

ISBN: 978-85-87191-30-4

História, teoria e crítica da arte e da imagem

Rosana Horio Monteiro e Maria ELizia Borges (Orgs.)

2010
Goiânia

Universidade Federal de Goiás

Reitor: Prof. Dr. Edward Madureira Brasil

Vice-reitor: Prof. Dr. Benedito Ferreira Marques

Pró-reitora de Pesquisa: Profa. Dra. Divina das Dores de Paula Cardoso

Faculdade de Artes Visuais

Direção: Prof. Dr. Raimundo Martins

Vice-direção: Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco

Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – Mestrado

Coordenação: Profa. Dra. Irene Tourinho

Sub-coordenação: Prof Dr Cleomar Rocha

Cordenação do Núcleo Editorial da FAV

Prof Dr Edgar Franco

Coleção Desenrêdos

Editor: Raimundo Martins

Conselho Editorial: Alice Fátima Martins (UFG), Carlos Zílio (UFRJ), José Afonso de Medeiros (UFPA), Imanol Agirre (Universidad Pública de Navarra - Espanha), Laura Traff (University of Wisconsin, Milwaukee – USA), Marilda Oliveira de Oliveira (UFMS), Ramón Cabrera (Universidad de Habana - Cuba), Rosana Horio Monteiro (UFG), Tomás Tadeu (UFRGS)

Os artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

(GPT/BC/UFG)

H673	História, teoria e crítica da arte e da imagem / Organizado por Rosana Horio Monteiro e Maria Elizia Borges. – Goiânia : 74p. : il., color. (Coleção desenrêdos,) Grupo de pesquisa – História, teoria e crítica da arte e da imagem. Inclui bibliografia. ISBN: 978-85-87191-30-4 1. História 2. Teoria e crítica da arte e da imagem I. Martins, Raimundo II. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes III. CDU: 7(091)
------	--

Direitos Reservados para esta edição: Núcleo Editorial – FAV/UFG

Capa: Márcio Rocha sobre obra de Paulo Fogaça

Projeto gráfico: Carla Abreu

Editoração: Diogo Fernandes Honorato, Luciana Hidemi Nomura

Faculdade de Artes Visuais – UFG – Secretaria de Pós-Graduação

Campus II, Setor Samambaia. Caixa Postal 131. 74001-970, Goiânia-GO-Brasil.

Tel.: (62) 3521-1440. Fax: (62) 3521-1361

www.fav.ufg.br/culturavisual/

SUMÁRIO

Apresentação <i>Rosana Horio Monteiro e Maria Elizia Borges</i>	5
Românticos, exóticos, científicos ou simplesmente poéticos? Entre-olhares, entre-vistas e descrições nas paisagens e trajetos de uma re-expedição ao projeto Langsdorff <i>Miguel Luiz Ambrizzi</i>	11
Clube da Objetiva (1970-89): um fotoclube no Central do Brasil <i>Ana Rita Vidica Fernandes</i>	25
Diálogos entre arte e política na obra de Paulo Fogaça <i>Rosane Andrade de Carvalho</i>	37
Imaginário sobre a morte em Bela Vista de Goiás: o que dizem e o que se diz das fotografias mortuárias <i>Déborah Rodrigues Borges</i>	57
Moda e História: algumas reflexões teóricas <i>Juscelina Bárbara Anjos Matos</i>	71

Apresentação

A Coleção **Desenrêdos** apresenta a cada edição textos de conferências, seminários, colóquios, aulas inaugurais e pesquisas de colaboradores vinculados às atividades desenvolvidas pelas linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação-Mestrado em Cultura Visual, da Universidade Federal de Goiás. Na presente edição, publicamos artigos resultantes de dissertações defendidas dentro da linha de pesquisa “História, teoria e crítica da arte e da imagem”.

Com o objetivo de investigar as manifestações de sentidos e as condições de produção, interpretação e recepção de visualidades, os pesquisadores que compõem a linha têm explorado questões relativas à implantação de poéticas visuais, de narrativas da crítica e da teoria da arte e da imagem, sobretudo nos períodos moderno e contemporâneo, com ênfase na produção brasileira.

Entre 2003, ano de criação do mestrado em Cultural Visual, e 2008, foram defendidas mais de 20 dissertações na linha de “História, teoria e crítica

da arte e da imagem". Os artigos publicados nessa edição de **Desenrêdos** resultaram de cinco dessas dissertações, que representam as principais áreas de interesse dos professores-pesquisadores que atuam e já atuaram nessa linha de pesquisa. Atualmente integram a linha seis professores e nove alunos de mestrado, além de bolsistas de iniciação científica e outros pesquisadores-colaboradores.

