escravagista, onde se propunha o fim da mesma; mas, não uma apropriação política de proteção ao [já] descendente afro, não havendo mais que um desejo utópico de uma igualdade que jamais existiria, porque este indivíduo possuía uma determinada configuração filogenética que havia sido massacrada por todos os instrumentos políticos e culturais; e, por último, apresenta-se o momento de transição social, onde o afro é devidamente incorporado à sociedade brasileira, o que transparece aqui, como um eufemismo leviano, porque uma vez nascido em terras brasileiras, era já um brasileiro.

Portanto, o que se tem é uma tentativa imagética de apresentar, a todos os que viriam depois, que tipo de sociedade é a brasileira, com todos os seus pré-conceitos guardados a sete chaves e, a História e a Pedagogia cuidariam de mostrar aos estudantes do futuro e às gerações seguintes a interpretação que lhe conviesse, entendendo que a imagem do representado nas obras fica sub-relevada à genialidade poético-artística do pintor.





Os artistas que terão algumas obras analisadas, neste texto, são Jean Baptiste Debret (1768-1848), Modesto Brocos (1852-1936), Cândido Portinari (1903-1962), Di Cavalcante (1897-1976).

Debret retrata uma confusão de imagens sobre o afro-brasileiro sob o regime de escravização, até porque pode retratar o auge do sistema no Brasil e, o que mais destaca, em suas obras, são os negros fortes, saudáveis, de certa forma, apesar da condição a que estão submetidos. Uma coisa que chama a atenção nas obras deste artista são os castigos físicos sobre os afro, o que o deve ter impressionado bastante.

Brocos já vai encontrar representações no Brasil de momentos em que se tem os esforços para término do regime escravagista e um processo muito pesado de tentar justificar os anos de exploração sobre o povo africano que veio para cá viver sob ferros e trabalhar como propriedade dos senhores de engenho e de terras. A sua devoção religiosa e todo um contexto social, em que fazia apologia à supremacia branca, fez com que representasse uma ideia pictórica de que os afros, por serem de pele negra, estavam condenados pelo altíssimo a este tipo de condenação, como forma de expiar um crime cometido por um ancestral distante.

Portinari vai retratar a questão da explosão econômica do Brasil, em que o negro está sempre trabalhando pesado para a expansão do comércio, especialmente o do café e, o mais estranho que neste momento já não se tem mais um regime escravocrata oficial; no entanto, o que se vê representado em suas obras, são os negros como se estivessem na mesma situação, com a diferença de que agora estão vestidos com um pouco mais de roupas e na imagem em que reproduz um jovem negro, as suas feições são de alguém másculo, forte, bem nutrido, saudável do ponto de vista sanitário e com uma aparência de alguém que é senhor absoluto de seu destino, o que todos sabem bem que não era assim, porque ainda viviam em péssimas condições de vida e de ocupação.

Di Cavalcanti parece que retratou o seu entendimento do que seria uma vida feliz para os negros, apesar de toda a *atrocidade* que abate, sem piedade, sobre a vida e a existência dos mesmos em um país racista e sem méritos e que utiliza a religião para justificar um sistema político que estendeu-se por séculos a fio, sem que se buscasse uma solução para o mesmo.

O artista provoca uma mistura de cores e efusões espirituais na manifestação das representações de uma sobrevivência cultural. Em suas obras, já aparece a questão distorcida da democracia racial, ideia preconizada por Arthur Ramos (1903-1949) e depois difundida por Gilberto Freyre (1900-1987).




## A REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DO AFRODESCENDENTE NAS PINTURAS DE DEBRET, BROCOS, PORTINARI E DI CAVALCANTE CONTEXTUALIZANDO O ASPECTO POLÍTICO-IDEOLÓGICO BRASILEIRO

O mais interessante no campo das artes é o fato de que nenhum artista está livre do juízo ideológico de seu tempo e a forma como este pensamento influencia sua forma de expressão artística e sua forma de representação das convenções político-sociais. A formação personalológica do artista vai carregar a sua obra com sua visão de mundo e é aí que se situa toda uma problemática para os analistas do futuro, porque vai representar o objeto retratado a partir de sua contemplação do mundo, não somente de uma realidade objetiva.

Os quatro artistas retratados neste trabalho deixam isto bastante evidente, em suas obras, porque mesmo a retratar o mesmo personagem, suas representações estão no aspecto de reprodução de suas ideologias pessoais, influenciados pela cultura que os preparou para entender a realidade que os cercava, ou seja, toda uma herança filogenética foi posta à revelação sobre uma situação que conflitava com aquilo que seus trabalhos tentam mostrar como verdade factual. Ainda no período moderno, havia uma forte representação e produção imagética da obra do período histórico. Os artistas analisados vão reproduzir um momento político-ideológico, cada um em seu respectivo momento histórico.

Segundo Annateresa Fabris (2010) com relação às possibilidades de leitura da obra dos quatro artistas supracitados, propõe-se a importância de revisitar o Modernismo Brasileiro com olhar atento aos debates étnico-raciais. A autora afirma que a produção artística no movimento modernista foi idealizada “por uma geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da causa da arte moderna que frequentemente esposou as razões da primeira hora sem contestá-las ou questioná-las” (FABRIS, 2010, p. 9).

Mesmo a considerar que se esteja a falar de artistas separados no tempo por mais de dois séculos, o elemento que retrataram, em suas obras de arte, foi o mesmo, sendo afetados pela construção ideológica sobre os mesmos; não, necessariamente, por uma mudança substancial nas condições de vida destes e se entre Debret e Di Cavalcante, os dois extremos, tem-se uma forma de expressão do afrodescendente mais cerrada nas obras do primeiro em que apresenta pinturas com paisagens aparatosas, contrastando com o cenário de violência e também algumas pinturas aparentemente com um cenário harmônico entre os senhores com seus escravos domésticos; nas obras do segundo, isto não se dá pela questão da liberdade, uma vez que, oficialmente, o Senado já havia votado, de modo favorável, ao fim do regime escravagista, em



solo brasileiro, sendo sancionada a lei, logo em seguida, pela princesa regente; mas, havia todo um ideário político de representação social do afrodescendente, que fora construído a partir da confirmação da ideia de interpretação da democracia racial.

Um outro ponto interessante é a forma como são postos os afrodescendentes nas imagens, em que se desconsidera qualquer tipo de desnutrição, desfalecimento e até mesmo as crianças negras são retratadas gozando plenamente de uma saúde de ferro. Todos sabiam que a expectativa de vida dos brasileiros deste período era de menos de trinta anos de idade e dos afro escravizados não chegava a vinte anos, corretamente, atacados pela estafa do trabalho, suicídio, doenças e outras situações provocadas pelas péssimas condições alimentares, porque o Brasil não produzia nada além de mandioca e cana-de-açúcar até meados do século XIX, quando a Família Real Portuguesa aqui ancora. Vila Rica, por exemplo, cujo nome era um eufemismo, porque ali era, de fato, a *Vila da Miséria Absoluta*, os habitantes comiam lesma de bambu, tão escassa era a comida; e, no auge da fome, uma galinha chegou a ser cotada ao valor de 10 gramas de ouro.

Brocos, mesmo estando situado em um período de transição da história política brasileira não somente no que se refere à escravidão, mas com relação ao próprio regime de governo, que abandonaria a Monarquia e tornar-se ia uma República, deixou sua influência religiosa reproduzir, no ideário popular, a justificação *natural* da escravidão sobre os negros pelos brancos, fato expresso em sua obra a Redenção de Cam, pintado em 1895, sete anos após o fim oficial do regime escravagista, no Brasil, sendo que a notícia deste ato somente chegou a algumas regiões do interior, como, por exemplo, em Laranja da Terra (ES), neste mesmo ano.

Mas, o que a obra encerra em si é a questão sobre como havia um interesse coletivo no branqueamento da população brasileira, havendo mesmo campanhas públicas, muito entusiasmadas neste sentido. Logo, o que se tem aí, representado na obra do artista em questão, é nada mais que a expressão do pensamento político que dominava a arena social.

Muito mais intenso, nesta análise conjuntural, é o que se esconde na condição dos afrodescendentes que, a julgar por sua postura de negação de sua cor, em prol de outra, estaria a negar a própria essência de seu povo, através da negação da cor; condição esta que não pode ser imputada a ninguém como culpa; mas, que fora imortalizado pelo artista, retratando uma condição social muito poderosa, para a época e que ainda ecoa nos dias atuais como uma sentença de maldição a ser evitada. A impressão dada é que a escravidão, junto com o julgamento da condição de inferioridade genética posta por décadas e tudo de malévolo que



pode acompanhá-la, está vinculado à cor da pele, como se algo imputado ao indivíduo, pela *Physis*.

**Figura 1:** A Redenção de Cam, 1895 - Modesto Brocos (1852-1936).



**Fonte:** <https://mnba.gov.br/portal/component/k2/item/192-reden%C3%A7%C3%A3o-de-c%C3%A3.html>. Acesso em 19/12/2020.

A imagem, representada na obra, acima citada, traz um conjunto complexo de expressões em cada qual dos personagens representados, onde o marido posa, não escondendo um sorriso de felicidade por ver a filha branca e de cabelos lisos, enquanto a mãe dirige-se, duplamente, à criança e a mãe como que a dizer que aquela senhora é sua avó, portanto, deve-lhe respeito e esta, por sua vez, age como que a agradecer aos céus pelo fato de a neta não ser negra, porque uma coisa é a criança ter nascido branca e outra é não ter nascido negra, como se a maldição de Cam que pairava sobre aqueles indivíduos de pele escura, houvesse sido interrompida, tão logo houve contato com o sangue do europeu branco.

Cadilho (2015) nesse sentido argumenta, em sua tese, *O Negro e o Mestiço da pintura de Candido Portinari da Década de 1930*, que,

[...] a mulher negra agradece a Deus pela “benção” de ter branqueado sua família, enquanto o homem olha o bebê com cara de satisfação. A mulher mestiça e o bebê estão propositalmente colocados no centro do quadro, representando um marco, um “divisor de águas” na relação racial brasileira na transição do século XIX para o XX. (CADILHO, p. 30, 31). [Os grifos se encontram no original].

Isto deixa implícito a ideia de que, ainda que os europeus brancos os tenham escravizados por séculos a fio, os africanos ainda deveriam ‘agradecer-lhes, porque, graças a eles [*os europeus, não condenados por nenhuma maldição*], estava interrompida uma maldição milenar’, um castigo divino, o que realçava todo o poderio dos brancos sobre todas as outras raças não-brancas. Portanto, as obras de Brocos, em especial, a supracitada, exalta o branco em

sua fé, como o salvador, aquele que extingue maldições através de seu sangue puro, imaculado, o que levaria os próprios negros, não somente a negarem sua cor, mas a desejar que seus filhos não a herdassem.

Este é um processo de destruição da estrutura personológica-filogenética de todo um povo sem que se perceba a dimensão da maldade ali posta, tendo como pano de fundo a ideologia político-religiosa.

Na obra de 1892, *Engenho de Mandioca* (Figura 2), Brocos retrata as mulheres em seus trabalhos de preparação do tubérculo para a produção da farinha, que representava parte essencial da dieta dos africanos e afrodescendentes, em regime de escravidão nas fazendas brasileiras. O que se percebe é a condição de saúde e bem-estar das mulheres, todas adultas, como se o trabalho escravo não fosse praticado por adolescentes e crianças. Fato que pode passar despercebido aos olhares dos expectadores do Século XXI, não tão treinados na análise histórica e sociológica contextual dos elementos representados nas obras de grandes artistas.

**Figura 2:** Engenho de Mandioca, 1892. Modesto Brocos (1852-1936).



**Fonte:** [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro: Brocos-engenho.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Brocos-engenho.jpg). Acesso em 19/12/2020.

Nas obras de Debret, já se tem ideias criadas por ele sobre o estilo de construção de casas brasileiras, em que onde representa afrodescendentes, em condições de escravidão, moendo cana, para a produção de açúcar, apresenta-se um detalhe árabe de construção, coisa que ainda não havia chegado ao Brasil nas fazendas coloniais, ainda mais nos espaços onde eram executados os trabalhos de moagem e tratamento da garapa (Figura 3).

Debret atuou como pintor de história. Foi a serviço do governo português que começou sua representação, ou seja, visão como artista que vivenciou a Revolução Francesa, certamente

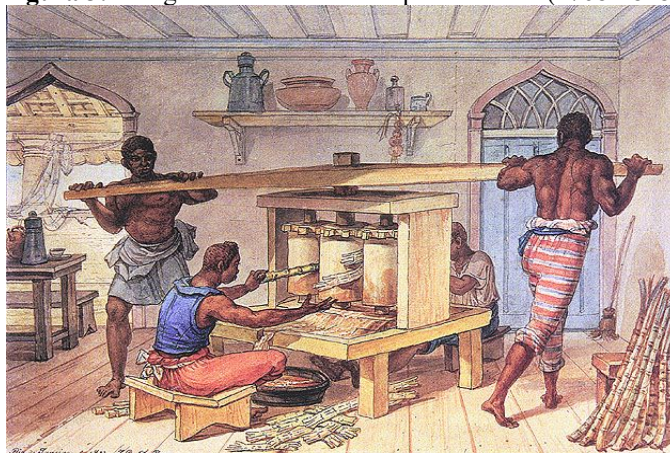


teve uma leitura do Brasil como sendo uma colônia composta por uma sociedade retrógrada. Ao chegar ao Brasil, Debret afirma que,

[...]cheguei ao Rio de Janeiro em 1816, na qualidade de pintor de história [...] retratar uma longa série de fatos históricos nacionais [...] fomos constantemente chamados a contribuir para os trabalhos encomendados por ocasião dos diversos sucessos políticos. (DEBRET, 1989: I/ 24).

Detalhe que se vê, novamente, é a condição física e de maturidade dos serviçais, em que se parecem com homens maduros em idade e não com adolescentes e crianças, uma vez que começavam a trabalhar em tenra idade.

**Figura 3:** Moagem de cana - Jean Baptiste Debret (1768-1848)



Fonte: <https://paineira.usp.br/aun/index.php/2019/07/02/historia-da-afrika-e-negligenciada-em-livros-didaticos/>. Acesso em 19/12/2020.

Uma coisa é fato, a exigência de força bruta para tocar este maquinário deveria ser excessiva, dado que se trata de um engenho de rolo triplo em que a cana a ser prensada passa por dois rolos simultaneamente, e “tudo assenta, pois, neste país, no escravo negro; na roça, ele rega com seu suor as plantações do agricultor; na cidade, o comerciante fá-lo carregar pesados fardos; [...] e como operário [...]” (DEBRET, 1989: II/139). Problemas como varizes, distensão, câimbras deveriam ser muito comum nestes indivíduos, calos nos pés, distorção da realidade, porque ficavam a rodar o dia todo.

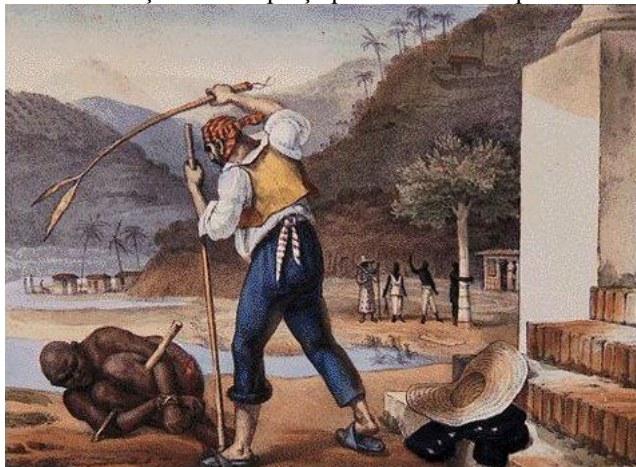
Em outra obra (Figura 4), retrata um afro escravo, amarrado ao molde pau de arara a ser espancado em praça pública e um detalhe que desperta a atenção é com relação à fisionomia, em que revela ser um indivíduo de meia-idade, por esta expressão, aqui posta, entenda-se, que já não servia mais para o trabalho produtivo.

Ao fundo, vê-se outro, amarrado a uma palmeira, sendo açoitado por um outro negro, o que leva a um entendimento de que nem mesmo entre eles havia o quesito de consideração e humanidade e, para piorar a situação, a representação de fundo absolve a ação do carrasco que



está em primeiro plano. Tudo acaba sendo construído como justificativa para as ações desmedidas e desumanas praticadas em nome *sabe-se-lá-de-quê*.

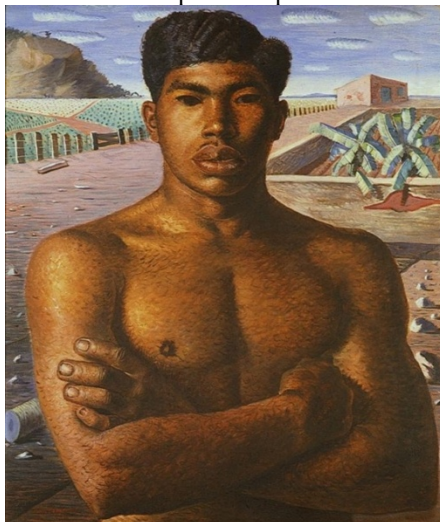
**Figura 4:** Escravo sendo açoitado em praça pública - Jean Baptiste Debret (1768-1848)



**Fonte:** [www.googleimages&artes.com.br](http://www.googleimages&artes.com.br). Acesso em 19/12/2020.

Na pintura de Cândido Portinari, *O Mestiço*, retrata o personagem como uma pessoa altiva, forte, saudável e imponente (figura 5). Na pintura *A Colona*, mostra uma mulher negra, rural e periférica, e sua fisionomia demonstra uma condição de sofrimento (figura 6), e basta uma mirada em sua expressão de olhar que, percebe-se a demonstração de medo de uma admoestação com relação a alguém que detém poder sobre si. O detalhe de seus pés e suas mãos, com bolhas arrebrandadas, como pústulas é uma das primeiras representações de que os afrodescendentes estão na iminência de atendimento quanto à sua saúde física. A imagem revela a condição decadente de uma mulher subnutrida e atacada pelas péssimas situações em que eram colocados os escravos destinados aos trabalhos forçados, condenados a uma existência sub-humana.

**Figura 5:** *O Mestiço* - Homem afrodescendente em postura apolínea - Cândido Portinari (1903-1962).



**Fonte:** <https://www.infoescola.com/wp-content/uploads/2008/10/mestico.jpg>. Acesso em 19/12/2020.

**Figura 6:** *A Colona-Mulher Afrodescendente em postura de assombro e medo* - Cândido Portinari (1903-1962).



**Fonte:** <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1997/a-colona>. Acesso em 19/12/2020.

Segundo Cadilho (2015, p. 4), o Movimento Modernista Brasileiro buscou inspiração nas fontes que acreditavam serem as “mais autênticas da cultura e da realidade brasileiras”. Com relação à pintura, a autora diz que:

O negro e o mestiço foram utilizados como representação de personagens formadoras da sociedade brasileira influenciadas por culturas ameríndias, africanas, assim como se processava a visibilidade de negros na Arte Moderna Europeia. (CADILHO, 2015, p. 4).

A luta pelo branqueamento do país era encarniçada, deixando a impressão de que os afro-brasileiros do início do século XX estavam alheios a isto.

Di Cavalcante retrata em suas pinturas, temas voltados para a representação e a manifestação da cultura afro-brasileira. A obra *Baile Popular*, de 1972, (figura 7) mostra toda a irreverência de uma sociedade étnico-cultural e as influências africanas presente na música, na dança, da magia que compõe a sociedade multicultural brasileira. Contudo, a condição de luta social travava com intensidade ainda neste período.

A pinturafoi realizada na década de 70(Figura 7), retrata um tema genuinamente brasileiro: a música e a dança. A imagem relata uma festividade com utilização de instrumentos que demonstra o estilo musical chorinho e samba. Ambos são ritmos de inspiração africana à base de percussão, com gêneros europeus. A pintura tem uma forte influência do cubismo com traços modernos.



**Figura 7:** *Baile Popular*, 1972 – Di Cavalcante. (1897-1976)



*Baile Popular*, 1972.

Para explicar fenômenos sociais, políticos ou culturais, Hall (2013) argumenta que os fatores biológicos e físicos, as evidências da cor da pele, do cabelo, do osso, continuam sendo discutidas. No entanto, os discursos do senso comum e até mesmo os de cientistas se baseiam em premissas da identidade racial em que,


A função de raça como um significante é construir um sistema de equivalências entre natureza e cultura. Exige-se o traço biológico como sistema discursivo na medida em que os sistemas raciais tenham a função de essencializar, de naturalizar essa maneira de tirar a diferença racial da história, da cultura, e localizá-la para fora do alcance da mudança (HALL, 2013, p. 4).

Di Cavalcante traz uma bagagem de esperança quando inicia a representatividade da cultura africana e do personagem afrodescendente. O artista manifesta uma leveza em suas pinturas em meados do século XX. Com sua arte, ele esforça para quebrar alguns paradigmas em relação a imagem cultural da herança e do sujeito com descendência africana.

No entanto, em *Baile Popular* o artista modernista brasileiro Di Cavalcanti retratou a imagem do afrodescendente a partir da visão da vida carioca, o que termina por ser uma negação da realidade social a que estão submetidos estes indivíduos. A pintura traz um retrato de que a democracia racial é uma verdade absoluta que dispensa a análise de conflitos que existiu e mesmo uma hermenêutica, com o intuito de compreender a sua dimensão sociológica.

O artista enfatizou a ideia da sensualidade feminina, ou seja, a mulher foi retratada de forma voluptuosa e atraente. Porém, em contrapartida suas intenções pictóricas eram intensas para a exaltação da fusão cultural, a herança étnica, enfim, o multiculturalismo brasileiro com a forte contribuição das raízes africanas. Nesse sentido, o artista iniciou uma série de pinturas





com destaque imagética para musicalidade, dança, vestimenta, composição e contribuições culturais africanas para a cultura brasileira.


Podemos ressaltar que Di Cavalcante vivenciou as propostas de renovação que eclodiram com a Semana de Arte Moderna em 1922 no Brasil. A partir desse período o cenário artístico despertou para mudanças significativas em busca de uma própria construção de estilo no campo da pintura com propostas nacionalistas e com valorização de temas sociais. As décadas seguintes, foram marcadas por sensíveis mudanças políticas, econômicas e sociais no país.

## CONCLUSÃO

O que se buscou apresentar, neste texto é que os ideais político-ideológicos de cada tempo influem sobre os artistas e suas produções, mostrando que não estão imunes a nenhuma influência sociológica que esteja a pressionar a sociedade.

Analisou-se, aqui, obras de quatro expoentes da pintura internacional do período colonial e modernismo brasileiro, que retrataram os africanos e os afrodescendentes no Brasil, por um período histórico de mais de dois séculos e o que se percebe é que suas percepções foram marcadas por seus valores pessoais e não tiveram a devida coragem de apresentar o que, de fato, era a existência social e política destes indivíduos sob condição de escravidão declarada e, mais tarde, sob um regime de exclusão social que continuou a marcar, a ferro e fogo, como um estigma toda a sociedade brasileira, em que libertou os escravos afrodescendentes da condição de escravidão; no entanto, viu-se condicionada a manter-se escravizada no pensamento de culpa por ter submetido um povo tão forte e aguerrido a um sistema humilhante de servidão por séculos a fio e assim, na tentativa de justificar uma atitude vergonhosa e sem perdão, criou os mais absurdos conceitos e paradigmas, devendo buscar em todas as fontes de instrução conhecidas, as formas para mostrar às gerações que tudo o que fizeram de perverso contra os africanos estava no ordenamento divino e, se assim, não fosse, eles eram bem tratados, saudáveis, viviam até uma idade para além da meia juventude e todos os castigos impostos sobre eles pelos brancos, não era somente pelos brancos, o que absolve de qualquer culpa.

Os artistas que aqui tiveram suas obras estudadas, refletiram o sentimento enraizado numa sociedade que vivenciou toda atrocidade para com outro ser humano. Cada artista realizou uma leitura temporal deste mundo sociológico no qual encontrava-se inserido os africanos e seus descendente. E inicia uma leitura da imagem do negro brasileiro como objeto de representação social, caracterizado pela mudança de pensamento político, o que marca uma



interessante mudança de expressão poética sobre o negro, percebida por cada artista aqui estudado. Nada estranho, para os limites da representação político-ideológica que se debruça sobre as manifestações pictóricas brasileiras.

## REFERÊNCIAS

Análise de obra – *O Mestiço* - Cândido Portinari  
<https://artsandculture.google.com/story/mesti%C3%A7o/sQJCh9UqzExYLO?hl=pt-BR>

CADILHO, Carine da Costa. *Negro e o Mestiço da pintura de Candido Portinari da Década de 1930*. Rio de Janeiro, 2015.

COSTA, Tiago. *Representação do Negro na Obra de Jean-Baptiste Debret*. Anais II Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2009.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada / São Paulo: Editora da USP, 1989.

FABRIS, Annateresa. *Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*. In. FABRIS, A. (org.) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

# CAPÍTULO 4

## O CORPO HUMANO E A ARTE: ESTUDOS SOBRE A CORPOREIDADE EM PERÍODOS E MOVIMENTOS DA HISTÓRIA DA ARTE

**Patrícia Roth**, graduada em Artes Visuais, FURB, Professora de Artes, SED/SC.  
**Roseli K Moreira**, Doutoranda em Educação, FURB e Professora de Artes, FURB

### RESUMO

Este artigo tem por finalidade averiguar a representação do corpo humano em alguns períodos e movimentos da arte europeia. Os estudos transcorrem em alguns percursos da pré-história à arte contemporânea, perpassando por obras e artistas. A intenção é demonstrar de maneira sucinta as variadas expressões da corporeidade sem a pretensão de esgotar o assunto, pois a temática é extensa. A metodologia está embasada em pesquisa bibliográfica. Os principais autores que sustentam o aporte teórico são Gombrich (1999), Proença (2003), Strickland (2002). As autoras perceberam em seus estudos que o corpo humano na arte ocasionou, e ainda causa, críticas e polêmicas. Os resultados desvendam que a representação da corporeidade transcorreu por diversas significações conforme o contexto histórico e cultural.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte. História da arte. Corpo humano. Corporeidade.

### INTRODUÇÃO

A seguir, apresenta-se uma exposição breve sobre a corporeidade em distintos períodos e movimentos artísticos. A intenção é perpassar desde a pré-história até a contemporaneidade, procurando exemplificar, sempre que possível com uma obra de arte revelando seus conceitos e expressões sobre a corporeidade (ROTH, 2020).

### ARTE PRÉ-HISTÓRICA

Nas paredes rochosas paleolíticas surgiram as representações da figura humana. É por meio dessas pinturas que antropólogos e outros pesquisadores puderam criar hipóteses sobre os princípios da vida humana (ROTH, 2020).

Não somente a pintura, mas também na escultura paleolítica é possível deslumbrar as expressões humanas idealizadas no tridimensional. O exemplo que trazemos é “Vênus de



Willendorf” (Figura 1) datada entre 24.000 e 22.000 a.C. e que foi encontrada pelo arqueólogo Josef Szombathy (ROTH, 2020).

**Figura 1:** Vênus de Willendorf



**Fonte:** Santana [entre 2006 e 2021]

A escultura mede exatamente 11,1 cm de altura e não contém pés; apresenta braços frágeis e seios muito volumosos, mas não possui um rosto aparente; a sua cabeça é coberta de tranças (que também podem significar olhos). Ela pode ter sido criada para ser um talismã: a hipótese é de que era utilizada em rituais de fertilidade, como um símbolo de feminilidade. Mas por se saber tão pouco sobre sua criação e finalidade, sua procedência fica um mistério. (ROTH, 2020, p. 13).

## ARTE GREGA

A arte grega é considerada um dos períodos mais significativos da história da arte, seja em técnicas ou conceitos artísticos, a verdade é que sempre serviu de base de estudos para artistas e movimentos artísticos posteriores. A produção da arte e da cultura grega era baseada na liberdade, no conhecimento e na razão. “Eles não se submeteram às imposições de sacerdotes ou de reis autoritários e valorizaram especialmente as ações humanas, na certeza de que o homem era a criatura mais importante do universo.” (PROENÇA, 2003, p. 7).

Por acreditar que o homem era o cerne de tudo, ele deveria ser retratado de forma idealizada: numa figura humana aproximada da perfeição, e não tanto naturalista.

Não existe corpo humano que seja tão simétrico, bem formado e belo quanto os das estátuas gregas. As pessoas pensam frequentemente que o método empregado pelos artistas consistia em observarem muitos corpos e deixarem de fora qualquer característica de que não gostavam; que começavam por copiar meticulosamente a aparência de um homem real e depois o embelezavam, omitindo quaisquer irregularidades ou traços que não se harmonizassem com a ideia de um corpo perfeito. (GOMBRICH, 1999, p. 68).

**Figura 2:** Escultura grega clássica



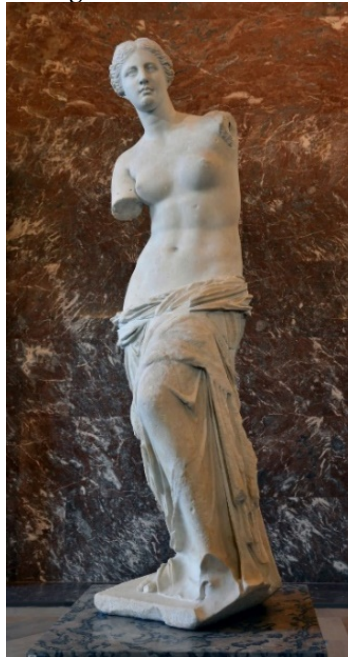
**Fonte:** Wikipédia, 2021

No período Clássico grego, os artistas passam a ser reconhecidos e uma das características é a possibilidade de assinar as obras que concluem. “Embora os artistas ainda fossem olhados como artífices e talvez, desprezados pelos esnobes, um número crescente de pessoas começou a se interessar pelo trabalho deles como obras de arte e não apenas por suas funções religiosas ou políticas.” (GOMBRICH, 1999, p. 53).

Mas é no movimento Helenista que a arte grega chega ao seu apogeu técnico e artístico: os artistas sabem representar o corpo humano em sua plenitude, mas também conseguem criar uma poética visual para as suas esculturas. A autora Proença (2003) enfatiza três momentos sobre este período grego:

O primeiro deles é o crescente naturalismo: os seres humanos não eram representados apenas de acordo com a idade e a personalidade, mas também segundo as emoções e o estado de espírito de um momento. Outro é a representação, sob forma humana, de conceitos e sentimentos, como a paz, o amor, a liberdade, a vitória etc. Um terceiro é o surgimento do nu feminino, pois no período arcaico e clássico, as figuras de mulher eram esculpidas sempre vestidas. (PROENÇA, 2003, p. 36).

**Figura 3:** Vênus de Milo



**Fonte:** Wikipédia, 2021

## **ARTE DA IDADE MÉDIA**

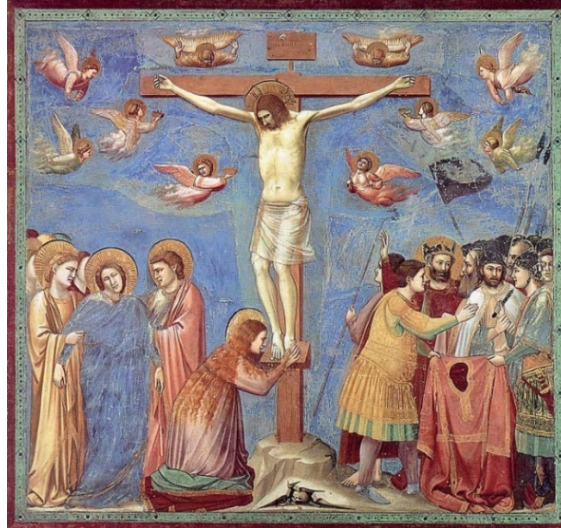
Este período marca os alicerces da Igreja Católica: “A arte medieval foi fortemente estimulada e influenciada pela fé cristã. As principais manifestações artísticas deste período encontram-se pintadas e esculpidas nas igrejas.” (CAPPELARRI, 2011, p. 2).

A arte da Idade Média é fortemente influenciada pela Igreja Católica, que impunha sua perspectiva sobre as devidas representações da figura humana, criando assim, uma nova conduta para os padrões culturais desta época. Os artistas representavam acontecimentos bíblicos. A concepção do corpo era aceita por meio da figura de Cristo, em momentos que demonstravam sua crucificação ou seus sacrifícios. Para a igreja católica na Idade Média, o corpo nu era tido como algo impuro (ROTH, 2020).

Trazemos a obra “Crucificação” (Figura 4), de Giotto Di Bondone como exemplo para este período e que nos apresenta o corpo de Jesus Cristo despido e crucificado. Por ser o personagem mais importante, se destaca e se eleva das demais figuras. “A crucificação de Cristo é o ápice da doutrina cristã e parece que Giotto não ignorou a importância desse fato. A forma serena com que o artista constrói a cena retirando a ênfase das evidências corpóreas do martírio, como o sangue e a coroa de espinhos.” (NUNES; OLIVEIRA, 2017, p. 127).



**Figura 4: Crucificação**



**Fonte:** Rosa (2011)

## **ARTE DO RENASCIMENTO**

O período renascentista inicia na Itália por volta de XIV e XVI, “[...] com a intenção de reviver a antiga cultura Greco-Romana, em um momento em que o povo ainda sentia fortemente os ideais e o controle da igreja católica.” (ROTH, 2020, p. 19). A Renascença tenta restituir conceitos gregos, como valorização do homem e da natureza, concepções que foram abandonados na Idade Média.

“O humanismo e o racionalismo foram resgatados do período grego e trouxeram com eles o antropocentrismo, onde o homem era o centro de tudo e a valorização do conhecimento.” (ROTH, 2020, p. 19). Porém, há de observar que o Renascimento não eliminou definitivamente a temática religiosa de suas obras, fazendo-a parte do grande acervo de gêneros renascentistas, como a de retratos, de mitologia, natureza-morta etc.

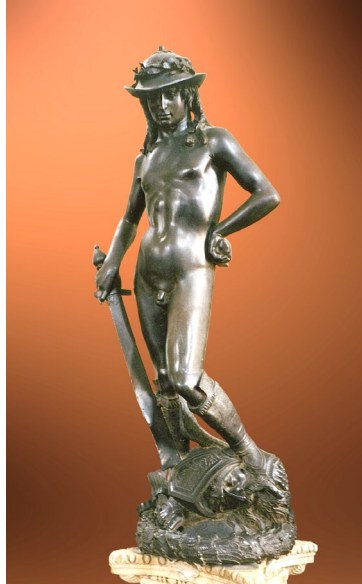
Acatado também como um dos períodos mais significativos para a História da Arte, sua evolução nas competências técnica e artística ocorreu em todas as áreas, desde a arquitetura até a pintura (ROTT, 2020). Nas características pictóricas, a luz e sombra, a perspectiva e a tinta à óleo contribuíram para o realismo da figura humana. “Pintores e patrocinadores estavam igualmente fascinados pela ideia de que a arte pudesse ser usada não só para contar a História Sagrada de um modo comovente, mas servisse também para espelhar um fragmento do mundo real.” (GOMBRICH, 1999, p. 167). A corporeidade que era tratada como desprezível e pecaminosa na Idade Média, agora se apresentava nas pinturas e esculturas renascentistas, muitas vezes, pela nudez.

O nu artístico é descartado durante o período da Idade Média. Mas reaparece em belas esculturas e imagens durante o Renascimento, principalmente na Itália. [...] A

exploração do corpo como objeto da arte esteve ligada, muitas vezes, ao aprendizado técnico, aos estudos de anatomia no interior das academias de arte e de ciências. (SOUZA, 2018, p. 10).

O artista Donatello inaugura uma nova representação do nu por meio do herói bíblico que mata Golias (Figura 5). A escultura de “David” do artista Donatello é considerada a primeira representação da nudez no período do Renascimento.

**Figura 5:** David de Donatello



**Fonte:** Wikipédia, 2021

## ARTE NEOCLÁSSICA

O Neoclássico também buscou inspiração nos períodos greco-romanos, com um estilo e temáticas que evidenciam a presença de heróis e seres mitológicos gregos. “De acordo com a tendência neoclássica, uma obra de arte só seria perfeitamente bela na medida em que imitasse não as formas da natureza, mas as que os artistas clássicos gregos e os renascentistas italianos já haviam criado.” (PROENÇA, 2003, p. 122).

A figura humana voltou a receber destaque, com o nu ou parcialmente vestida (Figura 6). Procurando valorizar a estética e representando as obras com exatidão, idealismo e grande realismo (ROTH, 2020).

**Figura 6:** A vênus vencedora



**Fonte:** Wikipédia, 2020

A escultura “A vênus vencedora” (1805-1808) do escultor Antônio Canova, trouxe certo impacto na época em que foi apresentada, pois trazer a representação do nu de uma pessoa da classe alta não era algo muito comum (ROTH, 2020, p. 21). A obra representa a princesa Paolina Bonaparte. Sua atitude demonstra um misto de delicadeza, graça e sensualidade (ROTH, 2020). “Na verdade, a preocupação do homem com a beleza está tão presente nas culturas, que até mesmo os objetos essencialmente úteis são concebidos de forma harmoniosa e apresentam-se em cores muito bem combinadas.” (PROENÇA, 2003, p. 35).

## **ARTE DO ROMANTISMO**

O Romantismo nasceu como forma de contestar os valores clássicos que eram impostos pelo período Neoclássico. As suas características eram: histórias reais, o exotismo, o nacionalismo, a valorização da natureza, a emoção, o individualismo (ROTH, 2020).

As pinturas do Romantismo apostaram em contrariar a racionalidade dos neoclássicos. Ribeiro (2010, p. 51) relata que: “[...] dão maior ênfase à cor, seu desenho é menos exato e linear, privilegiando a mancha e a pincelada expressiva na construção da forma, as suas composições são mais movimentadas e a sua luz tem contrastes mais poderosos.”

Um exemplo de pintura que causou grande polêmica na época ocorreu com a obra “A Maja Desnuda” (Figura 7) do artista Francisco de Goya, que retrata uma mulher deitada totalmente nua em travesseiros e lençóis (ROTH, 2020). “[...] a pintura causou tanto desconforto a sociedade conservadora da época que custou um processo do tribunal da Santa Inquisição a Francisco Goya, pois o pintor ousou radicalmente em pintar o nu de uma mulher real [...]” (ROTH, 2020, p. 23).



Devido a esta situação, o artista realizou uma segunda tela com a mesma pintura, em que a figura feminina aparece vestida. Hoje, as obras “A Maja Vestida” e “Maja Desnuda” encontram-se lado a lado no Museu do Prado em Madri, na Espanha.

**Figura 7:** Maja desnuda



**Fonte:** Wikipédia, 2019

## ARTE MODERNA

A arte moderna surgiu como uma nova forma de expressão no final do século XIX, os artistas, que estavam cansados da arte tradicional, imposta há tanto tempo, buscaram neste novo período uma forma de reagir às tradições (ROTH, 2020, p. 23). No intuito de quebrar as regras e fugir do clássico, a arte moderna se destacou por algumas características, como o abandono do realismo onde os artistas representaram figuras disformes e sem sentido, no uso de cores vivas e na busca do irônico na arte (ROTH, 2020, p. 24).

É nesse contexto complexo, rico em contradições e muitas vezes angustiante que se desenvolve a arte do nosso tempo. Assim, os movimentos e as tendências artísticas, tais como o Expressionismo, o Fauvismo, o Cubismo, o Futurismo, o Abstracionismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, a Pintura Metafísica, a Op-art e a Pop-art expressam, de um modo ou de outro, a perplexidade do homem contemporâneo. (PROENÇA, 2003, p. 152).

A representação da figura humana na arte moderna se tornou concernente a cada movimento e artista, como por exemplo, no expressionismo, com Edvard Munch (1863-1944) que distorcia a figura humana, para revelar emoções (ROTH, 2020). “Sua obra ‘O Grito’ é um exemplo dos temas que sensibilizaram os artistas ligados a essa tendência. Nela a figura humana não apresenta suas linhas reais, mas contorce-se sob o efeito de suas emoções.” (PROENÇA, 2003, p. 152).

Outro exemplo é o movimento do Cubismo onde pode-se destacar o artista Pablo Picasso que alterava as formas da figura humana com características do geometrismo.

**Figura 8:** Senhoritas de Avignon (1907)



**Fonte:** Proença (2003)

Observa-se a sua adoração pelas mulheres em diversas de suas pinturas, a que mais se destaca e é considerada o marco do início do Cubismo: “As senhoritas de Avignon” (Figura 8) (ROTH, 2020, p. 25). Picasso apresenta cinco mulheres nuas com corpos deformados. A pintura cubista extingue a perspectiva, criando planos e trazendo desconforto para o olhar do observador (ROTH, 2020). “A agressiva feiura das mulheres repelia os visitantes do estúdio de Picasso. Matisse achou o quadro uma piada, e Braque, abalado disse: ‘É como beber querosene para cuspir fogo’.” (STRICKLAND, 2002, p. 137).

## ARTE CONTEMPORÂNEA

Aproximadamente pela década de 60 surgiu a arte contemporânea e que perdura na atualidade. Os artistas não se preocupam com as regras acadêmicas: a ideia é não usar rótulos e nem demasiados critérios na arte. Buscaram formas novas de expressões para as suas obras, onde os processos e experiências estéticas são parte importante. Observa-se, assim, uma autonomia artística jamais vista antes na história da arte (ROTH, 2020).

A figura humana na arte contemporânea foi posta como um objeto, aplicada em linguagens distintas, tanto em esculturas e pinturas, como em fotografias, performances, instalações, vídeos etc. O corpo humano (nu ou vestido) como parte das expressões artísticas contemporâneas, não é utilizado de maneira vil, mas como meio de conhecimento, de reconhecimento, de identidade vinculado ao mundo atual. O corpo humano passa a ser um veículo em forma de protestos, de estranhamento ou de reflexões.

Como sugere John Berger (1999), o nu é sempre uma convenção - e a autoridade para suas convenções deriva de uma certa tradição da arte. Na visão do autor, a definição do nu não pode ser encontrada apenas através das formas artísticas, já que está relacionado também com a sexualidade vivida. Enquanto estar despido significa ser

você mesmo, estar nu significa estar investido de objetificação. O corpo se torna um objeto de exibição. (MELLO; OLIVEIRA, 2018, p. 2).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatou-se de forma breve que o corpo humano sofre constantes conceitos e preconceitos segundo o período artístico e o contexto histórico no qual é representado. Observa-se as contradições: na história da arte, por vezes a figura humana aparece em sua nudez de forma notória, em outras, ela é tolhida e vedada. Exemplifica-se: no período renascentista, o corpo era a exaltação do homem, o que já não aconteceu na Idade Média, em que a exibição do nu que não fosse o de Cristo, seria pecaminoso. Deve-se levar em consideração o contexto histórico: as circunstâncias religiosas, sociais afetam a concepção de como a corporeidade pode ser representada na arte (ROTTTO, 2020).

Seja o corpo humano nu ou vestido, sua representação sempre causará algum tipo de reação: de identidade, de polêmica, de reflexão ou de apreciação. Seja pelo Belo, seja pelo estranhamento, seja pela contestação, a figura humana na arte não passa despercebida. Espera-se que estes estudos possam contribuir para os interessados em arte, história e educação.

## REFERÊNCIAS

A MAJA NUA. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=A\\_maja\\_nua&oldid=56433231](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=A_maja_nua&oldid=56433231). Acesso em: 13 mar. 2021.

CAPPELLARI, Márcia Schmitt Veronezi. A arte da Idade Média como construtora de um conceito visual de mal. **Revista Mirabilia**, n. 12, p. 175-188, jan./jun. 2011. ISSN 1676-5818. Disponível em: [https://ddd.uab.cat/pub/mirabilia/mirabilia\\_a2011m1-6n12/mirabilia\\_a2011m1-6n12p175.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/mirabilia/mirabilia_a2011m1-6n12/mirabilia_a2011m1-6n12p175.pdf). Acesso em: 1 jun. 2021.


DAVID (DONATELLO). *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=David\\_\(Donatello\)&oldid=61350586](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=David_(Donatello)&oldid=61350586). Acesso em: 9 jun. 2021.

ESCULTURA DO CLASSICISMO GREGO. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Escultura\\_do\\_Classicismo\\_grego&oldid=60761476](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Escultura_do_Classicismo_grego&oldid=60761476). Acesso em: 13 mar. 2021.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MELLO, Júlia; OLIVEIRA, Cláudia. Descamando o nu: o sentido do despido na arte contemporânea. **Contemporânea**, UFSM, Santa Maria, v. 1, n. 2, p. 01-10, 2018. ISSN 2178-9088. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/contemporanea/article/view/34673/19578>. Acesso em: 11 jul. 2020.





NUNES, Meire Aparecida Lôde; OLIVEIRA, Terezinha. A crucificação de Giotto: Jesus, um homem entre a materialidade e a espiritualidade. **Revista Notandum**, USP, São Paulo, n. 43, p. 125-140, jan./abr. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4025/notandum.43.8>. Acesso em: 22 jul. 2021.

PROENÇA, Graça. **História da arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

RIBEIRO, Raquel Alexandra Oliveira da Silva. **Romantismo**: contextualização histórica e das artes. 2010. 90 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola Superior de Artes Aplicadas, Instituto Politécnico de Castelo Branco (IPCB), Castelo Branco (Portugal), 2010. Disponível em: <https://repositorio.ipcb.pt/bitstream/10400.11/656/1/Romantismo.pdf>. Acesso em: 20 out. 2020.

ROSA, Ewerton Mendes. **Crucificação**. 2011. Figura 4. Disponível em: <https://uspboxfaupoli.wordpress.com/2015/09/10/auh-310-historia-da-arte-ii/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

ROTH, Patrícia. **A representação do corpo humano na arte**. 2020. 36 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Curso de Artes Visuais, Universidade Regional de Blumenau (FURB), Blumenau, 2020.

SANTANA, Ana Lucia. **Imagem da Vênus de Willendorf**. [Entre 2006 e 2021]. Figura 1. Disponível em: <https://www.infoescola.com/arqueologia/venus-de-willendorf/>. Acesso em: 1 jun. 2021.

STRICKLAND, Carol. **A arte comentada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

VÊNUS DE MILO. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=V%C3%AAnus\\_de\\_Milo&oldid=60862034](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=V%C3%AAnus_de_Milo&oldid=60862034). Acesso em: 13 mar. 2021.

VENUS VICTRIX (CANOVA). *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Venus\\_Victrix\\_\(Canova\)&oldid=58294151](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Venus_Victrix_(Canova)&oldid=58294151). Acesso em: 22 mai. 2021.

# CAPÍTULO 5

## DIÁLOGOS COM O PASSADO, RUMO AO FUTURO – AS 3 CANÇÕES DE HILDEGARD JONE PARA VOZ E PIANO OP.25, DE ANTON WEBERN

DOI: 10.47402/ed.ep.c202170024592

**Ernesto Hartmann**, Doutor em Música, UFES, PPGMÚSICA UFPR  
**Ronal Silveira**, Doutor em Música, UFRJ

### RESUMO


A obra de Anton Webern destaca-se pela sua radical inovação no que diz respeito aos processos composicionais por ele empregados. Todavia, o musicólogo Paul Griffiths alertou para um componente neoclássico muito pouco explorado que, de certo modo, contradiz a imagem que se construiu do compositor ao longo do século XX e até mesmo alguns de seus depoimentos da década de 1930. Neste capítulo, conduzimos uma análise das *3 canções de Hildegard Jone para voz e piano op.25*, de Anton Webern (1934), com a finalidade de demonstrar que certos procedimentos composicionais, presentes na obra, remetem simbolicamente ao tonalismo, podendo ser discutidos no contexto de releitura do passado – mais especificamente, o processo de neutralização, de acordo com a teoria de Joseph Straus acerca das relações intertextuais das obras musicais do século XX com as suas antecessoras. Como conclusão, apontamos que Webern, consciente e intencionalmente, promoveu um diálogo com o sistema que pretendia superar, sendo este *opus* um excelente exemplo de releitura do passado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Anton Weber; *3 canções de Hildegard Jone para voz e piano op.25*; Serialismo; Joseph Straus.

### INTRODUÇÃO

Quando examinada de forma cuidadosa, a afirmação de Paul Griffiths que menciona que “É a radical novidade do estilo de Webern que torna discreto o seu neoclassicismo, tão discreto quanto o de Bartók, que na mesma época adaptava procedimentos barrocos à construção de formas simétricas” (GRIFFITHS, 1998, p.92) apresenta-nos uma perspectiva diferente daquela geralmente associada ao compositor vienense Anton Webern (1883-1945).

Junto com Arnold Schoenberg e Alban Berg, Webern integra a assim denominada Segunda Escola de Viena, que se caracteriza, dentre outras particularidades, pela sua adesão a uma das mais radicais experiências estéticas até então: o serialismo dodecafônico. Dos três compositores, Webern talvez tenha sido o que mais explorou essa linguagem, a partir de um rompimento com os conceitos tradicionais de melodia e harmonia, elaborando texturas, manipulando e elaborando motivos, visando promover novas sonoridades, as quais dificilmente



o deixariam em posição confortável diante de qualquer grupo de compositores apegados a tradições ou cânones.

Apesar da radicalidade presente em suas inovações, o que lhe rende até hoje um sem-número de estudos acerca de sua obra, para Griffiths (1998), ironicamente, Webern – aquele compositor visto por muitos como o mentor do hiperintelectualizado serialismo das décadas imediatamente posteriores à sua morte, cuja música grande parte dos ouvintes achava desorientante e estranha após uma primeira audição – era, por natureza, um ardente romântico, que sempre defendeu os ideais de sentimento, paixão e compreensibilidade como os mais importantes na arte. A natureza e os Alpes, em particular, eram quase como uma obsessão para ele e seu amor pela paz e tranquilidade encontrada nas montanhas, assim como sua fascinação pelas flores dos campos alpinos, influenciaram seus trabalhos de muitas formas, alguns dos quais dificilmente serão totalmente compreendidos.

De fato, seu trabalho em muitas de suas obras mais abstratas foi precedido por esboços ou projetos em que os vários movimentos, seções ou temas eram associados a lugares, climas, flores alpinas ou mesmo a membros próximos de sua família. Uma manifestação mais tangível da sua fascinação com as flores alpinas foi o seu interesse pelas teorias de Goethe sobre as cores e a *Urpflanze*, esta última sendo, evidentemente, a expressão da ideia de unidade que, para ele, assim como para Schoenberg, era essencial (SADIE, 1981).

## 1. WEBERN E O DIÁLOGO COM O PASSADO

Algumas demonstrações desse pensamento acerca da unidade podem ser vislumbradas nos depoimentos do compositor:

agora vamos retornar aos mestres da escola Franco-flamenga! Então um compositor escreveria a melodia com apenas sete notas, mas sempre relacionadas a esta escala. O mesmo acontece com a descoberta de Schoenberg, a composição com doze notas relacionadas apenas uma à outra. Nada mais!!! Mas porque era interessante para nós que a mesma coisa fosse enunciada o tempo todo. Tentava-se criar unidade, relações entre as coisas, e certamente, o máximo de unidade é quando todos cantam a mesma coisa o tempo todo, o máximo de unidade imaginável<sup>11</sup> (WEBERN, 1963, p.48).

Podemos igualmente destacar uma observação de Griffiths, várias vezes reiterada por Webern ao longo de suas palestras, transcritas em *The Path for New Music*, da relação de sua

---

<sup>11</sup> And now let's switch back to the masters of the second Netherland school! Then a composer would build a melody out of the seven notes, but always related to this scale. The same happens in Schoenberg's discovery, composition with twelve notes related only one to another. Nothing else at all! But why was it interesting to us that " the same thing " was sung all the time? One tried to create unity, relationships between things, and surely the maximum unity is when everyone sings the same thing all the time the maximum unity imaginable!



proposta artística com o conceito do “Fenômeno Primordial” (*Urphänomen*) de Goethe, “para Webern a série era um exemplo do ‘fenômeno primordial’ de que falava Goethe, ideal como o mais elementar objeto reconhecível, real quando reconhecido, simbólico, já que engloba todos os casos, idêntico a cada um dos casos” (GRIFFITHS, 1998, p.90).

Já na seguinte afirmação, extraída de sua palestra de 20 de fevereiro de 1933, transcrita em *The Path of New Music*, Webern invoca a concepção de Goethe acerca da arte da antiguidade, fundamentada em supostas leis de verdade e natureza. Evidentemente, não se esperaria uma fundamentação num dos principais símbolos do movimento *Sturm und Drang* e da própria literatura germânica, tampouco uma simples alusão a ele, caso a posição de Webern fosse de uma cisão completa com o passado, a exemplo do movimento futurista de Marinetti (1909). Desta breve citação, no entanto, podemos concluir o sentido de continuidade da tradição, não sem aceitar, por outro lado, a imposição histórica de um processo revolucionário concentrado (de acordo com Webern, conforme exposto por ele mesmo nos capítulos finais do *The Path for New Music*, intitulados *The Path for Twelve-note Composition*). “Outra citação de Goethe, visto que expressa tão maravilhosamente bem nossa linha de pensamento. Ele fala da arte da antiguidade: ‘Estas grandes obras de arte eram proeminentes em virtude e de acordo com as leis verdadeiras e naturais<sup>12</sup>’” (WEBERN, 1963, p.11).

Ainda em *The Path for New Music*, observam-se diversas situações em que Webern intenciona justificar as perspectivas estético-técnicas da Segunda Escola de Viena como um lógico e natural desdobramento histórico da tonalidade. Nas citações seguintes, podemos observar como Webern atribui à Schoenberg e ao dodecafonismo a “restauração” da ordem, da unidade perdida com a dissolução da tonalidade.

Se quisermos visualizar historicamente como a tonalidade desapareceu [dissolveu-se] e o que a fez começar, até que um dia, finalmente, Schoenberg percebeu, por pura intuição, como restaurar a ordem, isso ocorreu em torno de 1908, quando da ocasião do surgimento das peças *op.11* de Schoenberg. Estas foram as primeiras peças “atonais”. As primeiras obras em doze sons de Schoenberg surgiram em 1922<sup>13</sup>. (WEBERN, 1963, p.44)


e,

o estilo que Schoenberg e sua escola buscavam era uma nova interpenetração do material musical no horizontal e no vertical: polifonia, que até então atingiu seu

---

<sup>12</sup> Another quotation from Goethe, because it expresses our line of thought so wonderfully. He spoke of the art of antiquity: "These high works of art were at the same time brought forth as humanity's highest works of nature, according to true and natural laws"

<sup>13</sup> If we want to find historically how tonality suddenly vanished, and what started it, until finally, one day, Schoenberg saw by pure intuition how to restore order, then it was about 1908 when Schoenberg's piano pieces Op. 11 appeared. Those were the first "atonal" pieces; the first of Schoenberg's twelve-note works appeared in 1922.



clímax nos Franco-flamengos e em Bach e, posteriormente, os compositores clássicos. Existe uma constante tentativa de se derivar o máximo possível de uma ideia principal. Deve ser posto desta forma, pois nós [Segunda escola de Viena] também estamos compondo em formas clássicas que não foram extintas. Todas as formas engenhosas desveladas por estes compositores também ocorrem na nova música. Não é uma questão de reconquistar ou reviver os Franco-flamengos, mas de preencher suas formas tal como os mestres clássicos, de unir estas duas coisas<sup>14</sup> (WEBERN, 1963, p.43).

Sua concepção de progressão lógica da história (bastante hegeliana, por sinal) culmina naturalmente com a supressão dos gêneros maior e menor da tonalidade (pantonalismo), característica observada no período imediatamente anterior à adoção do dodecafonismo pela Segunda Escola de Viena. Essa ideia está nitidamente presente nas próprias palavras de Webern:


Nós [ao longo das palestras] vimos dois exemplos dos grandes tempos da polifonia e vimos, digamos claramente, o quanto elucidada a música dos nossos dias também. Vimos a conquista gradual do campo tonal ocorrendo, por assim dizer, os tempos do estilo polifônico simultaneamente assistem o início do desenvolvimento do diatonicismo para o cromatismo para a conquista das doze notas. Recapitulando, primeiro o homem conquistou a escala de sete notas, esta escala tornou-se a base das estruturas que caminharam para os modos eclesiásticos. E agora vemos como, gradualmente, duas destas escalas cada vez mais suplantaram as outras: são as duas que representam o modo maior e menor. Aqui também um fato notável é que a necessidade da cadência foi um fator determinante para a escolha destes dois modos, a necessidade de uma sensível que faltava nos outros modos. Isso foi então reproduzido nas outras escalas de forma que estas tornaram-se idênticas às duas (maior e menor). Assim, os acidentes determinaram o fim da era dos modos eclesiásticos e o surgimento dos nossos gêneros maior e menor. Agora devemos olhar um pouco mais adiante na conquista do campo tonal! Os dois gêneros tonais, maior e menor, foram predominantes até o nosso tempo, mas agora, por aproximadamente um quarto de século, uma nova música existe que prescinde desta dualidade de gêneros<sup>15</sup> (WEBERN, 1963, p.28).

Menos de uma página depois, podemos encontrar outra justificativa que se opõe ao conceito de ordem e tradição, apontando para a originalidade e novidade não só de uma

---

<sup>14</sup> the style Schoenberg and his school are seeking is a new inter-penetration of music's material in the horizontal and the vertical: polyphony, which has so far reached its climaxes in the Netherlanders and Bach, then later in the classical composers. There's this constant effort to derive as much as possible from one principal idea. It has to be put like this, for we too are writing in classical forms, which haven't vanished. All the ingenious forms discovered by these composers also occur in the new music. It's not a matter of reconquering or reawakening the Netherlanders, but of re-filling their forms by way of the classical masters, of linking these two things.

<sup>15</sup> We also looked at two examples from the great days of polyphony and saw let's say this quite clearly, it will throw light on the music of our day, too! saw how the conquest of the tonal field gradually came about; that's to say, the days of the polyphonic style simultaneously see the beginning of the development from diatonicism to chromaticism to the conquest of the twelve notes. To recapitulate: first men conquer the seven-note scale, and this scale became the basis of structures that led beyond the church modes. And now we see how gradually two of these scales come ever more to the fore and push the others aside: the two whose order is that of present-day major and minor. Here indeed the remarkable thing is that the need for a cadence was what led to the preference for these two modes, the need for the leading-note that was missing in the other modes. It was then transplanted to the other scales, so that they became identical with the two enduring ones. So accidentals spelt the end for the world of the church modes, and the world of our major and minor genders\* emerged. Now we must look at the further conquest of the tonal field! The two tonal genders, major and minor, were predominant down to our time, but now, for about a quarter of a century, a new music has existed that has given up this double gender.



determinada técnica, mas de toda a obra do grupo, visto que Webern coloca sua fala na primeira pessoa do plural: “nosso empurrão tinha que ser feito, foi um empurrão de uma maneira como jamais havia sido realizado. Na verdade, nós tivemos que quebrar barreiras com cada nova obra: cada nova composição era algo diferente, algo novo<sup>16</sup>” (WEBERN, 1963, p.45).

Esta observação é ainda reforçada pela declaração de que o uso da tonalidade – já no início da década de 1930, momento em que se realizaram essas palestras – era obsoleto havia quase um quarto de século: “ainda há aqueles que baseiam suas composições na tonalidade, apesar do quarto de século já passado desde seu fim<sup>17</sup>” (WEBERN, 1963, p.49).

A preocupação de Webern não se resumia em explicar apenas a queda do sistema tonal e sua superação por parte do novo sistema empregado pelo seu grupo. Seu projeto estético abarcava uma profunda reflexão do conceito de unidade na composição, buscando estabelecer uma linha progressiva (mais uma vez, numa perspectiva abertamente positivista) desde a Escola de *Notredame* até os dias presentes, na qual a obra de seu grupo representaria o mais elevado ponto nesta escala. A Segunda Escola de Viena estaria efetivamente recuperando um grau de unidade virtualmente impossibilitado pelo tonalismo, e que já havia sido alcançado e aperfeiçoado anteriormente por estes polifonistas (cuja utilização de recursos polifônicos imitativos, particularmente o cânone, técnica na qual a repetição do material é praticamente idêntica, apenas deslocada metricamente).

Webern não nos explana literalmente em *The Path for New Music*, mas fica evidente que, para ele, a organização básica das funções tonais – Tônica-Subdominante-Dominante-Tônica –, organização esta não retrogradável, seria um empecilho (assim como foi para os compositores do século XVIII e XIX) para a utilização rigorosa das técnicas imitativas retrogradáveis, tão caras para ele como elemento unificador do material motivico de suas obras.

Vamos novamente sintetizar, porque eu ainda quero falar sobre a nova música propriamente dita. Mas eu espero já ter oferecido um quadro geral. Mais uma vez, como tópicos: a escala diatônica, a destruição dos modos eclesiais: do outro lado, em relação à forma: o grande florescimento da polifonia a partir de uma sempre crescente unidade, com o resultado que nos tempos finais da Escola franco-flamenga uma obra completa poderia ser construída por uma sequência de notas e sua inversão, cancrizante [retrogradação], ritmos alterados etc. Mais unidade do que isso é impossível, uma vez que todas as vozes têm algo a dizer. Então, novamente, livramos disso! O que veio depois? Desenvolvimento da melodia, Maior e Menor, conquista do cromatismo, somente na música vocal. A música instrumental excluída do panorama aqui tornou-se arte, uma nova forma de expressão quando associada à canção folclórica. Beethoven e a conquista do campo tonal? Após os clássicos, o

---

<sup>16</sup> Our push forward had to be made, it was a push forward such as never was before. In fact we have to break new ground with each work: each work is something different, something new.

<sup>17</sup> There are still people who base their composition on tonality, even though a quarter of a century has gone by since then.



rompimento com a tonalidade. Então assistimos cada vez maiores conquistas no campo tonal tal qual expressas pelo que Goethe chamaria “Lei natural como relacionada ao sentido da escuta” e a urgência da tentativa da compreensibilidade de criar cada vez mais unidade, simplesmente porque unidade aumenta a compreensibilidade. Agora, nós devemos ver como esses elementos se desenvolveram e nos conduziram ao crescimento da última década, composição em doze sons apenas relacionados uns com os outros. É o produto final dos dois elementos observados até o momento. As pessoas estão equivocadas ao considerarem-na apenas um substituto da tonalidade, aqui o elemento de compreensibilidade é importante acima de tudo para introduzir mais unidade! Esta é a razão para este tipo de composição<sup>18</sup> (WEBERN, 1963, p.32).

Posicionando-se novamente na vanguarda, Webern reafirma a relevância da unidade e da nova linguagem como consequência do desenvolvimento natural, ao mesmo tempo em que desqualifica todos aqueles que não seguem o seu caminho ou, ainda, os que se utilizam dos recursos harmônicos e construtivos do que ele nomeia de pós-classicismo (que deveremos compreender como século XIX):

Falo a respeito desta música, uma vez que tudo mais está, no máximo, próximo desta técnica ou é conscientemente oposta a ela e, portanto, usa um estilo que nós não devemos analisar mais em detalhes, dado que não vai além do que foi descoberto pela música pós-clássica [sic] e apenas o faz de forma ruim. As maiores descobertas foram feitas pela música, pelo estilo introduzido por Schoenberg e que seus discípulos continuaram. Estas palestras têm o objetivo de demonstrar o caminho que levou até esta música e deixar claro que ela deveria naturalmente ter este resultado<sup>19</sup> (WEBERN, 1963, p.32).


De um outro ponto de vista, menos explorado, as formas e texturas precisas de sua música podem ser vistas como produtos do Neoclassicismo. Ao menos, essa é a tese de Griffiths, pois, segundo o musicólogo:

como Schoenberg, ele [Webern] retornara a modelos estruturais do passado que frequentemente os integrasse ao compacto desenho de suas próprias formas: ele definiria o primeiro movimento da *Primeira Cantata* como “um *scherzo* que se

---

<sup>18</sup> Let's again sum up, because I still want to talk about the new music itself! But I hope you already have a general picture. So once again, in headlines: diatonic scale; destruction of the church modes: on the other hand, in relation to form, the greatest flowering of polyphony, through ever-increasing unity, with the result that in the late Netherland school a whole piece would be built out of a sequence of notes with its inversion, cancrizan, altered rhythm, etc. More unity is impossible, since everyone has the same thing to say. Then on again away with it! What came next? Development of melody, major and minor, conquest of chromaticism that's only vocal music. Instrumental music crept into the picture here, playing on instruments became an art, a new expressive form in association with the folk song. Beethoven. And the conquest of the tonal field? After the classics the break-up of tonality. So we see ever greater conquests in the field provided by sound as Goethe would have said, "natural law as related to the sense of hearing " and the urge for comprehensibility trying to create ever more unity, just because unity increases comprehensibility. Now we shall see how these elements have gone on developing and have led to the last decade's new growth, composition with twelve notes related only one to another. It's the final product of the two elements we've observed so far. People are wrong to regard it as merely a substitute for tonality." Here the element of comprehensibility is important above all to introduce ever more unity! That's been the reason for this kind of composition.

<sup>19</sup> I mean this music, for everything else is at best somewhere near this technique or is consciously opposed to it and thus uses a style we don't have to examine further, since it doesn't get beyond what was discovered by post-classical music, and only manages to do it badly. The greatest strides have been made by the very music, the very style, that Schoenberg introduced and that his pupils have continued. These lectures are intended to show the path that has led to this music, and to make clear that it had to have this natural outcome.



manifestou a partir de variações, mas permanece ainda assim como uma *fuga!*”. O *Concerto para nove instrumentos* (1934) é um *Concerto de Brandemburgo* do século XX e as duas cantatas – embora ele comparasse a segunda a uma missa renascentista – têm muito em comum com as cantatas religiosas de Bach, inclusive o caráter piedoso (GRIFFITHS, 1998, p.92).

Neste contexto, aparentemente contraditório, indagamos onde estariam então os elementos que poderiam determinar estas concepções observadas em alguns de seus depoimentos. Estaria Webern disposto a simular alguns procedimentos do tonalismo, como uma possível simbologia, inserida dentro de suas obras de forma discreta, não perceptível sem uma análise mais profunda, como propôs Griffiths?

Acreditamos que parte da primeira questão já está amplamente respondida, pois abundam trabalhos e pesquisas sobre a obra de Webern em diversos idiomas, os quais abordam sua perspectiva como a de um compositor revolucionário, seja como membro da Segunda Escola de Viena, seja em comparação a Schoenberg e Berg.

No tocante à segunda parte desta questão, podemos acrescentar alguma novidade quanto à sua aderência, explícita ou implícita, à tradição. Para tal, buscaremos alguns subsídios para sustentar nossa hipótese na análise de uma obra de seu período maduro (serial-dodecafônico), as *Três Canções sobre Textos de Hildegard Jone op.25* (1934-35), com destaque para a primeira canção – *Wie bin Ich Fröh!*.

Dentre as diversas obras compostas por Anton Webern a partir de meados da década de 1920 – obras estas caracterizadas pela sua utilização sistemática de procedimentos seriais-dodecafônicos –, as *Três Canções sobre textos de Hildegard Jone op.25* (1934-35) destacam-se como obras emblemáticas, em virtude de seu elevado grau artístico e detalhamento, traços inerentes ao estilo maduro do compositor. Este *opus* é composto pelas canções *Wie bin ich Froh!*, *Der Herzens Purpur Vogel fliegt dur Nachte Sterne*, *Ihr silberne bienen der Nacht*, sendo que a primeira, *Wie bin Ich Froh!* (Como estou feliz!), demonstra uma impressionante coerência entre o material utilizado, os processos seriais empregados – não só no parâmetro das alturas, mas também no ritmo e textura e na articulação entre as formas-série empregadas – e o texto. São obras bem elaboradas em seus detalhes e, particularmente, apropriadas para se demonstrar as características modernas do compositor, além de exemplificar a técnica serial (STRAUS, 2000). As três canções, ainda, compartilham a mesma série não simétrica, utilizando apenas oito formas da série dentro de quarenta e oito possíveis.

## 2. REFAZENDO O PASSADO – JOSEPH STRAUS E OS DIÁLOGOS DO COMPOSITOR DO SÉCULO XX COM A TRADIÇÃO

Diversos autores propuseram conceitos e procedimentos que viabilizassem a compreensão dos modos de apropriação do passado na música, sempre na perspectiva da música do século XX e suas radicais rupturas paradigmáticas de linguagem em relação aos séculos anteriores. A questão em pauta tratava de como permitir que linguagens distintas e, eventualmente, antagônicas pudessem interagir sem a perda ou submissão da originalidade, ideal essencial desde o século XIX. Dentre os principais autores da década de 1990, que advogam e tentam estabelecer uma metodologia para compreensão e análise do fenômeno intertextual na música, destaca-se Joseph Straus.

Joseph Straus, em seu livro *Remaking the Past* (1990), dialoga com as duas teorias literárias da influência. A de T. S. Elliott, de *Influência por Generosidade*, que vê influência como enriquecedora para um artista, tanto na sua fase de formação, quanto na sua maturidade, pois a suscetibilidade à influência não seria um aspecto negativo (quanto mais a tradição for assimilada, melhor o artista); e a antagônica *Influência por Ansiedade/Angústia*, de Harold Bloom, que define que toda obra é a relação entre a obra e suas antecessoras. Para Bloom, a relação entre artistas e seus predecessores não é de generosidade e de empréstimo, mas sim de angústia, ansiedade e repressão, uma busca por superação do poeta (artista) forte querendo vencer a tradição que lhe esmaga.

Straus descreve alguns procedimentos empregados pelos compositores do século XX para se apropriar do passado dentro da nova linguagem, sem abrir mão da originalidade. Se, por um lado, era necessário estabelecer um equilíbrio com uma tradição viva e vigorosa, que também servia de fértil fonte de inspiração, por outro, não era possível desprezar as conquistas alcançadas, principalmente no terreno do sistema de controle das alturas e do ritmo. Daí se estabeleceram – segundo o autor – duas vertentes: a Progressista (Segunda Escola de Viena) – desenvolvimento do cromatismo do final do séc. XIX, com emprego de uma grande complexidade e com expressão acentuada; e a Neoclássica, relativamente mais simples, objetiva e procurando retomar os ideais de equilíbrio e proporção. Para Straus, ambas apresentam pontos em comum: uma preocupação com a música do passado e o compartilhamento de meios musicais para expressá-lo.

Dentro dos procedimentos descritos por Straus, tem-se, em resumo:

- a) *Motivização*: o conteúdo motivico de uma obra anterior é radicalmente intensificado.
- b) *Generalização*: um motivo de uma obra anterior é inserido em um conjunto de notas sem ordem.



- c) *Marginalização*: elementos musicais que são centrais na estrutura de uma obra anterior são relegados a um papel secundário na nova obra.
- d) *Centralização*: elementos musicais que são secundários em uma obra anterior adquirem um papel principal na obra nova.
- e) *Compressão*: elementos que ocorrem diacronicamente em uma obra anterior, são comprimidos em algo sincrônico na obra nova.
- f) *Fragmentação*: elementos que ocorrem juntos em uma obra anterior são separados na obra nova.
- g) *Neutralização*: elementos musicais tradicionais – tais como acordes de sétima da Dominante – são esvaziados de suas funções habituais, particularmente de sua força impulsionadora. O progresso [progressões] é [são] bloqueado [s].
- h) *Simetrização*: progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente direcionais são invertidas ou simetricamente retrogradadas<sup>20</sup> (STRAUS, 1990, p.17).

Esses procedimentos exemplificam alguns dos principais recursos através dos quais um compositor do século XX pode insubordinar-se à tradição, reinterpretando os elementos tradicionais de acordo com suas próprias convicções musicais, destarte, mantendo-se “original”.

### 3. BREVE ANÁLISE E DISCUSSÃO

Webern utilizou o poema de Hildegard Jone<sup>21</sup>, *Wie bin ich froh!*, como texto para a primeira canção do seu op.25.

*Wie bin ich froh! Noch einmal wird mir alles grün und leuchtet so!  
Noch überblühn die Blumen mir die Welt!  
Noch einmal bin ich ganz ins Werden hingestellt und bin auf Erden*

Em tradução livre:

Como estou feliz! Novamente tudo é verde e luminoso!  
Ainda desabrocham as flores e o mundo para mim!  
Novamente eu, no portal da criação, vivo minhas horas, porém ainda sou mortal.

<sup>20</sup> **Motivization.** Motivic content of the earlier work is radically intensified.

**Generalization.** A motive from the earlier work is generalized into the unordered pitch-class set of which it is a member. That pitch-class set is then deployed in the new work in accordance with the norms of post-tonal usage.

**Maginalization.** Musical elements that are central to the structure of the earlier work (such as dominant-tonic cadences and linear progressions that span triadic intervals) are relegated to the periphery of the new one.

**Centralization.** Musical elements that are peripheral to the structure of the earlier work (such as remote key areas and unusual combinations of notes resulting from linear embellishment) move to the structural center of the new one.

**Compression.** Elements that occur diachronically in the earlier work (such as two triads in a functional relationship to each other) are compressed into something synchronous in the new one.

**Fragmentation.** Elements that occur together in the earlier work (such as the root, third, and fifth of a triad) are separated in the new one.

**Neutralization.** Traditional musical elements (such as dominant-seventh chords) are stripped of their customary function, particularly of their progressional impulse. Forward progress is blocked.

**Symmetricization.** Traditionally goal-oriented harmonic progressions and musical forms (sonata form, for example) are made inversionally or retrograde-symmetrical and are thus immobilized.

<sup>21</sup> Poetisa nascida em 1891 na cidade de Sarajevo (antiga Iugoslávia, atual Bósnia-Herzegovina) e falecida em 1963.

Nesta curta canção, Webern utiliza um elevado grau de organização, atribuindo meticulosamente, a cada uma das palavras do texto, uma figura musical derivada dos principais motivos.

A respeito do emprego das formas da série nesta canção, o compositor mostra-se bastante econômico, pois apenas lança mão de quatro formas distintas, porém intimamente relacionadas: O7, R7, I7 e RI7. Straus (2000, p.139) indica que a série original e referencial da canção *op.25 n°1* de Webern inicia na linha do canto, e não na do piano, sendo os dois primeiros compassos apenas uma introdução. De fato, ao acatarmos sua análise, percebemos que todas as formas empregadas da série recebem o índice 7, ficando, então, suas relações mais claramente evidenciadas. Essa segmentação pode ser apreciada na figura 01, onde, em laranja destaca-se o padrão de forma da série: O7 (7,4,3,6,1,5,2,11,10,0,9,8). Observamos aqui que, caso a forma retrógrada (R) desta transposição específica fosse empregada, a nomearíamos como R7, não em virtude de sua primeira nota, mas sim pela sua origem (Retrógrada da O7).

As duas canções seguintes, do mesmo *opus*, utilizam, respectivamente, as formas O0, R0, I0 e RI0 e as formas O7, R7, I7 e RI7 desta mesma série, o que aponta para uma clara proposta de unidade e articulação macro-formal ternária.

**Figura 01:** Webern *op.25 n°1*, c.1-5. Primeira apresentação da série. Segmentação apresentada em laranja como a série referencial – O.

**Fonte:** WEBERN, Anton; JONE, Hildegard. *Drei Lieder nach Gedichten von Hildegard Jone op.25*. Wien: Universal, 1956.

A tabela 01 apresenta a matriz 12x12 com todas as formas da série original, aqui representada por O7, e que é extraída das doze primeiras alturas da voz em *Wie bin ich froh!*, conforme a segmentação proposta.

**Tabela 01:** Webern op.25 n°1, matriz 12 x 12 com as 48 formas da série como a série referencial – O.

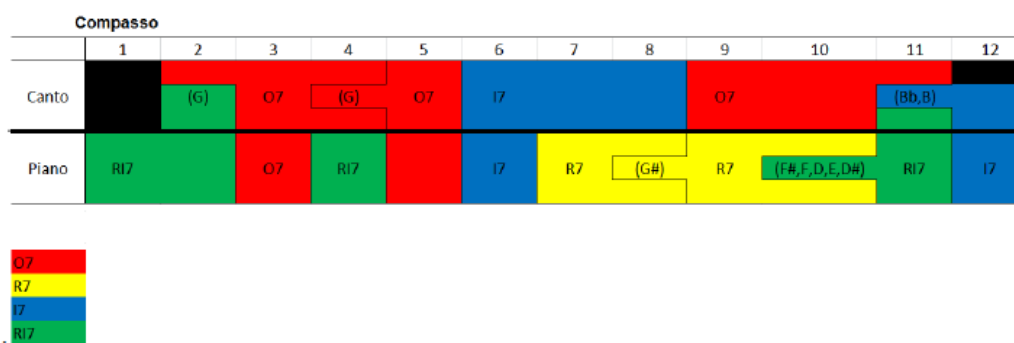
	I <sub>7</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>0</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>8</sub>	
P <sub>7</sub>	7	4	3	6	1	5	2	11	10	0	9	8	R <sub>7</sub>
P <sub>10</sub>	10	7	6	9	4	8	5	2	1	3	0	11	R <sub>10</sub>
P <sub>11</sub>	11	8	7	10	5	9	6	3	2	4	1	0	R <sub>11</sub>
P <sub>8</sub>	8	5	4	7	2	6	3	0	11	1	10	9	R <sub>8</sub>
P <sub>1</sub>	1	10	9	0	7	11	8	5	4	6	3	2	R <sub>1</sub>
P <sub>9</sub>	9	6	5	8	3	7	4	1	0	2	11	10	R <sub>9</sub>
P <sub>0</sub>	0	9	8	11	6	10	7	4	3	5	2	1	R <sub>0</sub>
P <sub>3</sub>	3	0	11	2	9	1	10	7	6	8	5	4	R <sub>3</sub>
P <sub>4</sub>	4	1	0	3	10	2	11	8	7	9	6	5	R <sub>4</sub>
P <sub>2</sub>	2	11	10	1	8	0	9	6	5	7	4	3	R <sub>2</sub>
P <sub>5</sub>	5	2	1	4	11	3	0	9	8	10	7	6	R <sub>5</sub>
P <sub>6</sub>	6	3	2	5	0	4	1	10	9	11	8	7	R <sub>6</sub>
	RI <sub>7</sub>	RI <sub>4</sub>	RI <sub>3</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>2</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>10</sub>	RI <sub>0</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>8</sub>	

**Fonte:** Acervo dos autores

A figura 02 ilustra a distribuição das formas da série ao longo da estrutura de *Wie bin ich froh!*, a qual, de acordo com a disposição das cores da tabela, nos permite concluir que:

- A linha do canto delimita, em linhas gerais, uma simples forma ternária aba', com Introdução e Coda, estas duas estruturas auxiliares da forma articuladas pelo piano, com a utilização de formas das séries retrógradas entre si: RI7 (c.1 e 2) e I7 (c.11 e 12). O canto apenas utiliza integralmente duas formas da série. O7 para a e a' e I7 para b. Em a, a nota Sol da forma RI7, que está sendo articulada simultaneamente no piano (c.2), é articulada pelo canto e, similarmente, em c.11 (a') as notas Si e Si<sup>b</sup> da forma I7 (piano) aparecem articuladas pelo canto; e que
- Cabe ao piano, utilizar todas as quatro formas da série, sem prejuízo de uma segmentação claramente delineada: O7 é exclusivamente utilizada em a, ao passo que RI7 é utilizada em a e a' e R7 somente a partir de b. Ainda, em a' temos a reunião destas três formas da série sustentando a forma O7 no canto, resultando que, nesta parte final, todas as quatro formas empregadas na canção estão presentes.

**Figura 02:** Webern op.25 n°1, apresentação das formas da série em função dos compassos.



**Fonte:** Acervo dos autores



Dispondo a distribuição das formas da série em comparação com o texto, percebemos a intenção de Webern de articular – a partir dessa restrita e detalhada escolha – uma pequena estrutura ternária, opondo, por contraste, as formas original e invertida de mesmo índice (tabela 02):

**Tabela 02:** Webern op.25 n°1, articulações entre texto e formas da série

Texto	Forma da série na voz	Compassos	Estrutura
<i>Wie bin ich froh! <u>Noch</u> einmal wird mir alles grün und leuchtet so!</i>	O <sub>7</sub>	c.2-5	A
<i><u>Noch</u> überblühn die Blumen mir die Welt!</i>	I <sub>7</sub>	c.6-8.2	B
<i><u>Noch</u> einmal bin ich ganz ins Werden hingestellt und bin auf Erden</i>	I <sub>7</sub> (apenas duas notas)- O <sub>7</sub>	c.8.2-11	A'

**Fonte:** Acervo dos autores

Na tabela 02 a palavra *noch* está sublinhada, de forma a clarificar a sua relação com a forma como proposta por Webern, pois a palavra está presente nas três seções da estrutura.

Em *Wie bin ich froh!* apenas duas formas, a O<sub>7</sub> e a I<sub>7</sub>, com suas respectivas retrógradadas, dentro das quarenta e oito possíveis, foram empregadas. Vale reiterar que não se trata de uma série retrogradável, o que acarreta a existência de quarenta e oito formas distintas entre os doze índices possíveis para O, R, I e RI.

Muito mais complexas do ponto de vista de entrelaçamento das formas das séries, ainda que se valham dos mesmos econômicos recursos, são as canções que complementam o *opus*, *Des Herzens Purpurvogel fliegt durch Nacht* (O pássaro roxo do coração voa pela noite) e *Sterne, Ihr silbernen Bienen der Nacht* (Oh estrelas, suas abelhas prateadas da noite). As figuras 03 e 04 ilustram a primeira enunciação da série em cada uma das duas canções, permitindo-nos associar com a matriz e obter as correspondências das formas:

Figura 03 – primeira enunciação da série na canção *Des Herzens Purpurvogel op.25 n°2*. Acompanhamento do piano, c.1-3, série O0 (0,9,8,11,6,10,7,4,3,5,2,1).

Figura 04 – primeira enunciação da série na canção *Sterne, Ihr Silbernen Bienen op.25 n°3*. Acompanhamento do piano, c.1-6, série R7 (8,9,0,10,11,2,5,1,6,3,4,7)

**Figura 03:** Webern op.25 n°2, c.1-3. Primeira apresentação da série. Acompanhamento do piano; série O0 (0,9,8,11,6,10,7,4,3,5,2,1)



**Fonte:** WEBERN, Anton; JONE, Hildegard. Drei Lieder nach Gedichten von Hildegard Jone op.25. Wien: Universal, 1956.

**Figura 04:** Webern op.25 n°3, c.1-6. Primeira apresentação da série. Acompanhamento do piano; série R7 (8,9,0,10,11,2,5,1,6,3,4,7)



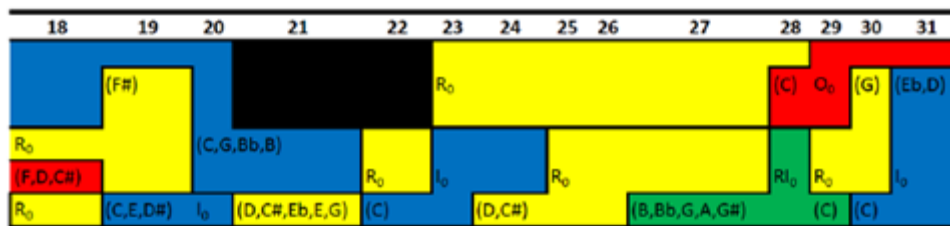
**Fonte:** WEBERN, Anton; JONE, Hildegard. Drei Lieder nach Gedichten von Hildegard Jone op.25. Wien: Universal, 1956.

As figuras seguintes (05 e 06) apresentam a segmentação a partir da matriz 12 x 12 dos *opp.25 n°2* e *n°3* respectivamente. O gráfico colorido facilita a identificação da distribuição espacial das séries, enquanto também permite a visualização das articulações entre as formas empregadas e a estrutura das canções. Em todas as três canções do *op.25*, percebemos uma clara estruturação ternária, porém construída por diferentes modos de articulação entre as formas da série, havendo ora predominância da forma O, ora da forma R ou da forma I, de acordo com o posicionamento estrutural.

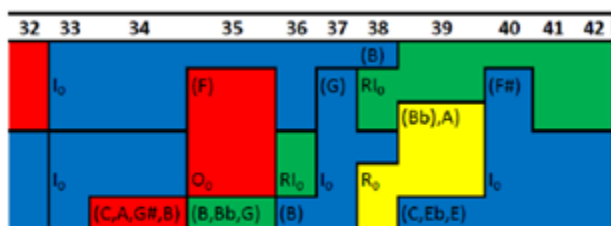
**Figura 05:** Webern op.25 n°2, apresentação das formas da série em função dos compassos

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Canto				I <sub>0</sub>	(F#,D)	(A)			(B)	O <sub>0</sub>	(G#)	(E)		(F,D,C#)	I <sub>0</sub>		
Piano	O <sub>0</sub>		O <sub>0</sub>			RI <sub>0</sub>		I <sub>0</sub>	RI <sub>0</sub>		R <sub>0</sub>		RI <sub>0</sub>		O <sub>0</sub>		O <sub>0</sub>
														(C)		(E,A,G#)	

Predominância da O



Predominância da R



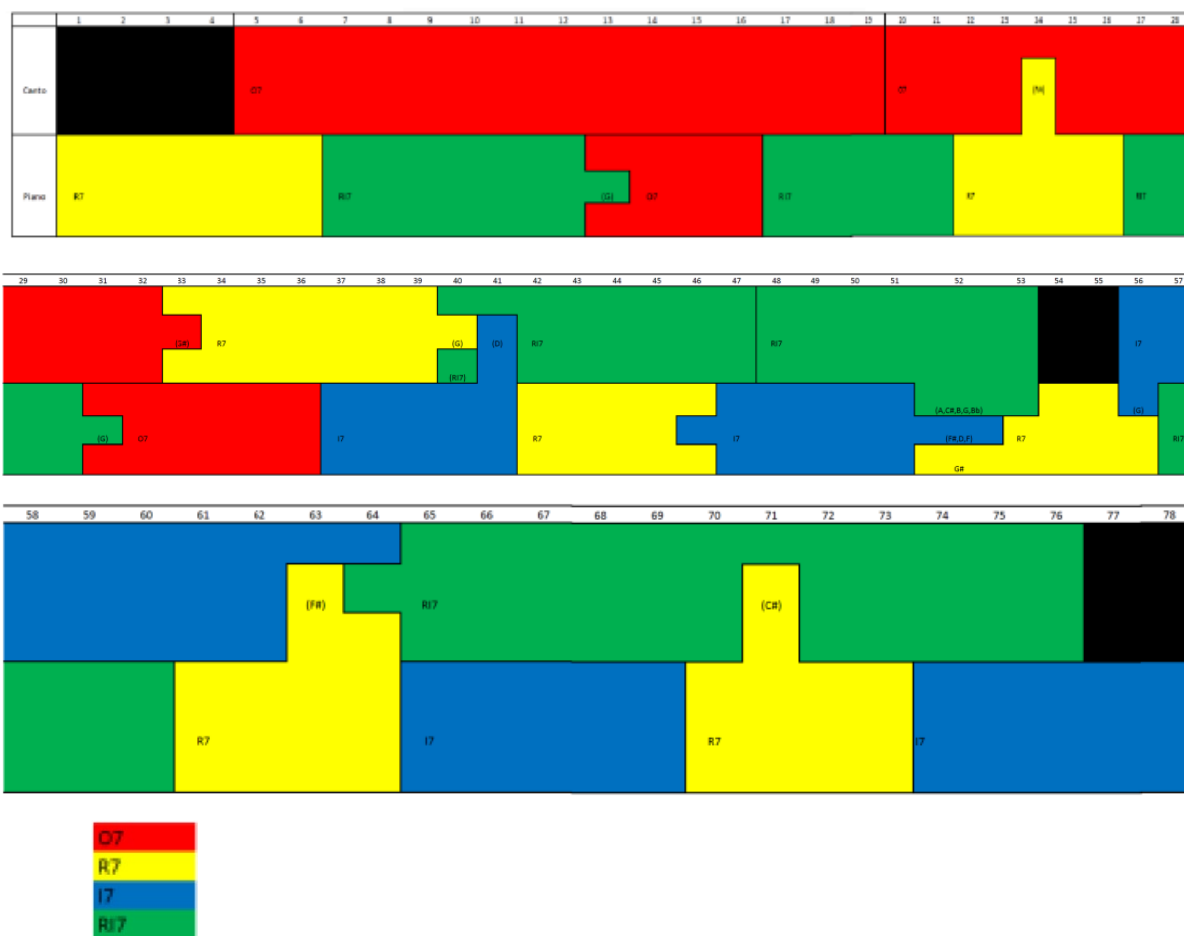
Predominância da I

30 enunciações da série

- O<sub>0</sub> 7 enunciações
- R<sub>0</sub> 7 enunciações
- I<sub>0</sub> 10 enunciações
- RI<sub>0</sub> 6 enunciações

Fonte: Acervo dos autores

Figura 06: Webern op.25 n°3, apresentação das formas da série em função dos compassos.



- O<sub>7</sub>
- R<sub>7</sub>
- I<sub>7</sub>
- RI<sub>7</sub>

Fonte: Acervo dos autores



De acordo com essa segmentação, fica nítida a intenção de Webern de eleger para este *opus* uma única série apresentada de apenas quatro formas distintas dentro das quarenta e oito possíveis com suas respectivas retrogradações, a saber: O7, I7, O0, I0 (retrogradadas por: R7, RI7, R0, RI0). A distribuição destas formas obedece à seguinte regra: as canções externas do conjunto, primeira e terceira, são exclusivamente construídas com as formas da série de índice 7 e a canção intermediária do conjunto exclusivamente com as de índice 0. Uma vez que o índice da série representa sua nota inicial e a distância entre os índices segmentados é 7, isso significa que a distância entre as formas das canções um e três em relação à canção dois é de 7 semitons. Há aqui então uma correspondência entre as alturas escolhidas da série que simula uma analogia com a relação Dominante-Tônica, ou, mais especificamente neste caso, Tônica-Subdominante, tão peculiar do período tonal, tão essencial à tradição da qual Webern afirma ser originário. Seria uma versão análoga serial-dodecafônica de um conjunto de três canções nas tonalidades de Sol-Dó-Sol respectivamente, situação incalculavelmente comum no período tonal.

Invocamos então o conceito de *Neutralização* de Straus, que, como descrevemos anteriormente, significa que elementos musicais tradicionais – tais como acordes de sétima da Dominante – são esvaziados de suas funções habituais, particularmente de sua força impulsionadora. O progresso [progressões] é [são] bloqueado [s]. De fato, trata-se do caso em tela, pois a relação entre uma Dominante e uma Tônica, quiçá sua inversão/espelhamento intervalar, Subdominante e uma Tônica, é completamente esvaziada de sua direcionalidade, e, sobretudo, de sua identidade sonora, posto que apenas retrata-se na relação intervalar entre os índices das formas escolhidas. O reconhecimento auditivo desta relação se torna inviável, mesmo para um músico treinado, relegando ao plano da abstração simbólica a principal progressão harmônica fundante do sistema tonal.

No que diz respeito às articulações entre as formas da série e a estrutura formal de cada peça, temos:

- a) *Op. 25 n°1* – Forma ternária (Introdução – compassos 1-2, a – compassos 3-5, b – compassos 6-8, a' – compassos 9-11, Coda – compasso 12). A linha melódica do canto imiscui-se com perfeição à forma, pois associa a forma O7 às Seções a e a' e a forma I7 à Seção b. Cabe ao piano articular todas as quatro formas, predominantemente RI7 e O7 em a, R7 e I7 em b e RI7 e R7 em a' e I7 na Coda. Uma associação direta e simples.
- b) *Op. 25 n°2* – Forma ternária (Introdução – compassos 1-3, a – compassos 4-20, b – compassos 21-31, a' – compassos 32-42). Novamente a linha do canto expõe as formas I0 e O0 na Seção a, contrastando com R0 e O0 em b (R0 exclusivo desta

parte no canto). A Seção a' retorna à I0 introduzindo RI0 (forma que contém a mesma sequência de I0, porém, de trás para frente, garantindo a unidade da ordem de apresentação). Esta peça é mais complexa que a primeira, com mais elipses e entrelaçamento entre as formas da série, e uma utilização mais densa e rica das formas na escrita do piano.

- c) *Op.25 n.º3* – a mais complexa das três canções, também uma forma ternária (Introdução – compassos 1-3, a – compassos 4-25, b – compassos 29-51, a' – compassos 52-76, Coda – compassos 77-78), em que, na linha do canto, 07 se opõe à I7, delineando a e a'. RI7 e O7 definem a Seção central da peça, porém, RI7 também é exposta em a'.

Com estas segmentações e análises, fica bastante claro o processo de escolha do compositor pelo uso criterioso de formas da série como delimitadores de regiões estruturais formais neste *opus*, assim como uma progressiva complexidade das canções, cujos entrelaçamentos de formas das séries entre os planos sonoros distintos dificulta o reconhecimento da relação intervalar 0-7<sup>22</sup>, que, nesse caso, torna-se apenas conceitual.


Poderíamos, talvez, inferir que o conceito de *Marginalização* também se aplicaria, pois sua definição, conforme apresentado anteriormente, é a de elementos musicais que são centrais na estrutura de uma obra anterior [e que] são relegados a um papel secundário na nova obra. Todavia, deve-se considerar que os elementos centrais em questão não foram exatamente relegados a um papel secundário, mas, sim, a um plano simbólico, sendo baldados enquanto icônicos do tonalismo em uma quase paródia que se equilibra entre um tributo à tradição e sua negação por anulação de suas maiores virtudes. Algo análogo ao teor contraditório dos depoimentos do compositor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de escolha, ordenação, organização e distribuição das formas da série empregado por Anton Webern na sua obra *3 Canções de Hildegard Jone para voz e Piano op.25* de não visou a mera emulação da tonalidade, ao contrário, extraiu sua representante máxima – a relação V-I e a utilizou como símbolo norteador dessa mesma escolha, transformando-a numa abstração representativa do que se poderia prestar homenagem pela sua história – tradição ou, contraditoriamente, zombar – ao promover um esvaziamento do seu sentido e privando-a de toda a força direcional que a fez sustentar o sistema tonal.

---

<sup>22</sup> Sete semitons.



Os conceitos de *Neutralização* e *Marginalização* de Straus para a compreensão dos diálogos entre a música do século XX e a música do passado permitiram uma compreensão e uma descrição mais objetivas da intencionalidade do compositor, desvelando uma situação decisiva na obra, mas cuja percepção, pela própria natureza da linguagem serial empregada, permanecia propositalmente obscura. Desvelá-la permitiu compreender mais profundamente as contradições encontradas no discurso do compositor acerca de seus processos composicionais e estimular a busca e a investigação acerca de uma vertente pouco explorada desse processo: sua relação com a tradição.

## REFERÊNCIAS

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. Segunda edição. São Paulo: Ateliê Editora, 2002.

SADIE, Stanley. ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Verbete Webern, 1981.

STRAUS, Joseph. *Remaking the Past*. New Jersey: Harvard University Press, 1990.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. New Jersey: Prentice Hall, 2000.

WEBERN, Anton; JONE, Hildegard. *Drei Lieder nach Gedichten von Hildegard Jone op.25*. Wien: Universal, 1956.

WEBERN, Anton. *The Path to New Music*. Universal Edition: London, 1963.



# CAPÍTULO 6

## FISIOLOGIA DA VOZ TRANSEXUAL: CAMINHOS PARA RECONFIGURAÇÃO VOCAL DA PESSOA TRANS

DOI: 10.47402/ed.ep.c20217015530

**João Gustavo Kienen**, Universidade Federal do Amazonas, Docente  
**Jully Vidal Guimarães Silva**, Universidade Federal do Amazonas

### RESUMO

A voz é um elemento da identidade humana, sua multiplicidade tem sido vista nos mais diferentes povos, culturas, estilos musicais entre outras formas de expressão, mas que por dentro do cenário acadêmico-científico musical se vê tão pouco referente a isso? Além disso, a voz da pessoa transexual nos leva a uma reflexão além da multiplicidade vocal, trazendo à tona problemas em nossa sociedade e por consequência no cenário musical. Esta pesquisa nas fontes bibliográficas, revisou o que tem sido feito e sobre quais caminhos possíveis para a educação musical do canto para essa demanda. Os métodos criados, os estudos filosóficos, sociais, além de estudos de caso por professores que tiveram contato com essa realidade nos deram um norte do que pode ser feito para incluir essas pessoas no cenário musical, propondo a construção da voz identitária.


**PALAVRAS-CHAVE:** Voz transexual; Canto identitário; Técnica vocal;

### INTRODUÇÃO

A música é dinâmica, fluída, íntima e profundamente integrada à sociedade, ao tempo e ao local que a produz. Atualmente, existe a reflexão a respeito de como reproduzimos comportamentos danosos que são consolidados como padrões, regras ou leis, mas que veem sendo constantemente transformados pela voz, pelo local de fala na perspectiva de diversos setores da sociedade.

Da música pode-se observar a emergência de diversas regras sociais. Na maneira como os compositores organizam seus materiais, por exemplo, nas letras, nas dedicatórias, na tessitura e extensão que usam para escrever para voz, nas articulações propostas no texto musical. Muitas informações podem ser obtidas nos vários suportes e na música.

Uma partitura não é música, ela é o registro epistêmico a ser realizado quando for tornada som. Mas a partir dela muitas informações estão arraigadas e podem ser exaradas. Por exemplo, quando Mozart escreve o papel da Rainha da Noite ele escolhe muitas



características vocais que não estão explicitadas textualmente como é para voz aguda, ágil e densa como uma bruxa tem que ser.

Outros registros musicais como gravações carregam muito dessa maneira da música registrar questões sociais boas ou ruins do ponto de vista ético. Um funk que deprecia a mulher, outro funk de engajamento do empoderamento gay nas favelas.


E quando falamos da voz, da performance com o canto, as normas sociais parecem intrínsecas. Desde a forma de se vestir em uma apresentação, até nas classificações vocais já tão padronizadas, além de determinadas técnicas vocais construídas ao longo dos séculos. Porém, as pessoas, com o passar dos tempos, vem desmistificando tudo isso, principalmente na questão de gênero, trazendo à tona a multiplicidade do ser.

Os variados gêneros musicais expõem a capacidade vocal humana em diversas perspectivas que parecem não ser pensadas em um contexto de anormalidade, tão pouco são questionadas popularmente. Mas se aplicadas as discussões de gênero, o cenário se altera. A voz grave ou aguda passa a ser definida em um molde binário de feminino/mulher e masculino/homem, e para além disso, também são colocadas como maneiras certas ou erradas de se cantar.

Procuramos a seguir entender o conceito de gênero e sexo, sobre o que é essa voz normal ao qual a sociedade diz existir, além de trazer essa discussão para o cenário musical para entendermos o que pode ser feito tanto nas salas de aula, quanto em ambientes mais formais como coros e questionar até mesmo a respeito dessas normas no ensino e pesquisa de técnicas de gêneros musicais fora do ambiente acadêmico tradicional.

## **O GÊNERO E O SEXO**

Para discutir a voz da pessoa transexual, é importante compreender as questões de gênero e em como o social e o cultural moldam o indivíduo de forma geral. Os próprios indivíduos de uma sociedade contribuem na formação do pensamento coletivo, consolidam ou não, os comportamentos ao longo de gerações. Como coloca BUTTLER (2003, p.264) a respeito das normas sociais “A norma é uma medida e um meio de produzir um padrão comum, e tornar-se um exemplo da norma não é esgotar a norma, mas é tornar-se sujeito a uma abstração do senso comum.”.



A voz é um elemento biológico de alguns seres humanos, toda sua estrutura fisiológica se desenvolve de variadas formas e com suas individualidades. A emissão da voz depende da estrutura neurofísica de cada um, o que resulta na qualidade vocal.

Qualidade vocal é o termo atualmente empregado para designar o conjunto de características que identificam uma voz humana. Ela se relaciona à composição dos harmônicos da onda sonora, à impressão total criada por uma voz. Era anteriormente chamada de timbre, mas hoje este vocábulo está tendo seu uso limitado apenas aos instrumentos musicais. (Behlau e Ziemer, 1988, p. 74 *apud* JACOBS, 2017, p.8)

Além disso, a formação psicológica e social também contribui para a formação da característica vocal, como colocam BEHLAU, AZEVEDO E PONTES (2001, p.57) “o desenvolvimento da voz acompanha e representa o desenvolvimento do indivíduo, tanto do ponto de vista físico como psicológico e social”.

E se colocamos no contexto social brasileiro, onde há uma variação abrangente, podemos concluir também que:

Basta ouvirmos umx gaúchx e umx pernambucanx para percebermos as diferenças nas frequências fundamentais de suas vozes, ou compararmos diferentes pessoas de um mesmo lugar. Ou seja, devido à imensa influência de todas essas variáveis culturais, algumas mulheres terão a voz mais grave do que alguns homens, e vice-versa. (JACOBS, 2017, p.9)

A situação na qual se encontra a pessoa transexual está justamente nas regras sociais muito enraizadas e que desencadeiam nessas pessoas a pressão do molde da “normalidade” ou “padrão” que se devem seguir para sentirem-se confortáveis com gênero (geralmente mulher ou homem) ao qual se identificam.

A problemática em cima disso está na ligação que acontece quando se fala de gênero e sexo onde a “assimilação entre gênero e masculino/feminina, homem/mulher, macho/fêmea, atua assim para manter a naturalização que a noção de gênero pretende contestar” (BUTLER, 2016, p. 254) mas que, porém, nada tem a ver um com o outro.

[...] a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. (BUTLER, 2003, Pag. 24)

Com esse molde de normalidade, essas pessoas se encontram em vulnerabilidade e sentimentos de inadequação por conta da percepção que aqueles ao seu redor terão, muitas vezes, a discriminação e o preconceito, que são frequentes, acarretam no risco à segurança dessas pessoas quando há a percepção de que esta não se encaixa nessa “normalidade”.

Em decorrência disso, as pessoas transexuais podem experimentar várias formas de angústia derivadas de como seu gênero é lido socialmente, a conformidade com os estereótipos de gênero em vigor socialmente é considerada como algo fundamental para grande parte das pessoas trans, uma vez que ser passável socialmente pode

influenciar desde situações como a segurança contra ações transfóbicas à satisfação de a pessoa ser reconhecida como realmente é (LANZ, 2015), questões estas que podem ser geradoras de barreiras de comunicação e de acesso aos meios sociais. (BARROS, 2017, p.15)

## O QUE É A VOZ “NORMAL”?

Após compreensão a respeito das normas sociais, temos então o olhar biológico da construção fisiológica do corpo, o que se faz importante, pois que teremos que analisar mais a frente os processos transexualizadores (da voz) que geralmente são realizados por essa demanda.

O constructo social influencia a formação da voz identitária dos indivíduos que a compõe, vamos partir deste pressuposto para fazer a análise do que é a normalidade vocal na perspectiva da fonoaudiologia. BEHLAU (2001, p.64) coloca em xeque essa afirmativa, quando diz que:

Embora a fonação seja uma função neurofisiológica inata, a voz desenvolve-se num paralelismo com o desenvolvimento orgânico do indivíduo [...] Por sua vez, a formação psicológica do indivíduo também se expressa na voz, constituindo-se em uma das extensões mais fortes da personalidade. Assim sendo, a voz é uma manifestação com base psicológica, mas de sofisticado processamento muscular.

Podemos pensar a partir disso que quando uma pessoa se identifica com o sexo oposto, por exemplo, feminino e se identifica com o gênero mulher, logo as expectativas sociais em relação ao sexo e ao gênero identificados serão exigidas e isso fará com que a pessoa em questão opte por buscar uma voz o mais próximo da normalidade e conforto para com o seu gênero.

É nos encontros e interações sociais que quem fala move seu corpo e seu aparelho fonador de formas específicas para sincronizar sua expressão de gênero de acordo como se identifica e o ouvinte por sua vez interpreta esta expressão vocal atribuindo-lhe um gênero (AZUL, 2015 *apud* BARROS, 2017, p.18).


Essa adequação vocal resulta no chamado “gênero vocal” que de acordo com AZUL (2015 *apud* BARROS, 2017, p.18) o gênero vocal, é uma repetição incessante de performance na interação social e que pode ter significados diversos dependendo da pessoa, contextos sociais e culturais ao qual essas vivem.

Os ouvintes por sua vez irão inconscientemente buscar os padrões vocais que estão em vigor para determinar por si o sexo (muitas vezes ignorando o gênero) do interlocutor. Algumas pesquisas da área da fonoaudiologia (BEHLAU, 2005, p.66) constam a respeito da percepção do ouvinte e a medida em Hz<sup>23</sup> para a percepção do sexo de quem fala, mas esse tipo de estudo

---

<sup>23</sup> Unidade de medida da frequência das ondas sonoras.





acaba por ser controverso quando se considera que o conceito de normalidade da voz está ligado às normas sociais e que por tanto, estão sujeitas a receber juízos de valor.

BEHLAU (2001, p.65) aconselha substituir o termo “voz normal” por “voz adaptada”, o que seria uma produção vocal socialmente aceita, onde:

A voz deve ser produzida pelo falante, de modo adaptado, sem esforço adicional e com conforto, identificando corretamente o sexo e a faixa etária a que pertence; por outro lado, a voz deve ser adaptada ao grupo social, profissional e cultural do indivíduo, o que é definido pelos ouvintes, por um consenso não necessariamente consciente.

BEHLAU (2001, p.66) ainda discute a respeito da voz profissional, deixando claro que o termo “voz adaptada” seja substituído então por “voz preferida”, pois que contempla não apenas questões culturais, mas também de modismos. Então cita o exemplo da voz preferida para a ópera “de qualidade clara e com vibrato moderado”. E ainda, apesar da dificuldade em definir o que é a voz normal, é importante que o clínico a serviço do paciente considere seus valores e demanda vocal, visando a qualidade de vida.


E além disso, numa perspectiva de que a expressão de gênero através da voz não necessariamente deve ser enquadrada nos padrões sociais de vozes caracterizadas como masculinas ou femininas, mas sobretudo numa voz confortável e com a qual as pessoas se reconheçam. (BARROS, 2017, p.19)

## FISIOLOGIA VOCAL – ALTERAÇÕES HORMONAIS E CIRÚRGICAS

É perceptível que existem mais trabalhos a respeito da voz da mulher transexual e poucos a respeito dos homens transexuais. Concluiu-se até dado momento que isso se dá por conta da construção fisiológica e biológica do corpo sexual masculino e feminino. Principalmente quanto às mudanças consequentes do período da puberdade, onde as alterações hormonais dão a voz, principalmente a masculina, grandes mudanças.

No sexo masculino, a testosterona, principal andrógeno, faz com que a cartilagem da laringe aumente o que ocasiona o abaixamento da frequência fundamental da voz deixando-a mais grave e o registro predominante passa a ser o de peito. Já no sexo feminino, com o hormônio estrógeno, a muda vocal não é tão marcada na frequência fundamental, ocorrem mudanças de ressonância e das frequências dos formantes das vogais (BEHLAU, *et al*, 2005, p.55).

A transição vocal nos homens transexuais é realizada completamente através dos andrógenos, ocorrendo semelhante ao efeito de puberdade que os indivíduos do sexo masculino passam, justamente porque o corpo feminino não sofre essas alterações significativas, onde a voz da infância (9 anos, F0 média de 245Hz) para adolescência (15 anos, F0 média de 227Hz)



e para a adulta (18 a 45 anos, F0 média de 231Hz) (BEHLAU, *et al* 2005, p. 60) tem apenas uma leve variação de frequência. Lembrando que, quando crianças antes do processo de puberdade, pessoas do sexo feminino e masculino tem a voz semelhante.

Com o uso dos andrógenos, as pessoas de sexo feminino tendem a ter insegurança na voz, instabilidade vocal com quebras de frequência, qualidade vocal alterada, dificuldade em gritar, perda de notas agudas, perda de potência vocal, fadiga e redução na frequência fundamental (Baker, 1999, *apud* Behlau, 2005, p.67). Também consta que pode haver picos de alteração entre os registros de peito (característico na voz masculina) e de cabeça (característico na voz feminina).

As alterações são consideradas irreversíveis e acredita-se que, na verdade, não ocorre um alongamento da prega vocal em si, mas um aumento nas propriedades de extensibilidade das pregas vocais devido às mudanças nos tecidos conectivos (DAMSTÉ, 1964 *apud* BEHLAU, 2005, p.68)

Os efeitos dos esteroides na qualidade vocal masculina não são tão evidentes, algumas pessoas podem ter uma redução acentuada da frequência, porém:


Günzburger (1995), Bergel (1999) e Vasconcellos e Gusmão (2001) afirmam que as características vocais dos transexuais masculinos são resistentes a mudanças convincentes apenas com a ingestão de hormônios femininos, embora sejam importantes para a feminilização do corpo. (DRUMOND, 2009, p.2)

Muitas mulheres transexuais recorrem à intervenção cirúrgica conhecida como tireoplastia que faz com que a frequência vocal fique mais aguda, é o procedimento mais utilizado nos dias atuais e possui alto índice de sucesso, apesar de ainda oferecer riscos.

A aproximação cricotireóidea ou tensão (tireoplastia tipo IV) é uma técnica de aumento da frequência vocal desenvolvida por Dr. Nobuhiko Isshiki, onde as cartilagens cricóides e tireóide serão aproximadas, ou seja, o procedimento fará com que a extensão vibratória das pregas vocais seja reduzida.

É importante ressaltar que o acompanhamento de um fonoaudiólogo se faz de extrema importância para a readequação na maneira de falar e para monitoramento nos ganhos de semitons. O fonoaudiólogo trabalhará a questão de ressonância, trazendo a voz para a cabeça ao invés de uma ressonância de peito, trabalhará a modulação, maneirismos, vocabulário, variação melódica entre outros fatores.

Professor Dr. Domingos Tsuji em entrevista para a ABLV em (2011), falou sobre os resultados a longo prazo da cirurgia de tireoplastia tipo IV “Dentro da nossa pequena experiência, cerca de 50% mantêm o bom resultado obtido inicialmente. Outros 50% referem



perda da voz aguda obtida inicialmente, ou seja, parece haver uma reversão espontânea da cirurgia.”

Apesar de ser uma solução aparentemente eficaz para as mulheres transexuais, as cirurgias não necessariamente são os únicos métodos para que estas mulheres alcancem o padrão vocal ao qual se identificam e, além disso, são consideradas como um último recurso. A busca pela terapia vocal dentro da fonoaudiologia não precisa vir apenas como uma terapia pós-cirúrgica, por exemplo. E dentro de outras atividades como teatro, teatro musical e na música, várias técnicas vocais vem se desenvolvendo ao longo dos anos voltadas as mais diversas aplicações dentro dessas expressões artísticas.

## ENSINANDO ALUNOS TRANSEXUAIS


### RELATOS DE PROFESSORES DE CANTO E MÉTODOS APLICADOS

Sendo uma perspectiva nova, principalmente no Brasil, surge o questionamento, como os professores de canto e técnica vocal devem lidar com pessoas transexuais que desejam aulas de canto ou participar de um coro? Sabe-se que geralmente, existe a divisão de vozes para classificação da região de alcance melódico daquela voz e que não necessariamente está relacionada ao gênero pessoal, é importante também desmistificar essa relação e levar em conta o interesse individual e o bem-estar do cantor.

Michael Chipman (2017), professor de música do *Westminster College* em Salt Lake, Utah, relatou em artigo sua experiência com uma aluna transexual, ele conta que por conta da sua classificação vocal como barítono, a mulher entrou em uma crise existencial, apesar de ela gostar de cantar nessa região, a maioria das obras cantadas eram por homens. A solução abordada pelo professor foi a de desmistificar a relação entre a classificação vocal com o gênero de quem a executa, apresentando a aluna, por exemplo, obras cantadas por *castrati* ou mulheres com um registro mais grave que o costume. A “(...) ópera é e sempre será repleta de *gender-bending*<sup>24</sup>”(CHIPMAN, 2015, p.84) conta. Dentro dessa perspectiva, a escolha de repertório foi baseada tanto em peças cantadas por homens quanto peças tradicionalmente cantadas por mulheres com um registro grave, de Schubert, Schumann e Handel, promovendo um repertório flexível para que a aluna explore sua identidade em seus próprios termos dentro da música.

---

<sup>24</sup> Traduzido do inglês, um *bender* de gênero é uma pessoa que interrompe ou "dobra" os papéis de gênero esperados.



Caitlin Stave (2017), professora particular em Los Angeles, CA e em *Irvine School of Music*, relata, na mesma matéria, sobre seu aluno transexual que iniciou as aulas no mesmo período que começou o tratamento com hormônios. Onde a voz do aluno era similar à de um adolescente homem cis passando pela mudança de voz. Comparado com eles, o alcance vocal é menos desenvolvido, o timbre é mais brilhante e possui maior falta de resistência vocal, após essa análise inicial ela resolveu instruir ele com as mesmas técnicas utilizadas para meninos com 16 anos em classificação vocal de barítono.

Vocalizes simples na região onde o aluno se sentia mais confortável, consistindo de três a cinco notas de escala e *slides* sem um salto de intervalo maior que de quintas. Ela aplicou esses exercícios gradualmente até que atingisse extremos no alcance vocal do aluno. Também fez uso variados de vogais como A e O para que a laringe ficasse relaxada e a faringe aberta para que criasse uma qualidade mais suave, e o (i) para manter a ressonância próxima da sua “*zona di passaggio*”<sup>25</sup>. O repertório utilizado foi de peças para barítonos que estivessem dentro de uma tessitura maleável.

Ao longo de dois meses, a voz do aluno se tornou mais grave e mais confortável para ele. A professora também conclui ao fim da entrevista que a idade da voz não é a mesma que a do corpo nesse caso. A aplicação dos exercícios vocais não serão a mesma para a idade psicológica, pois as cordas vocais de um homem cis, na mesma idade que esse aluno, já estariam desenvolvidas e que seria imprudente tratar as cordas vocais dele da mesma forma, pois traria frustração por não conseguir executar certos exercícios.

Em artigo do *Choral Journal*, a respeito dos coros escolares nos Estados Unidos, Joshua Palkki (2017) relata alguns fatores que tornam esses coros ambientes excludentes para a diversidade de gênero nas escolas. Quando em algumas escolas existe a separação de coros para homens (*Men's glee club*) e para mulheres (*Women's Choirs*), letras que carregam situações heteronormativas e algumas situações de linguagem como “agora apenas as meninas cantam”. De acordo com o professor, essas situações, que já são tradicionais nos coros, reforçam os estereótipos de gênero.

Uma das primeiras medidas explanadas por PALKKI (2017, p.24) é a de se perguntar se a sua maneira de falar está perpetuando os estereótipos de gênero ou não. “*A educadora*

---

<sup>25</sup> *Zona di passaggio* são duas regiões da extensão vocal, uma zona da passagem do registro grave ao médio e outra do registro médio ao agudo.



*Linda McCarthy incentiva os professores a perguntarem-se: Eu suprimo a expressão não-normativa de gênero na minha sala de aula?"*(PALKKI, 2017, p.24) (Tradução nossa)

A questão da linguagem, da forma de abordar os alunos, influência no bem-estar daquele aluno naquele ambiente, que deve ser confortável e além disso, em algumas situações, não se limita a apenas pessoas transexuais, esses padrões tradicionais de abordagem também batem de frente com pessoas cis onde

Alguns Professores-condutores de coral podem já ter experiência com um constructo semelhante: não são apenas os cantores trans que enfrentam "problemas de gênero" no contexto coral — os contratenores ou as mulheres cisgênero que cantam tenor podem ser considerados "variantes de voz ". (PALKKI, 2017, p.25) (Tradução nossa)

Várias pessoas transexuais que tem experiência com técnica vocal, resolvem publicar conteúdos na internet para ajudar outras pessoas transexuais e a comunidade LGBTQ+ em geral para o tratamento vocal. Os sites contam com exercícios básicos de técnica vocal principalmente direcionados para mulheres trans para a elevação do *pitch*. Mas centrando no âmbito musical, referente à técnica direcionada para o canto ou até instruções para outros professores que desejam entender mais sobre a questão da voz de pessoas transexuais entre outros aspectos dessa vivência, Eli Conley (2017), homem transexual, disponibilizou em seu site algumas sugestões para professores de canto e coro.

Eli Conley é compositor, cantor e professor de canto, atualmente em Berkeley, CA. Ministra aulas particulares para pessoas a partir dos 13 anos de idade. Em um artigo de seu site, intitulado de "*Creating gender liberatory singing spaces: a transgender voice teacher's recommendations for working with transgender singers*"<sup>26</sup> (CONLEY, 2017), com base em sua experiência pessoal como professor e aluno, faz um breve texto de sugestões para professores de canto e diretores de coros explicando inicialmente sobre como ele começa já desconstruindo a binaridade dos termos que geralmente são utilizados nas abordagens de voz onde, voz baixa= homens e voz alta= Mulher, são meros constructos sociais. Em seguida, a respeito das terminologias como o que é transgênero, cisgênero, transição, entre outros, para ajudar os professores a se situar nesse universo além de recomendações gerais de boa convivência.

O artigo divide-se entre recomendações para os professores que dão aulas particulares e os professores diretores de coros. Para os professores particulares (Em tradução nossa):

---

<sup>26</sup> Criando espaços de canto liberatório de gênero: Recomendações de um professor transgênero de canto para trabalhar com cantores transgênero.

- “Atribua músicas de acordo com o interesse do aluno e o que se ajustará à sua voz, e não por gênero.” (CONLEY, 2017, *Online*)

Se irá atribuir músicas aos alunos, lembre-se de disponibilizar opções variadas para que o aluno escolha a que mais lhe agrada. Outra sugestão de CONLEY (2017, *Online*) é a de pedir para que os alunos façam uma seleção com músicas que gostariam de cantar, e então o professor pode verificar as que melhor se encaixam na voz do aluno.

- “Se um cantor de uma aula particular quiser cantar algo que esteja fora de alcance, não tente mudar o que ele deseja cantar. Mude a tonalidade ou altere a melodia para que a música funcione para eles!” (CONLEY, 2017, *Online*)

Apesar de ser mais fácil fazer isso com músicas “populares”, Conley nos lembra que os meios tecnológicos podem auxiliar nesse processo de transposição de partituras e completa que pode significar muito para um estudante transgênero ou não-binário conseguir cantar uma música que se sinta alinhada com seu gênero em uma tonalidade que funcione para sua voz.

- “Ofereça uma escala móvel para aulas particulares, a fim de ser mais acessível para alunos transexuais e não binários.” (CONLEY, 2017, *Online*)

Referindo-se ao preço das aulas, onde sugere que os professores ofereçam um preço mais acessível tendo em vista que pessoas transexuais tem uma taxa de desemprego maior e são marginalizadas, por isso é importante disponibilizar um ambiente acessível e acolhedor.


De acordo com o US Transgender Survey [viii] de 2015, 29% das pessoas trans nos Estados Unidos vivem na pobreza. A taxa de desemprego para as pessoas trans é três vezes maior do que a média dos EUA, e 30% das pessoas trans com empregos relatam demissão, negação de uma promoção ou sofrimento de alguma outra forma de maus tratos no local de trabalho devido à sua identidade ou expressão de gênero. Além disso, 30% das pessoas trans sofreram falta de moradia em algum momento da vida. As pessoas trans de cor enfrentam taxas ainda mais altas de discriminação, devido aos efeitos compostos do racismo e da transfobia. (CONLEY, 2017, *Online*) (Tradução nossa)

Para os professores/diretores de Coros (CONLEY, 2017, *Online*):

- Atribuir músicas e partes de voz pelo melhor ajuste vocal, e não por gênero.

Verificar qual a melhor região de canto para a pessoa, independente se for transexual ou não.

- Fazer com que os cantores cantem diferentes partes de músicas diferentes, independentemente do tipo de voz. A fim de melhorar a versatilidade e as habilidades de canto.
- Se você está recebendo novos cantores, peça que se apresente a todos em um grupo, e peça a todos que compartilhem o pronome de gênero que preferem.



Ao fazer essa prática, além de normalizar a ideia de que você não pode conhecer o sexo/gênero de alguém apenas olhando, cria também um ambiente confortável a pessoas transexuais ou não binárias.

- Se o seu grupo for um coro masculino ou feminino, permita que as pessoas que participam da audição se identifiquem se o grupo é adequado para elas.

Nesse caso, se é um coro masculino, por exemplo, deve também incluir homens transexuais, assim como no caso dos femininos.

- Forneça banheiros neutros em termos de gênero em seus espaços de ensaio e performance para o coro e para seu público, fazendo com que todos se sintam a vontade no espaço.

- Baseie suas roupas de naipes ou performance em cores, em vez de sexo.

Ao invés de determinar que sopranos e contraltos usem vestidos e tenores e baixos, smokings, é mais viável que se organize em cores e o tipo de roupa fica em aberto para que a pessoa escolha a mais confortável a ela. Sugerir por exemplo que sopranos e contraltos usem preto e branco e tenores e baixos usem a roupa toda preta também é uma opção.


## CAMINHOS PARA RECONFIGURAÇÃO VOCAL NA MÚSICA

### TÉCNICAS VOCAIS

Ao longo de pelo menos cinco séculos, o canto lírico é consolidado como a técnica vocal padrão e caracterizou diversos gêneros musicais desde o início do século XVII ao século XIX, moldando-se às mudanças estéticas de cada momento histórico.

Na tradição europeia de canto, o surgimento de uma terminologia específica para técnica vocal se confunde com o estabelecimento dos preceitos estéticos do tipo de canto solístico que domina a partir do início do período Barroco, conhecido até determinado período como bel canto, e mais tarde desenvolvendo e tornando-se o que hoje se chama de canto erudito ou lírico (MARIZ, 2010, p.23 *apud* CARDOSO, 2017, p.36)

É por conta dessa longa tradição que quando se fala em técnica vocal, o canto lírico é obrigatoriamente citado. A técnica nasceu junto com a ópera e os primeiros professores eram também seus compositores. Os estudos passados de geração a geração eram quase que empíricos, mais tarde, com a evolução dos métodos de ensino e pesquisa, a técnica vocal abriu novos caminhos dentro do conhecimento científico e



Por muito tempo as pesquisas em voz cantada foram voltadas predominantemente a esse tipo de canto. De fato, até a última década do século XX, essa era a única técnica vocal considerada correta. Segundo Sundberg (2015), isso ocorreu devido ao fato de o canto lírico envolver grandes demandas vocais e técnicas específicas que foram tradicionalmente cultivadas em universidades, conservatórios e escolas de música. (NASCIMENTO, 2016, p.8)

E quando se diz respeito ao ensino dessas técnicas, “entre os professores de canto lírico, existe um mito de que “com a técnica tradicional do canto italiano antigo (*Bel Canto*), o aluno tem condições de cantar qualquer coisa”. (SILVA; HERR, 2016, p.2)

Apesar de ser um exagero, há um fundo de verdade em alguns aspectos, já que treinamento em gerenciamento da respiração, da musculatura abdominal e intercostal, da musculatura intrínseca e extrínseca da laringe, dicção e articulação podem todos ser treinados com a técnica lírica. No entanto, o professor tem que ser qualificado o suficiente para saber como aplicar este conhecimento e experiência em outros gêneros vocais. (SILVA; HERR, 2016, p.02)


Por outro lado, o estudo da técnica vocal (hoje denominado estudo formal) dentro do canto popular é recente dentro da academia, vindo por volta da década de 80 tentando ganhar cada vez mais espaço (ELME, 2015, p.1). A formalização de instrumentos como violão e a busca pelo conhecimento musical visando o aperfeiçoamento do repertório, contribuiu também para a busca de uma técnica vocal voltada para o canto popular. Além disso:

A busca pela saúde e longevidade vocal está entre os motivos comuns que levam os cantores populares a procurarem por aulas de canto, pois muitos são acometidos por lesões decorrentes do cansaço causado por horas consecutivas de trabalho, além da alternância de ajustes fonatórios praticados de forma intuitiva para realizar os diferentes estilos – esforço que se acentuou após a difusão do conceito de cantor cover (ELME, 2015, p. 194)

O que entra em empasse dentro dessa abordagem é uma impossível padronização ou sistematização. Pois que o canto popular tem como principais características a individualidade, o intuitivo, a identidade vocal. Enquanto que no canto lírico, a equalização e a padronização de vogais para uma sonoridade mais específica, onde os cantores soam parecidos, é a prioridade (NASCIMENTO, 2016, p.12) pois o professor do canto lírico tenta seguir a tradição do *Bel Canto*, ou canto italiano antigo, enquanto que no canto popular existe até uma inquietação sobre o que é o canto popular e sobre quais estilos esse ensino seria contemplado.

As técnicas sendo desenvolvidas no canto popular são visivelmente mais “inclusivas”, ou seja, a maioria dos elementos quando aplicados a música popular são mais flexíveis por conta da questão de identidade vocal do cantor. Na música popular a emissão mais “suja” (ruidosa, soprosa, com pigarro) e desigual é sinônimo de estética, ressonâncias com hipernasalidade, som metálico, grutalidade e quebra de registros são aceitáveis. (COUTEIRO, 2012, p.41)





Isto porque a urbanização do canto, influenciado pela criação e assimilação de novos instrumentos eletrônicos (guitarra, teclados, etc.), que usam diversos efeitos como distorção, microfônias, delays, passou a incorporar aqueles elementos ao canto popular urbano (ABREU, 2001 *Apud* COUTEIRO, 2012, p.42).

E, por conta disso, acredito ser mais viável de se buscar soluções de alteração de registro mais significativas para mulheres transexuais na música. Buscando soluções na música popular entrelaçadas com cuidados vocais vindo desde as técnicas vocais do canto lírico.

## CONSTRUINDO AGUDOS

O uso de agudos cantado por homens cis não é algo novo, os homens que cantavam em regiões agudas eram extremamente apreciados por volta dos séculos XVI e XVII, os conhecidos como *Castrati*<sup>27</sup>, apesar de suas vozes agudas serem por decorrência de uma intervenção cirúrgica de extração dos testículos antes da puberdade. Mais perto da atualidade (agora sem essa intervenção), por volta da década de 70, o *Heavy Metal* trouxe consigo a rebeldia do pós-guerra, protestando e transgredindo valores por meio de suas atitudes, vestimentas e uso do corpo e da voz.

Ao se transmitir essa rebeldia pelo canto, criou-se uma técnica vocal mais agressiva, intencionalmente tensa em alguns momentos, e marcada, em alguns estilos, por extremos vocais com notas altíssimas, grande extensão vocal e variação de timbre. (MEIRELES; CAVALCANTE, 2015, p.198)


Nesse estilo assim como em outros onde os extremos vocais também são executados, existem técnicas vocais que vem sendo desenvolvidas e se consolidando cada vez mais no cenário musical popular, sendo elas os *Drives* ou DVIs (Distorções vocais internacionais) e a técnica ou estilo *Belting*.

Os estudos sobre as DVIs vem a partir da década de 90, diferente do *Belting* que será tratado mais a frente, acredita-se que esses ajustes vocais são encontrados em diversas formas de cantar pelo mundo e em variados momentos históricos, “essas vocalizações aparecem em tribos da África do Sul, do Quênia, no canto gutural da Mongólia e de Tuva, no sul da Sibéria, bem como em povos nórdicos na época dos vikings.” (FIUZA; SILVA, 2018) Em estilos mais conhecidos serão encontrados no rock, funk, axé, até mesmo em musicais da *Broadway* nas chamadas vozes *pop/rock*.

No canto normalmente conhecido como erudito contemporâneo, os experimentalistas exploram muitos desses efeitos, no que chamam de técnicas ou vozes estendidas, e até mesmo no canto operístico clássico é possível encontrar DVIs. (FIUZA; SILVA, 2018, p.804)

---

<sup>27</sup> Plural da palavra italiana *castrato*, cuja tradução significa castrado.



E a respeito da saúde vocal ao executa-las, FIUZA e SILVA (2018) ressaltam que cada DVI deve ser compreendida na sua totalidade, e que é essencial estudar sua forma de produção e só assim os professores podem trabalhar seu ensino. Quando a emissão é conhecida e dominada ela não trará prejuízos.

Dentre os métodos já criados sobre as DVIs, destacam-se os estadunidenses Melissa Cross, autora dos DVDs *Zen of screaming*, onde seu foco tem mais atuação nos subgêneros *death metal* e *nu-metal* e Jamie Vendera, autor de *Rise your voice*, conhecido por quebrar um copo vidro usando apenas a voz com vocais extremos e poderosos e sem amplificação. Na Itália, o professor de canto e cantor de banda de *metal*, Enrico di Lorenzo, que foca nos tipos *Growl* e *Scream*. No Brasil, o professor de canto e psicólogo Ariel Coelho, que ministra aulas e foca no rock e seus subgêneros.

A maioria dos citados tem como foco a utilização das DVIs nos gêneros de rock, *metal* e outros subgêneros, porém a dinamarquesa Cathrine Sadolin tem uma abordagem mais abrangente e criou um dos primeiros métodos a organizar as distorções vocais de acordo com sua forma de produção, batizando-as de efeitos vocais.

O método *Complete Vocal Technique* (CVT) conta com um livro, site, onde explica tudo sobre a técnica, além de aplicativos para *smarthphones*, áudios e vídeos em um canal do *youtube*. Dentre os métodos desenvolvidos, esse é o mais completo e acessível atualmente, além de formar professores de canto dos mais diferentes estilos (e lugares) para execução da técnica.


Para aplicabilidade na formação de uma vocalização aguda, é preciso compreender os direcionamentos da técnica. Em seu site, SADOLIN (2012) divide a técnica em quatro temas principais: Os três princípios gerais (para garantir uma produção saudável do som); Os quatro modos vocais (escolher em qual modo cantar); Cores de som (Para obter um som mais “claro” ou “escuro”); Efeitos (Para alcançar certos efeitos sonoros).

É importante ressaltar que o método não tem foco apenas nos agudos, mas que várias das técnicas citadas possibilitam isso se estudadas corretamente, além de não limitar as possibilidades vocais ao sexo e gênero da pessoa, mas apresentar um método livre para que a escolha individual de como moldar a própria voz se sobreponha.

Os três princípios gerais contemplam o suporte, o *Twang*<sup>28</sup> necessário, e que se evite projetar a mandíbula e apertar os lábios. O suporte faz referência a técnica já conhecida na

---

<sup>28</sup> Timbre nasal ou fanho. Sotaque.



técnica vocal tradicional de respiração, uma respiração utilizando o diafragma e as intercostais para realizar o chamado “apoio”. SADOLIN (2012, online) explica que durante o canto, os músculos da região lombar e do umbigo terão que ser contraídos, uma espécie de batalha é criada entre os músculos abdominais e da lombar, onde os músculos da lombar puxam a pélvis para trás, enquanto os músculos abdominais tentam puxar a pélvis para baixo do corpo, essa técnica respiratória geralmente é utilizada em momentos mais difíceis no canto, em notas agudas ou finais de frases.


O *Twang* necessário, em tradução livre seria sotaque, mas se aplicado a voz cantada seria o som anasalado, refere-se a uma área acima das cordas vocais que possui uma forma de funil, chamado de “funil epiglótico”. Ao vibrar, a abertura do funil é diminuída, aproximando assim as cartilagens aritenóides da parte inferior da epiglote. Como resultado, SADOLIN (2012) ressalta que o som fica mais claro e sem respiração, podendo ter melhor controle de intensidade, o que torna mais fácil o domínio em qualquer forma de cantar.

O terceiro princípio geral, evitar projetar a mandíbula e apertar os lábios, pois muitas vezes produz constrição ou pressão descontrolada em torno das cordas vocais. Então a autora recomenda que a posição mais viável é inclinar a cabeça para trás, colocando um dedo entre a mandíbula superior e inferior e assim criando uma postura para o canto. A mandíbula inferior deve ser puxada para trás em relação a superior. A boca deve ser aberta mais amplamente nas notas altas e baixas do que na parte central da voz. SADOLIN (2012) também recomenda evitar apertar os lábios, formando as vogais com a língua sem alterar a forma da boca.

A segunda parte do método é os quatro modos vocais, sendo eles: Neutro, *Curbing*, *Overdrive* e *Edge*, nos 4 existe possibilidade de alcançar agudos, porém com sonoridades diferentes devido ao ajuste muscular feito.

O modo neutro tem como característica um cantar mais suave, relaxando a mandíbula, irá dividir-se em neutro com ar e neutro sem ar. “Geralmente, o Neutro é um modo com um volume suave que varia de muito suave (*pp*) a suave médio (*mp*). Volumes muito poderosos (*ff*) só podem ser obtidos em neutro sem ar na área aguda da voz.”

O modo *Curbing* é um som semi-metálico, que tem como característica um soar reprimido ou choramingar, na voz masculina (ou vozes graves) é utilizado em todas as áreas da voz e é um modo de intensidade *mezzo piano* (*mp*) a *mezzo forte* (*mf*), não podendo cantar muito suave e nem muito alto.



No modo *Overdrive*, a voz fica totalmente metálica, é direto e forte como gritar “ei!” para chamar alguém e é geralmente usado quando se fala ou canta nas áreas baixas e intermediárias da voz. O *Overdrive*, no entanto, é mais limitado em termos de tom, nas vozes masculinas é possível chegar até o Dó 5 e quanto a intensidade, esse modo varia de *mezzo forte* (*mf*) a muito forte (*ff*).

O modo *Edge*, SADOLIN (2012) o classifica como sendo um nome “novo” para o *belting*, de acordo com a autora

O termo '*belting*' é uma palavra comum para descrever o canto alto, por isso foi uma escolha óbvia para o nome do modo vocal metálico completo. No entanto, durante os anos tenho visto tantos cantores ficarem confusos com o termo '*belting*' porque agora é usado com muitos significados diferentes. Alguns usam a palavra '*belting*' para um som de *Curbing*, alguns para um som *Overdrive* e alguns até mesmo usam o termo para um som *Twanged* neutro. A fim de evitar esta confusão eu, portanto, evitarei usar o termo "*belting*". Onde eu escrevi anteriormente '*belting*' vou agora substituí-lo com o termo '*Edge*'. (SADOLIN, 2012, p.116) (Tradução nossa)


Assim como o *overdrive*, o *Edge* também é uma vocalização totalmente metálica, a diferença aqui será o *pitch*, que terá maior alcance, podendo usar qualquer tonalidade. A característica muscular aplicada a esse modo é “como imitar um pato”, utilizando bastante o formante do *twang*.

É utilizado na música popular principalmente na região aguda, em volume muito forte e metálico, como no *hard rock* e no *gospel*. Quanto a questão de “cor” desse modo, é quase que exclusivamente para a região aguda e o som deve se manter nítido e claro.

A “cor” sonora a qual a autora faz referência trata-se de como os músculos serão “moldados” no trato vocal para a emissão sonora. O trato vocal é o espaço que vai do topo das cordas vocais até os lábios, incluindo a passagem nasal. Cada cantor tem um trato vocal diferente o que, portanto, terá sua própria cor sonora. Se grande, a cor é mais escura e se pequeno, a cor é mais clara e refinada.

Pode-se alterar a forma do trato vocal modificando as seguintes áreas: A forma do funil epiglótico; A posição da laringe; A forma da língua; A forma da boca; A posição do palato mole; A abertura ou fechamento da passagem nasal. Dentre os citados, a alteração da forma da língua e a alteração da posição do palato mole produzem um som mais grave, os demais possuem variação mais significativas entre as alterações mais claras e escuras, sendo a forma do funil epiglótico e a alteração da posição da laringe posições que deixam a cor mais clara e nítida, deixando a nota mais aguda nas vozes graves ou masculinas.





Depois de escolher um caminho ao qual seguir dentre todos os citados, o método permite a adição de efeitos de distorção para a voz, para incrementar na maneira de cantar, mas em geral, esses são os direcionamentos para a reconfiguração vocal. Todos eles permitem uma emissão aguda de forma segura.

Referente a técnica ou estilo *Belting*, é evidente que em diferentes partes do mundo o nome é aplicado a diversas técnicas diferentes, acabando por se misturar ou ficar confuso em uma definição precisa.

Tirando a técnica do cenário da música popular, e focando seu uso no teatro musical, ao qual deu origem a essa técnica, conseguimos traçar uma linha do tempo mais clara e definida sobre a técnica. É possível que vários dos elementos citados pro SADOLIN (2012) sejam encontrados, uma vez que, ao meu ver, esse método específico conseguiu “destrinchar” o canto popular (Norte-americano) e quase que sistematizar esse ensino, então podemos compreender que o *Belting* é uma mistura de técnicas.


Na verdade, o *belting* é hoje reconhecidamente um estilo ou técnica de se cantar em voz mista (*mix*) com predominância de sub-registro de peito, geralmente na região mais aguda da voz. A descrição do timbre envolve muito brilho (*ring*), voz metálica (*brassiness*), *twanginess* (o timbre ardidado ouvido nos cantores country) e dinâmica forte. (SILVA; HERR, 2016, p.4)

O teatro musical norte americano, firmado por volta dos anos 1920, inicialmente seguia a forma de canto *Legit*, um herdeiro do canto lírico e também chamado de “canto lírico da *Broadway*”, que possuía menos projeção uma vez que as orquestras eram compostas apenas por instrumentos de cordas, o que não demandava tanto da voz dos atores-cantores. Nos anos 1930, SILVA; HERR (2016) destacam que “No musical *Oklahoma*, o *belting* se fortaleceu como um timbre praticado por personagens caricatos ou em números de comédia.”

Por volta dos anos 1940, com o crescimento das orquestras, incluindo metais (trompetes, trombones) e instrumentos elétricos, o *belting* passou a ser mais utilizado por conta da projeção forte, mas que, naquela época, por ser uma técnica pouco estudada, alguns cantores que a executavam sem os devidos cuidados, acabavam por se aposentarem precocemente.

O *belt* típico dos anos 40 pode ser encontrado na voz de Judy Garland: uma voz de peito pesada e que não chega muito acima do C4. A voz chegava às vezes a quebrar no A3. Tinha como características o esforço contínuo, o estresse, e muitas vezes a aposentadoria precoce. Já o *belt* hoje apresenta mais liberdade na produção sonora, menos esforço, pouco vibrato e som brilhante (frontal), mas sem sensação de precariedade ou fragilidade encontrada antes. (SILVA; HERR, 2016, p.4)

Outro motivo para que o *belting* fosse aderido no teatro musical é a articulação, diferente do *Legit*, a articulação do *belting* preserva a emissão natural da fala, o texto é importante no



teatro musical, até mesmo o que é colocado nas partes musicais. “A relação entre canto e fala na música da Broadway é intrínseca ao gênero. Professores e diretores sempre lembram que é “teatro” musical, portanto a palavra, o texto, vem primeiro” (SILVA; HERR, 2016, p.5)

Por tanto, o *belting* tem uma aplicabilidade diferente dos DVIs, enquanto o foco dos DVIs é o canto, o *belting* também se preocupa com a fala, e aplica ao estilo principalmente o *Twang* e os moldes do trato vocal encontrados nas DVIs.

## CONCLUSÃO

Visto que a desconstrução de gênero é um assunto cada vez mais estudado e relevante na sociedade plural, não podemos deixar de incluir soluções musicais para que as pessoas dos mais diferentes tipos de vivências e existências possam ser incluídas nesse cenário e tenham a possibilidade de optar.

É clara a ausência dessa reflexão perante o cenário musical acadêmico e formal, escasseia-se de trabalhos voltados para a voz da pessoa transexual, assim como métodos e técnicas que tenham essa reflexão presente. Além disso, ainda é são mantidas regras sociais e construções de gênero já arcaicas para o momento atual, e há poucos trabalhos e estudos que fazem esse questionamento no cenário musical.

Foi preciso buscar soluções existentes em demandas vocais fora dessa perspectiva, mas que introduzem o conceito da multiplicidade da voz humana, uma vez que são técnicas que visam o cuidado com a realização de certas atitudes vocais antes consideradas erradas, feias ou prejudiciais. Essas técnicas, apesar de serem estudos recentes, podem ser o começo para a exploração e desconstrução na música de modo geral já que também foi perceptível que algumas dessas técnicas também vem sendo aplicadas ao canto formal.

## REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: *feminismo e subversão da identidade***. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Regulações de Gênero**. Cadernos Pagu, n. 42, p. 249-274, 15 abr. 2016.

BEHLAU, Mara. AZEVEDO, Renata. PONTES, Paulo. Conceito de voz normal e classificação das disfonias. Cap. 2, pag 53. In: BEHLAU, Mara S. **Voz: O livro do especialista – Volume 1**, Rio de Janeiro: Revinter, 2001.

BEHLAU, Mara. REHDER, Maria. VALENTE, Orsine. Disfonias endócrinas. Cap. 7, pag 51 – 78. In: BEHLAU. Mara S. **Voz: O livro do especialista – Volume 2**, Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

BARROS, Alana Dantas. **A relação entre a voz e expressão de gênero: a percepção de pessoas transexuais**. 2017. 84 f., il. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) Universidade de Brasília, Brasília, 2017. **Disponível em:** <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/31164>>

CONLEY, Eli. **Creating Gender Liberatory Singing Spaces: A Transgender Voice Teacher's Recommendations For Working With Transgender Singers**. Berkeley, CA. 2017. **Disponível em:** <<https://www.eliconley.com/blog/creating-gender-liberatory-singing-spaces-a-transgender-voice-teachers-recommendations-for-working-with-transgender-singers>>

CARDOSO, Adriana Barea. **Os desafios do canto belting no teatro musical no Brasil**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de artes. Campinas - SP. 2017.

COUTEIRO, Sebastiana Benedita. **O ensino do canto popular brasileiro, abordagem didática: técnica vocal e performance**. Escola de música e artes cênicas da universidade federal de Goiás. Goiânia, 2012.

CROSS, MELISSA. **Melissa Cross Store**, 2019. Página inicial. Disponível em: <<https://melissacross.com/>> Acesso em: set. de 2019.

DRUMOND, Lorena Badaró. **Fonoaudiologia e transgenitalização: a voz no processo de reelaboração da identidade social do transexual**. Espirito Santo, 2009. **Disponível em:** <[http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/index.php?option=com\\_content&task=view&id=350&Itemid=96](http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/index.php?option=com_content&task=view&id=350&Itemid=96)>

**Entrevista Sobre Tireoplastias Com O Prof. Domingos Tsuji**, 2011. Academia Brasileira de Laringologia e Voz. **Disponível em:** [http://www.ablv.com.br/secao\\_detalhes.asp?s=18&id=61](http://www.ablv.com.br/secao_detalhes.asp?s=18&id=61)


ELME, Marcelo Matias. **As técnicas vocais no canto popular brasileiro: processos de aprendizagem informal e formalização do ensino**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes – Unicamp. Campinas - SP, 2015.

FIUZA, Mauro; SILVA, Marta. **Cantar “rasgando a voz” pode ser uma prática saudável?** PUC-SP Pontificia Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. **Corpo Vocal, Gênero e Performance**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, vol. 7, núm. 2, 2017 Universidade Federal do Rio Grande do Sul. **Disponível em:** <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463551072001>

MANTERNACH, Brian. CHIPMAN, Michael. RAINERO, Ruth. STAVE, Caitlin. **Teaching transgender singers. Part 1 – The Voice Teachers' Perspectives**. Journal of singing, National Association of Teachers of Singing, 2017. Vol. 74, No. 1, Pag 83 – 88.

MEIRELES, Alexsandro Rodrigo; CAVALCANTE, Frederico Grama. **Qualidade vocal no estilo de canto heavy metal**. Per Musi. Belo Horizonte, n.32, 2015, p.197-218.



NASCIMENTO, Carlos Eduardo. **O cantor crossover: *Um estudo sobre a versatilidade vocal e algumas diferenças básicas entre o canto erudito e popular.*** Dissertação (Mestrado). Universidade estadual Paulista – UNESP. São Paulo, 2016.

PALKKI, Joshua. **Inclusivity In Action: *Transgender Students in the Choral Classroom.*** Choral Journal, 2017, Volume: 57, Num. 11. Pag. 20 – 34.

SILVA, Luciano Simões. HERR, Martha. **A técnica *Belting* para vozes masculinas: bases fisiológicas e pedagógicas para o canto em língua portuguesa no teatro musical norteamericano produzido no Brasil.** UNESP – Universidade Estadual Paulista, 2016.

SADOLIN, Catherine. **Complete Vocal Technique.** CVI Publications, Dinamarca - Copenhage, 2012.

SADOLIN, Catherine. **Complete vocal institute**, 2019. Página inicial. Disponível em: <<https://completevocal.institute/>> Acesso em: set. de 2019.

VENDERA, Jaime. **JaimeVandera.com**, 2019. Página inicial. Disponível em: <<https://www.jaimevendera.com/>> Acesso em: set. de 2019.



# CAPÍTULO 7

## MAII: DESAFIOS E RESISTÊNCIAS DO FAZER CERÂMICO NA MANAUS CONTEMPORÂNEA

DOI: 10.47402/ed.ep.c20217026530

**Luiza Pereira de Souza**, estudante de Artes Visuais pela UFAM  
**Orlane Pereira Freires**, docente do curso de Artes Visuais pela UFAM

### RESUMO


Este artigo resulta em uma análise etnobiográfica do coletivo de cerâmica MAII, composto por estudantes do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Amazonas que possuem em comum o interesse pela arte da cerâmica. Neste estudo, realizado durante a pandemia do Covid19, busca discorrer sobre os impactos socioeconômico e cultural do isolamento no processo artístico dos integrantes do grupo, não somente através das documentações participativas em campo, mas em compreender as subjetividades de cada artista e suas interpretações e adaptações no processo artístico da cerâmica na cidade de Manaus. Além disso, com os materiais coletados levantamos a reflexão sobre a pedagogia comunitária realizada pelo coletivo em uma alternativa de desierarquização do ensino tradicional presente nas instituições de ensino habituais que afetam a relação aluno-professor. Abordamos por fim que impactos o coletivo emergente MAII pode desencadear como dispositivo transformador neste resgate patrimonial do fazer cerâmico em meio a uma cidade cujo processo de globalização e avanços tecnológicos desencadeiam um apagamento gradativo aos saberes ancestrais.

**PALAVRAS-CHAVE:** cerâmica; artes; etnobiografia

### INTRODUÇÃO

MAII, do idioma Hãtxa Kuin, língua de tronco Pano que deriva de “Maii Nawa”: “O povo da terra” é a palavra essência do coletivo MAII, projeto criado em meados de 2019 idealizado no Laboratório de Cerâmica da Faculdade de Artes na Universidade Federal do Amazonas que reúne alunos e docentes interessados nesta linguagem artística passando a dedicar-se ao planejamento de eventos, produções de novas peças, encontro e difusão de estudos. O grupo desenvolveu-se a partir de sua presença no “I Congresso Cerâmica em Roraima: ancestralidade em diálogo” realizado na cidade de Boa Vista em novembro de 2019 e desencadeou através da participação nas oficinas e palestras um interesse em comum pela arte cerâmica, uma espécie de saberes ancestrais adormecido presentes no inconsciente individual.

Ao final de 2019 e começo de 2020, o coletivo passa a organizar eventos como “Café e barro” para elaboração de projetos, difusão de ideias, criação de redes sociais vinculadas ao MAII e inclusive a participação nas vendas de peças produzidas pelo mesmo em feiras como




“AgroUfam - Feira de produção familiar” realizada pela Universidade Federal do Amazonas. O coletivo emergente tornava-se, portanto, um agente transformador ao ensino e produção da cerâmica na cidade de Manaus. Porém, a pandemia do CoVid19 necessitou que o mesmo reduzisse demasiadamente suas atividades, mesmo com as restrições estabelecidas, os integrantes adaptaram a realidade instituída na produção artística de acordo com as limitações individuais e coletivas.

Este artigo discorre em compreender dialogicamente em uma análise etnobiográfica interpretativa o coletivo como fomentador da cerâmica manauara em seu valor cultural-simbólico e desenvolvedor de uma perspectiva política na olaria, através de uma documentação cronológica durante as produções em campo e a realização de entrevistas dos integrantes de forma a compreender suas subjetividades e interpretações sobre este ofício no contexto atual. Será apresentado *a priori* a relação de algumas comunidades localizadas no Amazonas e Pará com a cerâmica, levantando reflexões sobre o processo cultural e simbólico. Logo após, abordaremos a importância de uma convivência comunitária para produção e perpetuação através das subjetividades dos indivíduos em contraposição à maneira individualista e academicista nos processos de relação e produção, tomando como referência o MAII.

## UM OLHAR PARA ALÉM DE UMA PESQUISA CLASSIFICATÓRIA

Quando nos referimos aos estudos acerca de uma arqueologia amazônica, remonta-se demasiadamente às análises uma visão etnocêntrica e academicista no modo de interpretar o corpus de estudo, muitas vezes direcionado a discorrer sobre as sociedades em seus níveis de complexidade e hierarquização em meros processos de caráter evolucionistas quanto a apenas uma classificação cronológica aos artefatos encontrados na zona de observação. Consequentemente, a visão cosmológica nos processos de produção de uma sociedade em observação são negligenciadas, pois esta organização cosmopolítica não limita-se ao interagir com o que não nos é palpável nesta esfera social (GOMES, 2013).

Alguns estudos arqueológicos que serão abordados neste tópico foram realizados na Serra de Parintins (DIAS e TORRES, 2018) e na região de Manaquiri, na comunidade Cai N' Água (SILVA; BRITO e FRAXE, 2020) e nos possibilitam compreender o processo da olaria na região amazônica nos contextos atuais. Ambos os lugares apresentam vestígios de cerâmica cujo moradores convivem naturalmente com estes artefatos, a confluência entre as peças e o imaginário local é o reflexo cultural da narrativa desta comunidade que expressa a sua relação



com a natureza em que vive, isto é, a visão cosmológica e mística que fora mencionado anteriormente. O poder da narrativa é a ferramenta fundamental aos estudos etnográficos.


As narrativas locais de um povo presente na contemporaneidade sofreram alterações de acordo com o tempo, o que nos permite compreender que a cultura não é imutável, mas que adequa-se e resiste através do compartilhamento dos saberes locais, cujo são transmitidos através de um ensino empírico de geração a geração, onde as instituições de ensino não nos proporcionam. Tornar como corpus de análise os discursos individuais é, entender através de um modelo etnobiográfico qualitativo que “ O indivíduo passa a ser pensado a partir de sua potência de individuação enquanto manifestação criativa, pois é justamente através desta interpretação pessoal que as ideias culturais se precipitam e tem-se acesso à cultura. (GONÇALVES; MARQUES e CARDOSO, 2012, p. 9). Portanto, tanto as subjetividades dos povos em análise quanto a do pesquisador não são uma romantização da realidade, mas sim uma potência de manifestação cultural.

Discorrer uma pesquisa baseada nas experiências de uma comunidade, consideramos a etnografia qualitativa como uma alternativa política e social a um estudo que protagonize os indivíduos em sua potência transformadora e principalmente analisar as trocas de suas subjetividades entre o próprio coletivo, de forma a agregar cientificamente e socialmente o tema em questão. Isto permite, através da observação participante do pesquisador, uma aproximação a pesquisa com os indivíduos e desmitificar teorias segregantes que pertencem a um olhar etnocentrista, colonial e hierarquizante da acadêmica. Todos possuem saberes intrínsecos com informações colaborativas, sem indivíduos não há como elaborar uma pesquisa etnográfica.

## **OS DESAFIOS DE UMA METODOLOGIA ETNOGRÁFICA EM UM CENÁRIO PANDÊMICO**

Como dito anteriormente, a documentação participativa em campo dos processos de criação torna-se crucial para a elaboração deste estudo, pois a análise dos levantamentos de dados coletados permitirá uma interpretação conclusiva a partir da visão do pesquisador/autor. Ao falarmos sobre a pandemia do Covid19 (presente até o momento da execução deste artigo) foram necessárias medidas adaptativas ao protocolo de distanciamento social.

O ambiente virtual torna-se uma ferramenta significativa para obter o levantamento de dados exigido graças ao processo de globalização e crescimento tecnológico; como aponta ANGROSINO (2009): “Pode-se com certeza, fazer etnografia online. [...] a vida on-line está se



tornando uma banalidade do século XXI, e a etnografia pode certamente incorporar o ciberespaço como lócus de pesquisa” (p. 120-121). Porém, os processos de adaptação a uma pesquisa em quase sua totalidade *on-line* sofre impactos desafiadores na sua execução, tanto pelo acesso heterogêneo dos componentes entrevistados quanto pelo acesso restrito nas produções artísticas do coletivo.

Inicialmente um formulário online foi criado com questionários sobre cerâmica e perspectivas de cada entrevistado do coletivo sobre este fazer artístico na cidade de Manaus. Os dados obtidos pelo questionário serão levantados para reflexão e análise através de uma abordagem qualitativa. Compõe-se juntamente o método participativo no campo de atuação do coletivo (localizado principalmente no Laboratório de Cerâmica da Universidade Federal do Amazonas) para aquisição de materiais audiovisuais, gravações de áudio das entrevistas individuais ou coletivas e a documentação relatada dos processos realizados pelos ceramistas.

Observamos os desdobramentos das tecnológicas abordadas pelo modelo tecnológico a partir de ANGROSINO ao abordar uma etnografia da computação “centrada na cultura” de David Hakken (2003) onde os sistemas da tecnologia, de maneira mais humanista estão implementados para auxiliar e organizar sistemas mais eficazes para levantamento de dados coletados. O coletivo em si também procurou adaptar-se aos processos tecnológicos, através da criação de redes sociais com intuito de gerar um alcance maior do projeto.

## **COLETIVO MAII: UM DESPERTAR DE MEMÓRIAS AFETIVAS**

Buscar preservar e relembrar saberes ancestrais de um povo a partir dos valores simbólicos construídos subjetivamente pelas experiências dos indivíduos torna-se uma forma de resgate cultural valioso em tempos plurais. Aos avanços tecnológicos e de uma organização capitalista, liberal centrada ao individualismo e exploração presente na sociedade atual desencadeia uma queda nas tradições culturais advindas de nossa ancestralidade, como por exemplo o fazer cerâmico e utensílios cada vez menos presente nas famílias manauaras.

O coletivo MAII, nos encontros realizados na troca de ideias e técnicas do ofício da olaria amplifica saberes adormecidos no inconsciente dos indivíduos ao decorrer do tempo, não somente através da difusão destas práticas mas permite uma alternativa de ensino comunitário, onde a transmissão de saberes se dão pelas experiências individuais dos integrantes. Com este câmbio e proliferação de informações, lugares de memória são resgatados resistindo aos processos que acarretam seu desaparecimento, como afirma CAROMINAS (2021):



“Todos ellos coinciden en que la memoria, en sus diversas y múltiples formas de transmisión configuran nuestro legado colectivo, nuestro patrimonio contemporáneo y como tal deben activarse a partir de amplios programas de políticas públicas y de participación cívica y social.” (p. 204)

A proliferação e resgate destas memórias permite o desenvolvimento de uma herança cultural, o MAII exerce a função de um espaço crítico e de resignificação a saberes negligenciados pelo cotidiano, ou seja, o coletivo torna-se um lugar de regaste da memória para além dos isolados monumentos e museus. Atribuir novamente o fazer cerâmico à característica de cotidianidade resulta a este ofício como acessível e intrinsecamente parte de da cultura, que advém uma proteção ao patrimônio cultural através do reconhecimento das narrativas locais adormecidas. Pois, apesar de muitos artefatos cerâmicos possuírem uma função de utilitários, percebe-se a subjetividade do artesão e conseqüentemente a impressão cultural e de pertencimento em uma determinada comunidade.

Continuando a linha de raciocínio sobre o fazer cerâmico, entende-se pelos processos de ensino e aprendizagem do MAII uma transformação cultural por meio das subjetividades do indivíduo-grupo, desencadeando a construção e adaptação de um estilo artístico próprio de cada integrante que não interfere ao coletivo, mas atua de forma a acrescentar artisticamente inclusive a cena da olaria na Manaus contemporânea. BELAUNDE (2017) amplifica este debate em seu artigo “Viver bem e a cerâmica: técnicas artefatuais e sociais na Amazônia” sobre estas transformações dos artefatos em suas variações estilísticas ao decorrer dos processos históricos que ganham materialidade e concretização aos saberes cosmológicos do território através dos corpos atuantes e suas subjetividades, portanto a produção da cerâmica possui um caráter político social.

**Figura 1:** Peças realizadas pelos integrantes.



**Fonte:** Instagram do coletivo Maii<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B9e0i5XHaff/>>. Acesso em 5 de julho de 2021.


## UMA COMPREENSÃO ATRAVÉS DAS NARRATIVAS

Como dito anteriormente, formulários online e ferramentas como gravação de voz foram métodos utilizados para execução da entrevista aos integrantes. Com o levantamento etnográfico obtido, as respostas dos ceramistas possibilitam um entendimento sobre suas subjetividades e principalmente suas perspectivas sobre a cena contemporânea da cerâmica em Manaus.

Este questionário possuía ao total de 13 (treze) perguntas que envolvia os processos individuais do integrantes (sua poética artística, contato com a olaria e principais influências), sobre obstáculos encontrados na cidade para a produção artística da cerâmica, opiniões acerca da população manauara sobre esta linguagem artística e principalmente seu entendimento simbólico sobre o coletivo Maii na cidade de Manaus. Curiosamente, muitas respostas entraram em concordância com a proposta deste estudo, dialogando ainda mais com o tema abordado. Inicialmente a cerâmica, por grande parte dos integrantes, é considerado não somente um espaço de produções artesanais mas um encontro de raízes e de adaptações ao processo artístico, onde cada etapa de envolvimento da produção e vivências com artistas diferentes permite um enriquecimento de saberes. O Maii é um sinônimo de comunidade e aproximação.

As estéticas regionais possuem uma forte influência poética aos integrantes, porém o lado empírico sobressai nas produções. Ao questionar sobre as experiências familiares com a cerâmica, muitos afirmaram sobre utensílios utilizados e criados por parentes mais idosos, incluindo a queima feita por fornos à gás caseiro, porém os mesmos entrevistados ao relatarem esta convivência durante a infância, mencionam sobre este apagamento histórico que está renegado arcaicamente nos museus da cidade, o que entra em contradição a um saber que era intrínseco na cultura local. Ao responderem a pergunta referente a certas influências para o interesse individual no ofício da cerâmica, quase que em sua totalidade mencionam a universidade federal no curso de Artes Visuais como o primeiro contato teórico e afetivo desta linguagem artística.

Em questões que envolvem logísticas e obstáculos para a realização de atividades cerâmicas em Manaus, os integrantes abordam a necessidade da existência de mais espaços voltados para a produção de uma cerâmica artística, pois a região possui uma alta potência cultural e geográfica para desenvolver esta área além de artefatos regionais. Sobre acessos a materiais para execução de obras, os entrevistados mencionam o alto valor destes equipamentos, que tornam-se praticamente inacessíveis e frequentemente disponíveis apenas



em regiões sudeste e sul do Brasil, levando em consideração o aumento nos preços dos materiais e fretes desde o começo da pandemia. Aliás, há a necessidade para locais que obtenham fornos profissionais para a queima das peças, pois o coletivo depende em sua totalidade da Universidade Federal do Amazonas que garante este suporte, mas que está até o momento da produção deste artigo, fechada devido a pandemia do Covid19.

O interesse escasso da população manauara reflete nos poucos espaços que a cerâmica ocupa nas políticas públicas do município, os integrantes relatam a falta de reconhecimento adequado para esta linguagem artística, tendo a necessidade de adaptações para popularização da cerâmica em diversas áreas como arquiteturas e incentivos em comércios locais e enfatizar ainda mais o patrimônio identitário que a cerâmica possui. Pois em muitos locais onde o coletivo atuava, sendo em vendas nas feiras da cidade haviam pessoas interessadas em aprender mais sobre as técnicas da cerâmica e conseqüentemente participar de oficinas. Outro ponto bastante abordado durante as entrevistas foi o impacto do polo industrial da zona franca da cidade, que influenciou modos de vida em consumo e exploração, que gera uma disparidade às produções artesanais que fora tão presente em nossos antepassados.

Em junho foi documentada de forma participativa a produção de um forno caseiro para queima cerâmica realizado pelo aluno e ceramista Edson Junior, integrante do coletivo. Um dos principais motivos para a realização desta atividade é a necessidade de obter mais espaços disponíveis para a queima de peças de argila em contraponto ao forno disponível apenas pela universidade federal, no laboratório de cerâmica. Foram utilizados materiais como: manta de fibra cerâmica, medidor de temperatura, um latão de ferro, arames e discos cerâmicos para suporte da manta e principalmente argila misturada com pó de cerâmica e capim, (com funções de encaixe de peças e proteção da alta temperatura no momento da queima) tendo como proporção 30% de pó de tijolo para 70% argila.

**Figura 2:** Produção do forno cerâmico caseiro.



**Fonte:** Acervo pessoal do autor.

De acordo com a perspectiva de Edson, não somente materiais de produção mas os próprios artefatos cerâmicos advêm de outros lugares principalmente de comunidades interioranas, o que resulta na elevação dos preços de venda e torna menos acessível uma obra tão simbólica estar presente nas casas dos moradores. Torna-se portanto utensílios puramente turísticos.

"Eu vejo essa perspectiva de mudança, começar a preparar as próprias massas de argila, porque o barro está aqui em todo o canto, então a gente precisa começar a aprender a trabalhar nesse sentido, produzir argila de alta e de baixa, preparar esmalte etc. Por que se a gente ficar dependendo de vir de fora a gente não vai conseguir fazer uma estrutura para atender nossa comunidade." (JUNIOR, Edson. Gravação realizada em 11 de junho de 2021)

A maneira como se fabrica, utiliza e movimenta a circulação comercial de utensílios cerâmicos, portanto, torna-se um ato político ao ir em contraponto ao modelo exploratório presente na sociedade. Observar o interesse da população manauara quando possui contato com objetos de cerâmica artísticos, diferentemente dos artesanatos regionais encontrados convencionalmente nas lojas e feiras da cidade, nos permite compreender que a cerâmica pode sim, desenvolver-se com amplitude na Manaus contemporânea.

**Figura 3:** produção de forno cerâmico caseiro



**Fonte:** Acervo pessoal do autor.



## PEDAGOGIA COMUNITÁRIA: TODOS SÃO DETENTORES DE SABERES

Não há dúvidas a partir dos levantamentos obtidos dos integrantes da importância do Maii nesta difusão de conhecimentos e acolhimento. Apesar das dificuldades, busca-se entre os integrantes adaptar e explorar novas possibilidades para a divulgação e acesso ao coletivo mesmo nas limitações durante a pandemia. Não somente o Maii, mas inúmeros congressos e oficinas de cerâmica foram ministrados através de apresentações online em redes sociais (com isso percebemos a globalização no fazer cerâmico, onde a tecnologia contribui de forma significativa para continuarmos tendo acesso a estas informações).

Analisar a pedagogia presente no coletivo entendemos a partir de VARGAS (2020) o que este afirma “comunidade de aprendizagem”, onde a partir da troca dos processos subjetivos entre os integrantes, emerge uma aprendizagem a partir de suas histórias, nesta troca multicultural podemos “compreender a cultura de um povo que expõe a sua normalidade sem reduzir sua particularidade” (GEERTZ, 1973, p. 24). Portanto, mesmo que o Maii esteja situado em um ambiente acadêmico, sobressai métodos não convencionais de um ensino hierárquico, colonizador e excludente, pois de acordo com a ideologia do coletivo, todos possuem saberes localizados que agregam ainda mais a pesquisa.


**Figura 4:** vendas de artes cerâmicas pelo coletivo na feira Agroufam, março de 2020.



**Fonte:** Instagram do Maii. Foto de Lú Saturno, integrante do coletivo<sup>30</sup>.

A devida formação de profissionais para esta área torna-se crucial para a ampliação e união de saberes, provendo aprendizados tanto nas zonas urbanas quanto nas comunidades ribeirinhas. É o que justamente questiona BELUNDES (2021) “Os métodos de transmissão dos conhecimentos na escola desqualificam as complexas práticas de criação indígenas. Será possível então incluir as formas de produção de conhecimentos indígenas na sociedade

<sup>30</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B9o7A1QHgyt/>> Acesso em 5 de julho de 2021.




plurinacional?” (pg. 195), o coletivo permite um ensino empírico e sensível, com uma função de despertar saberes adormecidos que fizeram parte (mesmo que abstratamente) da construção cultural dos manauaras ao permitir que estes possam dialogar durante as oficinas ministradas, compartilhando suas vivências que muitas vezes são silenciadas gradativamente pelas próprias instituições de ensino.

Por fim, observa-se não somente a importância de saberes locais compartilhados, mas a função do coletivo como um ato político da olaria. Ao explanarmos sobre o poder da comunidade neste projeto, contrapomos a individualidade presente em vários setores presente em um sistema capitalista, explanamos a partir de BENEVIDES DE BARROS (1994) sobre a relação dicotômica indivíduo-grupo, pois um coletivo é “um campo de relações interpessoais” onde as individualidades dos integrantes não é anulada ao pertencer no coletivo, pelo contrário, as pluralidades habitante nos corpos atuam em equilíbrio e concordância nos processos de produção, isto é, “A produção de um sujeito-indivíduo é, portanto, inseparável das marcas coletivas” (pg, 150) agregam as relações coletivas a partir de suas narrativas como dispositivos de transformação da realidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar através de um modelo etnobiográfico o coletivo MAII resultou em uma compreensão profunda do pesquisador não somente sobre processos artísticos dos integrantes que compõem o mesmo, mas consequentemente a realidade do patrimônio cultural da cerâmica na cidade manauara. Sem a autorização dos integrantes do coletivo, não seria possível construir este trabalho, portanto a etnográfica interpretativa enfatiza o poder das narrações dos indivíduos, onde suas subjetividades são potências transformadoras e que nos proporcionam conclusões enriquecedoras como por exemplo este estudo.

Através das entrevistas, podemos compreender nos relatos individuais, contestações em comum; como a ausência de produções locais e que muitas vezes são trazidas de outros municípios; a falta de estrutura que forneça uma produção acessível entre outros flui, coincidentemente com a proposta deste estudo, onde as narrativas de cada integrante entra em concordância com o restante de outros ceramistas do coletivo e para a própria linha de pesquisa abordada neste artigo. Isto é o reflexo de uma questão muito mais complexa sobre o fazer cerâmico na Manaus contemporânea.



Durante a construção deste estudo no curso de Licenciatura em Artes Visuais, percebe-se uma carência educacional adequada do ensino da cerâmica tanto na educação básica como em cursos e oficinas, o que permite uma visão distanciada e hierarquizada de uma prática que fora tão presente e significativa para nossos antepassados. Assim, uma questão que envolve a ancestralidade do povo manauara acaba por ruir ao esquecimento pela negligência da cultura local.

Mas apesar dos desafios apontados neste artigo, observa-se uma resistência a este patrimônio cultural que é a cerâmica, a noção de poder identitário está intrínseco nos integrantes do Maii que, apesar da pandemia do Covid19 afetar drasticamente os planejamentos e produções, não interfere na persistência de tornar o coletivo um dispositivo transformador para a cena artística contemporânea, onde se adaptam aos encontros remotos, criação do instagram do grupo, participação em congressos online, entre outros.

O questionamento é indispensável sobre quais alternativas e políticas públicas podem ser colocadas em prática para um resgate cultural da cerâmica tornar-se mais presente e alcançável em uma sociedade altamente globalizada. Além de podermos assimilar, através dos dados coletados em como o MAII em sua subjetividade pode tornar-se uma potência expansiva educacional e artística sobre cerâmica em Manaus. Este estudo, como a etnobiografia aborda, é ininterrupto, ao abordar esta temática em um coletivo emergente, proporciona novos olhares que possam contribuir a uma potência transformadora que o Maii pode proporcionar na cultura artística manauara.


## REFERÊNCIAS

ANGROSINO, Michael. FLICK, Uwe. **Etnografia e observação participante**. Edição 1. Selo, 2009.

ANTONIO, Marco; MARQUES; Roberto; CARDOSO, VÂNIA Z. **Etnobiografia: Subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro, RJ: 7 letras, 2012.

BELUNDES, Luisa Elvira. **Viver bem e a cerâmica: técnicas artefatuais e sociais na Amazônia**. R@U, 9 (2), jul./dez. 2017: 185-200. Disponível em: <[http://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2017/12/11\\_Luisa\\_Elvira.pdf](http://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2017/12/11_Luisa_Elvira.pdf)>. Acesso em 05 de julho de 2021.

CAROMINAS, Jordi Guixé. **Lugares de resistencia y memoria: residir y resistir**. Historia y Memoria, Colombia, v. 22, p. 199-244, jan./jun. 2021. Disponível em: <[https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia\\_memoria/article/view/12120](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/12120)>. Acesso em: 12 de abril de 2021.



DIAS, Naia Maria Guerreiro; TORRES, Iraídes Caldas. **AS MÃOS PENSAM: ARTESANATO E IMAGINÁRIO NA SERRA DE PARINTINS.** In: III Seminário Internacional em Sociedade e Cultura na Pan-Amazônia - Manaus, 2018. Disponível em: <<https://www.doity.com.br/anais/iiisiscultura/trabalho/80371>>. Acesso em: 26 de junho de 2021.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GOMES, D. M. C. **A arqueologia amazônica e ideologia: uma síntese de suas interpretações.** Revista Arqueologia Pública, Campinas, SP, v. 7, n. 1[7], p. 48–59, 2013. DOI: 10.20396/rap.v7i1.8635669. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8635669>. Acesso em: 26 junho de 2021.

SILVA, C. A.; BRITO, A. K. R.; FRAXE, T. J. P. **Digitais do gênero feminino nas cerâmicas contemporâneas e possivelmente nas peças arqueológicas no Amazonas - Brasil.** Revista Terceira Margem Amazônia, v. 6, n.15, p. 166-181, 2020. Doi: <<http://dx.doi.org/10.36882/2525-4812.2020v6i15p166-181>>. Acesso em 26 de junho de 2021.

VARGAS, Jorge Osório. **Educação popular de base comunitária e pedagogia do comum: memória, trajetória e desafios.** Cadernos CIMEAC, Uberaba- MG, Brasil, v.10, n. 3, p. 118-140, abr./set. 2020. Disponível em: <DOI: 10.18554/cimeac.v10i3.4915>. Acesso em 05 de julho de 2021.

\_\_\_\_\_. **“Grupo e Produção”.** Em: Saúde Loucura Vol. 04. Grupos e Coletivos. Gregorio Barros, Regina Benevides de.Baremlitt e Antonio Lancetti (org.) São Paulo: Hucitec, 1994. (p. 145-154)



# CAPÍTULO 8

## O RESGATE DO MUNDO CODIFICADO FLUSSERIANO PELO DESIGN DA INFORMAÇÃO<sup>31</sup>

DOI: 10.47402/ed.ep.c20217037530

**Susana Narimatsu Sato**, Mestre em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo  
**Sandra Maria Ribeiro de Souza**, Professora Sênior Livre-docente da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA USP

### RESUMO

Este capítulo pretende traçar um paralelo entre o *Design da Informação* e algumas ideias desenvolvidas pelo filósofo tcheco Vilém Flusser (1920-1991). Apesar de não haver vivenciado o estabelecimento e evolução dessa disciplina recente, Flusser apresentou diversos conceitos que antecipam práticas e características definidoras do campo de atuação do Design da Informação. A atual fusão entre as linguagens imagética e textual a favor do propósito comunicativo, por exemplo, foi prevista no modelo flusseriano de sociedade pós-histórica que analisaremos neste trabalho.

**PALAVRAS-CHAVE:** Flusser; design; informação, códigos, linguagem imagética.

### INTRODUÇÃO


O filósofo tcheco Vilém Flusser (Praga, 1920 - 1991) viveu por mais de três décadas no Brasil, país em que desenvolveu muitas de suas ideias. Influente pensador das teorias da comunicação, sua produção aborda questões concernentes à comunicação social e à sua relação com os aparatos técnicos. Falecido antes da popularização do acesso à internet, o filósofo não chegou a presenciar as revoluções da comunicação móvel, mas já antevia diversas mudanças técnicas (como a ampla digitalização de imagens e a redução nas dimensões dos aparelhos) e mudanças sociais (como a constituição de uma rede de diálogos, um *supercérebro e supermente* humanos<sup>32</sup>):

Seus ensaios profundamente históricos, ricamente filosóficos, e às vezes prescientes estão na porta de entrada da era pós-industrial da comunicação. Ele olha além das fugazes inovações técnicas, para processos de transformação a longo prazo. (HANKE, 2012, p. 25, tradução nossa).

---

<sup>31</sup> Trabalho originalmente apresentado no 5º Congresso Internacional em Comunicação e Consumo – COMUNICON, iniciativa do PPGCOM ESPM SP.

<sup>32</sup> Flusser apresenta o conceito de *supercérebro e supermente* humanos (como uma sociedade cujos participantes criam livremente, mas de forma conectada) em algumas ocasiões, como no livro *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade* (FLUSSER, 2008).



Neste capítulo, traçaremos um paralelo entre algumas ideias desenvolvidas por Flusser e as práticas do *Design da Informação* (disciplina que tomou corpo num período posterior à morte do filósofo). Para tal análise, nos concentraremos em uma série de ensaios escritos entre 1973 e 1991, que compõem o livro *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação* (FLUSSER, 2007) e nos quais os diferentes momentos da cultura e comunicação humana são descritos como: *histórico, a-histórico e pós-histórico*<sup>33</sup>.

## 1 DESIGN DA INFORMAÇÃO

Durante os séculos que sucederam à invenção da imprensa, as informações em circulação aumentaram em quantidade e em abrangência. Ao final da década de 1980, uma única edição do *The New York Times* continha “mais informação do que o comum dos mortais poderia receber durante toda a vida na Inglaterra do século XVII” (WURMAN, 1991, p.36). Com a popularização da internet comercial, o acesso a um enorme volume de dados (o chamado *big data*<sup>34</sup>) e a acelerada produção de novas informações foram intensificados de forma exponencial.


Há mais de trinta anos Crichton (1983, p. 73, tradução nossa) já escrevia que “somos bombardeados com fatos demais – *bits* de dados isolados e sem contexto”, e alertava que “o que as pessoas realmente desejam quando falam de informação é significado, não fatos”. Treze anos mais tarde, Schudson (1996) anteviu que, devido ao volume de dados que passariam a receber, “as pessoas iriam querer filtros para as infinitas informações disponíveis. [...] Iriam querer ajuda na interpretação e explicação dos eventos” (SCHUDSON, 1996, p.1-2, tradução nossa). Ambos antecipavam o que hoje se tornou realidade: a quantidade de informações à disposição gera confusão e dúvidas (seja quanto à veracidade dos dados e à confiabilidade da fonte; seja quanto à relevância de uma notícia ou àquilo que a informação realmente significa). O problema, visivelmente, não é a falta de informação, mas a dificuldade para filtrá-la.

A função do designer da informação é justamente amenizar tal dificuldade, auxiliando o usuário na identificação do conteúdo específico que lhe é de interesse e na compreensão da mensagem. Na prática, a tarefa de garantir que a informação seja acessível a determinado

---

<sup>33</sup> A ideia de estados *histórico, a-histórico e pós-histórico* (ou *pós-industrial*) foram explorados por Flusser em outros textos, como no livro *Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* de 1983 (Hucitec, 1985).

<sup>34</sup> O termo *big data* refere-se à produção de dados e a extensos conjuntos de informações que requerem recursos computacionais para serem processados.



público encontra aplicações em uma série de produtos característicos do Design da Informação: desde os manuais de eletrodomésticos até a sinalização ambiental; os infográficos de revistas semanais; as visualizações científicas ou os pictogramas.

Pode-se entender o Design da Informação como o ato de se “aplicar *design* ao meio pelo qual a informação flui” (RASKIN *apud* JACOBSON, 2000, p. 2, tradução nossa). É uma disciplina ampla e exploratória, cuja função vai além da mera exposição de dados, implicando numa comunicação eficiente, garantindo que a mensagem seja compreendida e absorvida pelo usuário. Facilita o entendimento, analisando e esclarecendo a informação, apresentando “todos os dados objetivos necessários para possibilitar ao usuário a tomada de uma decisão” (WILDBUR e BURKE, 1998, p.6, tradução nossa). Segundo a SBDI, Sociedade Brasileira do Design da Informação, criada em 2002 para congrega pesquisadores, docentes e profissionais do design gráfico que trabalham com a gestão e produção da informação visual,


Design da Informação é uma área do Design cujo propósito é a definição, planejamento e configuração do conteúdo de uma mensagem e dos ambientes em que ela é apresentada, com a intenção de satisfazer as necessidades informacionais dos destinatários pretendidos e de promover eficiência comunicativa. (SOCIEDADE...SBDI, 2020).

O que distingue o Design da Informação das demais formas de design é o claro propósito de transmitir uma mensagem definida; é a “eficiência e a eficácia na realização do propósito comunicativo.” (HORN, 2000, p.16, tradução nossa). “Enfatiza a comunicação e é tão dedicado ao conteúdo quanto à forma. Ele tem raízes em uma variedade de disciplinas – incluindo a teoria da informação e as ciências cognitivas – e faz a união do design com a pesquisa” (PASSINI, 2000, p.85, tradução nossa).

## 2 O MUNDO CODIFICADO

Flusser não vivenciou o estabelecimento da disciplina *Design da Informação*, mas muitas de suas ideias concordam com as definições e práticas dessa área do conhecimento.

Segundo o filósofo, a comunicação humana consiste num processo artificial, por ser baseada em artifícios como o alfabeto e mesmo a linguagem verbal. Os símbolos e códigos que utilizamos para trocar informações são instrumentos criados, não naturais. Mas, de tão habituados aos sistemas comunicacionais, tendemos a nos esquecer dessa artificialidade e os códigos tornam-se uma espécie de segunda natureza: “o mundo codificado e cheio de significados em que vivemos (o mundo dos fenômenos significativos, tais como o anuir com a



cabeça, a sinalização de trânsito e os móveis) nos faz esquecer o mundo da ‘primeira natureza’” (FLUSSER, 2007, p. 90).

O propósito final da comunicação humana, defende o autor, se resume a um esforço contra a solidão e contra a morte. O homem cria símbolos e códigos com a intenção de não apenas trocar mensagens, como também armazenar as informações adquiridas, passá-las às gerações seguintes e “dar significado à vida”. Esse desejo por conservar o conhecimento consiste em mais um aspecto não natural da comunicação humana (ela é “negativamente entrópica”<sup>35</sup>) e é uma característica exclusiva da espécie: o homem “é um animal que encontrou truques para acumular informações adquiridas” (FLUSSER, 2007, p. 93).

Podemos identificar formatos distintos de comunicação. Por vezes, compartilhamos informações uns com os outros no intuito de aliar os diferentes conhecimentos disponíveis e então gerar uma nova informação. A essa forma de comunicação denominamos *dialógica*. Por outro lado, a comunicação *discursiva* ocorre quando transmitimos informações existentes para armazená-las, “na esperança de que elas, assim compartilhadas, possam resistir melhor ao efeito entrópico da natureza” (FLUSSER, 2007, p. 97).


A existência de uma dessas formas de comunicação necessariamente depende da outra. A diferença entre ambas seria mais uma questão de “distância” da observação. O autor cita o exemplo de um livro científico, que, a princípio, poderia ser considerado um discurso. Se observado num contexto com outros livros, no entanto, este mesmo livro poderia ser entendido como pertencente a um diálogo científico. Já a uma distância maior, poderia ser interpretado como componente do discurso científico “que caracteriza a civilização ocidental”.

É necessário haver um equilíbrio entre o discurso e o diálogo. Na visão de Flusser, a comunicação discursiva tem sido prevalente, o que leva os indivíduos a sentirem-se solitários “apesar da permanente ligação com as chamadas ‘fontes de informação’”. Segundo o autor, no período anterior à revolução da comunicação, quando o diálogo era dominante, os homens também se sentiam sozinhos por estarem “extirpados da história” (FLUSSER, 2007, p. 98). O presente capítulo fundamenta-se na crença de que a sociedade contemporânea pertence a uma realidade híbrida, na qual (graças às atuais tecnologias de comunicação) coexistem tanto o diálogo quanto o acesso às referências históricas.

---

<sup>35</sup> Segundo o *Dicionário básico de filosofia*, o termo entropia (que originalmente refere-se à quantidade termodinâmica que mede o nível de degradação da energia de um sistema) passou a designar a medida de desordem de um sistema. Seria a “extinção e a ‘morte’, por perda de energia, do universo” (JAPIASSÚ, 2006, p. 81). A comunicação humana, portanto, ao procurar ordenar o conhecimento, seria negativamente entrópica.





Ainda no tocante às taxonomias da comunicação humana, a classificação dos diferentes gêneros pode ser realizada tanto *semântica* quanto *sintaticamente*. Se as categorias de comunicação forem divididas conforme a mensagem, ou seja, a informação transmitida, então o critério adotado será “semântico”. Por outro lado, a classificação será “sintática” se for levada em consideração a estrutura, a forma tangível como se dá a comunicação. Não devemos, no entanto, ignorar o fato de que a semântica e a sintaxe estão interligadas em qualquer semiose ou processo de significação. A forma está sujeita ao conteúdo, assim como o conteúdo também é condicionado pela forma: “O meio é a mensagem, porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas” (McLUHAN, 1974, p. 23).


Nos textos em estudo, Flusser aponta que os critérios sintáticos de classificação da comunicação, ao estabelecerem uma ordenação estrutural dos gêneros, seriam o ponto de partida para uma investigação mais completa: “são adequados para preparar o campo para futuras análises ‘semânticas’ [oferecendo] mapas da situação comunicológica” (FLUSSER, 2007, p. 99). O autor, então, se propõe a fazer uma análise estrutural, uma classificação sintática das formas de comunicação humana, dividindo-a, num primeiro momento, em dois grupos principais (*linha* e *superfície*) que discutiremos a seguir.

### 3 LINHA E SUPERFÍCIE

A comunicação em linha, deferentemente da comunicação em superfície, pressupõe uma leitura sequencial. A escrita alfabética, por exemplo, se organiza em linhas, que condicionam o pensamento a uma estrutura específica. Ao ordenar o conhecimento e conferir-lhe propriedade temporal, a estrutura linear conduz àquilo que Flusser descreveu como um estar-no-mundo *histórico* (FLUSSER, 2007, p. 103).

Desde que o homem utiliza a escrita alfabética, e com muito mais força após a invenção da imprensa, a estrutura linear foi dominante na comunicação e mesmo na estruturação do pensamento ocidental. Mas as superfícies (representadas pelas fotografias, pelas ilustrações, pelas imagens da TV, das revistas e cartazes, entre tantas outras) parecem ganhar relevância. Por consistirem de representações bidimensionais, essas superfícies conduzem a uma estrutura de pensamento menos programada e menos linear, implicando uma maneira *a-histórica* de estar-no-mundo para seus produtores e leitores (FLUSSER, 2007, p. 110).

Ao se comparar a leitura de um livro à de uma pintura, por exemplo, é possível compreender a diferença entre o “pensamento-em-superfície” e o “pensamento-em-linha”. A



leitura do texto escrito segue um roteiro, uma ordem sequencial de dados que deve ser respeitada para se assimilar a mensagem. Já no caso da pintura, é possível primeiro abarcar a imagem toda, para então esmiuçar suas partes. Essa simultaneidade e posterior exploração consistem num processo autônomo, sem um programa predeterminado e que pode ser repetido livremente durante uma única leitura.

O autor sugere, inclusive, que existe uma diferença de densidade entre os tipos de tempo envolvidos nas duas formas de leitura: “poderemos dizer que a leitura de imagens é mais rápida porque o tempo necessário para que suas mensagens sejam recebidas é mais denso” (FLUSSER, 2007, p. 106).

Uma observação merece destaque: o presente capítulo não pretende fazer uma divisão dicotômica das formas de comunicação. Pelo contrário, como ficará evidente mais adiante, o intuito final deste trabalho é examinar produtos nos quais os modelos de comunicação linear e superficial se combinam, em um estado reconhecido por Flusser (2007) como *pós-histórico*.

Retomando a questão do Design da Informação, podemos citar os infográficos jornalísticos como um ponto de intersecção entre as estruturas unidimensional e bidimensional. A infografia pode ser definida como uma “contribuição informativa” realizada “com elementos icônicos e tipográficos, que permite ou facilita a compreensão dos acontecimentos, ações ou coisas da atualidade ou alguns de seus aspectos mais significativos e acompanha ou substitui o texto informativo” (*apud* CAIRO, 2008, p. 21). Ao combinarem imagens, símbolos, título e textos curtos (legendas), os infográficos favorecem a assimilação do conteúdo textual ao passo que permitem ao leitor navegar entre os elementos disponíveis conforme seu interesse específico e na ordem de sua preferência. A leitura, portanto, é tanto “em-linha” (ou *histórica*) quanto multidimensional ( ou *pós-histórica*).

Outra distinção significativa entre superfícies e discursos lineares se refere à estrutura do meio. Uma fotografia e um texto científico, por exemplo, podem representar um mesmo objeto, mas de modo bastante distinto. Os códigos *conceituais* (como os alfabetos), associados a um pensamento estruturado e linear, são objetivos e se baseiam em convenções que devem “ser aprendidas e aceitas conscientemente” (são “conscientes”). Já os códigos *imagéticos* são subjetivos e fundados em convenções que não precisam de esforço, ou precisam de pouco esforço, para serem aprendidas conscientemente (FLUSSER, 2007, p. 114).



Figuras 3 e 2 Símbolos gráficos do AIGA para o Departamento Americano de Trânsito, 1978.  
 Fonte: <https://www.aiga.org/resources/symbol-signs>. Acesso em: 19 jul. 2021.

Tomemos como exemplo um produto específico do Design da Informação: os pictogramas de informação pública. Na figura 01, apresentamos um símbolo conhecido e compreendido quase universalmente. Essa representação esquemática de dois seres humanos postos lado a lado indica ao leitor que a sinalização em questão o está direcionando até os sanitários masculino e feminino (ou comum aos dois gêneros). Estaríamos diante de um código imagético ou conceitual? Se, por um lado, a figura consiste na representação imagética de um homem e de uma mulher, por outro, sua leitura e compreensão dependem do conhecimento de uma convenção, de um código objetivo; os pictogramas são essencialmente imagens conceituais ou *imagens-tipo*.

Na figura 02, vemos novamente duas representações humanas postas lado a lado e cercadas por formas geométricas. Se fizermos uma leitura superficial, baseada apenas nos elementos imagéticos, podemos considerar que as duas figuras são bastante semelhantes e quase equivalentes. Mas, conhecedores do código conceitual relativo a estes pictogramas, sabemos que o significado das duas imagens é totalmente distinto: enquanto a primeira indica a localização dos sanitários, a segunda direciona para o objeto *elevador* (sem indicação à representação de gênero). Fica clara a vinculação a um código conceitual simbólico: sem o conhecimento desse sistema convencionado, poderíamos nos confundir quanto ao significado das duas imagens, cuja composição é similar.

A presente pesquisa acredita que os pictogramas assumem posição híbrida, aliando códigos imagéticos a códigos conceituais de forma a transmitir mensagens sucintas, mas completas:

Os símbolos gráficos, informativos, colocam-se num espaço compreendido entre as definições verbais de um conceito, geralmente não complexo, e a representação ilustrativa, depurada de todos os atributos de singularidade. Do discurso verbal é refutada a sucessão temporal e ainda a dilatação do tempo de leitura; da imagem ilustrativa é refutada a descrição do particular, do individual, a representação do objecto como singularidade irrepetível; do verbal os sinais reflectem a necessidade de

se exprimir por *conceitos*, do icónico aceitamos a necessidade de se exprimirem por *objectos*, mas objectos depurados e abstractizados. (MASSIRONI, 1982, p.125).

Por sua objetividade, os códigos conceituais possibilitam leituras mais claras e nítidas. Não à toa, durante muito tempo acreditou-se que a mídia conceitual (linha) fosse superior à imagética (superfície). Flusser discorda desse posicionamento, apontando que o entendimento proporcionado pelas mídias conceituais é mais “pobre” se comparado ao das representações em superfície, cujas mensagens seriam mais ricas e completas.

A ficção<sup>36</sup> linear (como textos de livros, publicações científicas, etc.) e a ficção-em-superfície (como imagens de filmes e televisão, fotografias e ilustrações) também se diferenciam pelo fato de a leitura da primeira exigir um domínio prévio de suas técnicas. Como consequência, Flusser entende que existe uma divisão social entre “uma cultura de massa (aqueles que participam quase exclusivamente da ficção-em-superfície) e uma cultura de elite (os que participam quase exclusivamente da ficção linear)” (FLUSSER, 2007, p. 116). O problema enfrentado por essa elite, no entanto, é que a objetividade e clareza da ficção linear tendem a sintetizar o sentido global da mensagem, restringindo seu significado. Já na cultura de massa, as imagens tornam-se cada vez mais ricas e tecnicamente perfeitas, passando a substituir os fatos que deveriam representar e, finalmente, perdendo seu sentido original.

Neste aspecto, os produtos do Design da Informação parecem indicar uma simbiose. Ilustrações de documentos ou de livros relativos às ciências naturais, por exemplo, ao combinarem elementos imagéticos à linguagem alfabética, contribuem para elevar os níveis de clareza e nitidez de textos complexos, ao passo que possibilitam a transmissão de um conteúdo mais rico e abrangente.

#### 4 PÓS-HISTÓRIA


Atualmente, as novas tecnologias de comunicação vêm permitindo uma fusão das estruturas linear e em superfície:

As ciências e outras articulações do pensamento linear, tais como a poesia, a literatura e a música, estão cada vez mais se apropriando de recursos do imagético pensamento-em-superfície, e assim o fazem por causa do avanço tecnológico da mídia de superfície (*surface media*). E essa mídia, incluindo pinturas e anúncios publicitários, está recorrendo cada vez mais aos recursos do pensamento linear. (FLUSSER, 2007, p. 118).

---

<sup>36</sup> Flusser emprega o termo *ficção* para se referir às representações, por meio de símbolos, do mundo real: “a ficção quase sempre finge representar os fatos, substituindo-os e apontando para eles” (FLUSSER, 2007, p. 113).





Num raciocínio análogo, Machado (2002) afirma que atualmente a imagem digital (aquela gerada ou processada em computador) assume uma posição ambígua. A computação gráfica possibilita descrever numericamente as propriedades da imagem, transformando a abstração matemática em um produto visível e gerando representações bastante precisas e realistas (apesar de ser um realismo essencialmente conceitual). A ambiguidade consiste no fato de que a computação gráfica permite a criação de imagens com objetividade e precisão, ao mesmo tempo em que também oferece possibilidades de manipulação e metamorfose. A síntese numérica, portanto, representaria uma fusão entre arte e ciência. O crescente número de trabalhos que mesclam as duas linguagens vem gerando “um diálogo tenso e fértil entre as expressões atuais mais avançadas da imagem técnica”, e essa integração artístico-científica estaria anunciando “uma era de indiferenciação fenomenológica entre imagens técnicas e artesanais, objetivas e subjetivas, internas e externas” (MACHADO, 2002, p. 233-234).

Plaza (2003, p. 206) também enxergava essa fusão das estruturas de comunicação como um sintoma da pós-modernidade, que estaria sendo tomada “por uma imensa inflação babélica de linguagens, códigos e hibridização dos meios tecnológicos que terminam por homogeneizar, pasteurizar e rasurar as diferenças: tempo de mistura”.

Se a estrutura de pensamento-em-linha foi dominante num momento *histórico* e o pensamento-em-superfície ganhou força no cenário *a-histórico*, os dois modelos agora se combinam, gerando um formato estrutural inédito e estabelecendo um estado *pós-histórico*. Flusser afirmava que, nessa nova estrutura, as mídias contemporâneas incorporariam as linhas à tela, “elevando o tempo histórico linear das linhas escritas ao nível da superfície” (FLUSSER, 2007, p. 110). Apesar de, nessa citação, o autor estar se referindo às imagens em movimento do cinema e da televisão, acreditamos que os produtos do Design da Informação (mesmo quando estáticos) também pertencem ao modelo estrutural em construção. A infografia alia imagens e textos; a pictografia transforma figuras imagéticas em símbolos codificados; a sinalização ambiental garante a clareza e nitidez das mensagens no espaço tridimensional. A própria descrição de Flusser para esse novo formato comunicológico parece concordar com o conceito do *Design da Informação*:

O que se passa atualmente talvez seja a tentativa de incorporação do pensamento linear ao pensamento-em-superfície, do conceito à imagem, da mídia de elite à mídia de massa. [...] O pensamento imagético poderia se tornar objetivo, consciente e claro, além de permanecer rico e ainda fazer a mediação entre nós e os fatos de maneira muito mais efetiva do que foi possível até agora. [...] O pensamento imagético está se tornando capaz de pensar conceitos. Ele é capaz de transformar o conceito em seu ‘objeto’ e pode, portanto, tornar-se um metapensamento de um modo de pensar conceitual. (FLUSSER, 2007, p. 117-118).

Mesmo no modelo de classificação que distingue as formas de comunicação *discursiva* e *dialógica* (ver item 2), percebe-se que o Design da Informação se encontra em posição híbrida. Ao mesmo tempo que o objetivo primário de seu discurso seja informar, seus produtos também tendem a permitir maior interação com o conteúdo informativo, garantindo ao usuário liberdade e interatividade com o conteúdo produzido ou em fase de produção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que o *Design da Informação* (assim como o cinema, a publicidade e outros modos de comunicação contemporâneos) concretiza o modelo pós-histórico flusseriano, a nova realidade comunicológica imaginada como “um tipo de caixa-preta”<sup>37</sup>, na qual “todos os textos fluirão para essa caixa (notícias e comentários teóricos sobre acontecimentos, *papers* científicos, poesia, especulações filosóficas) e sairão como imagens (filmes, programas de TV, fotografias)” (FLUSSER, 2007, p. 146).

## REFERÊNCIAS

AIGA. The Professional association for design. **Symbol signs: AIGA and the U.S. Department of Transportation**. Disponível em: <https://www.aiga.org/resources/symbol-signs>. Acesso em: 19 jul.2021.

CAIRO, Alberto. **Infografia 2.0**. Visualización interactiva de información en prensa. Madrid: Alamut, 2008.

CRICHTON, Michael. **Electronic life: how to think about computers**. New York: Knopf, 1983.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.


FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Organização: Rafael Cardoso. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Anna Blume, 2008.

HANKE, Bob. Vilém Flusser's digital galaxy. **International Journal of Communication**, New York, v.6, p. 25-35, 2012.

---

<sup>37</sup> Flusser explorou o conceito de *caixa-preta* (em alusão à câmera fotográfica, como metáfora de um aparelho hermético, obscuro, cujo funcionamento ainda não foi decifrado pelo usuário comum) em *Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (FLUSSER, 1985).



HORN, Robert E. **Information Design**: emergence of a new profession. In: JACOBSON, Robert (org.). **Information Design**. Cambridge: The MIT Press, 2000. p. 15-33.

JACOBSON, Robert (org.). **Information Design**. Cambridge: The MIT Press, 2000.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2002.

MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo desenho**: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos. Tradução de Cidália de Brito. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1974.

PASSINI, Romedi. **Sign-posting Information Design**. In: JACOBSON, Robert (org.). **Information Design**. Cambridge: The MIT Press, 2000. p. 83-98.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RASKIN, Jef. **Presenting information**. In: JACOBSON, Robert (org.). **Information Design**. Cambridge: The MIT Press, 2000. p.341-348.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE DESIGN DA INFORMAÇÃO (SBDI). Brasil, 2020. Disponível em: <http://www.sbd.org.br/definicoes>. Acesso em: 19 jul 2021

SCHUDSON, Michael. **The power of news**. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

WILDBUR, P; BURKE, M. **Information graphics**: innovative solutions in contemporary design. London: Thames and Hudson, 1998.

WURMAN, Richard Saul. **Ansiedade de informação**. Como transformar informação em compreensão. Tradução: Virgílio Freire. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1991.





www.editorapublicar.com.br  
contato@editorapublicar.com.br  
@epublicar  
facebook.com.br/epublicar

# CONEXÃO DAS ARTES : Linguagens e cultura em tempos plurais

**Fabio Pereira Cerdera  
João Paulo Hergesel  
Patrícia Gonçalves de Freitas  
Organizadores**



**2021**

www.editorapublicar.com.br  
contato@editorapublicar.com.br  
@epublicar  
facebook.com.br/epublicar

# CONEXÃO DAS ARTES : Linguagens e cultura em tempos plurais

**Fabio Pereira Cerdera  
João Paulo Hergesel  
Patrícia Gonçalves de Freitas  
Organizadores**



**2021**