No primeiro capítulo, Miguel Luiz Ambrizzi investiga as representações da natureza e as relações entre arte e ciência presentes nos trabalhos produzidos por artistas brasileiros, alemães e russos, que participaram, em 1995 de um projeto que refez o trajeto da expedição Langsdorff, que percorreu o Brasil entre 1825 e 1829. Em seguida, Ana Rita Vidica Fernandes resgata a memória do Clube Objetiva, fotoclube instalado na cidade de Goiânia (GO) em 1970, através de entrevistas e do estudo das imagens publicadas nos catálogos dos salões de fotografia promovidos pelo fotoclube. No capítulo 3, a obra do artista goiano Paulo Fogaça é analisada por Rosane Andrade de Carvalho dentro de um constante diálogo entre a arte e a política dos anos 1970. No capítulo seguinte, Deborah Rodrigues Borges estuda as maneiras pelas quais as famílias enlutadas utilizam as fotografias mortuárias no processo de luto a partir do acervo de fotógrafos amadores da cidade de Bela Vista (GO). Para finalizar a edição, Juscelina Bárbara Anjos Matos propõe em seu artigo algumas reflexões sobre a inserção da moda na década

de 1950 na cidade de Vitória da Conquista (BA), explorando uma vasta documentação fotográfica.

A capa dessa edição é uma criação do designer Márcio Rocha, a partir de obra do artista Paulo Fogaça, a quem agradecemos a cessão dos direitos de uso da imagem. As próximas edições de **Desenrêdos** serão dedicadas às outras linhas de pesquisa do Mestrado em Cultura Visual — “Poéticas visuais e processos de criação” (n. 6) e “Culturas da imagem e processos de mediação” (n. 7).

Rosana Horio Monteiro e Maria Elizia Borges

Românticos, exóticos, científicos ou simplesmente poéticos? Entre-olhares, entre-vistas e descrições nas paisagens e trajetos de uma re-expedição ao Projeto Langsdorff

Miguel Luiz Ambrizzi

1. A expedição Langsdorff – século XIX

A expedição comandada por Langsdorff percorreu durante os anos 1822 a 1829 o interior do Brasil, passando pelas regiões de Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Rio de Janeiro e São Paulo. Langsdorff, alemão, naturalizado russo, natural de Wöllstein no Hesse Renano, foi enviado ao Brasil em 1813 como Cônsul-Geral da Rússia. Acompanhando Langsdorff estavam Ludwig Riedel (botânico), Nestor Rubtsov (astrônomo), o médico e zoólogo Cristian Hasse, além de escravos, guias e remadores, somando 39 pessoas na expedição. Juntamente com os cientistas, fizeram parte da expedição o artista alemão Johan Mauritz Rugendas (João Mauricio Rugendas) e os franceses Aimé-Adrien Taunay (Aimé Adriano Taunay) e Hercule Florence (Hércules Florence). A empreitada teve por objetivos mapear e registrar os rios, minerais, a fauna, a flora, as etnias etc. de regiões que ainda não eram conhecidas, buscando coletar o máximo de informações.

Ao analisarmos as produções imagéticas de Rugendas, Taunay e Florence, encontramos pontos de contato e de continuidade, diferenças e descontinuidades entre estilos, traços e pinceladas. O desenho aquarelado, de traço “mais sujo e solto” de Rugendas — o qual possui a

predominância do desenho a lápis e a não utilização da cor — contrasta com a rigidez e a limpeza do traço fino e nítido de Florence, que aparenta usar o bico de pena com nanquim, tornando o desenho mais descritivo e naturalista, não sendo apresentado como se fossem “impressões” tal como se encontra em Rugendas.

Se por um lado encontramos diferenças, por outro, o projeto da expedição acaba por reunificar estas diferenças sob o crivo do olhar atento de Langsdorff e de suas exigências e padrões mentalmente estabelecidos e procurados no trabalho do artista-viajante. Os trabalhos dos três artistas se fazem semelhantes, proporcionando ao leitor uma unificação do olhar e da representação. Encontramos nas pranchas exemplos de representações de espécies vegetais nos quais verificamos na linguagem visual — da técnica (aquarela), dos textos informativos e classificatórios e do isolamento e ênfase em detalhes da planta — um tratamento uniforme e científico, revelando o que é e como deve ser o trabalho do artista-viajante. Porém, ao nos depararmos com pranchas que representam paisagens, ainda temos dificuldades em distinguir a sua autoria. Elaboradas em aquarela, apresentam um tratamento semelhante na configuração das cores e da luz. Rugendas, Taunay e Florence, com a contribuição da orientação por parte dos cientistas e naturalistas, que, exigindo que o registro do objeto de estudo fosse feito com fidedignidade, representaram o mundo natural que um dia foi mais exuberante. Eles trataram suas temáticas com força e poesia, com rigidez e liberdade, com admiração e espanto. Comunicaram ao espectador um prazer estético aliado a uma orientação histórica e científica.

2. A re-visita ao passado — o Brasil de Langsdorff visto por outros olhares

Em 1995, artistas contemporâneos participaram de um projeto curatorial de re-visita às trilhas da Expedição Langsdorff. Se, no século XIX, os artistas eram contratados por uma expedição científica e seus

trabalhos eram avaliados por conta dos critérios da ciência da observação, no século XX, os artistas são convidados a participar de um projeto, onde a arte assume um papel preponderante em relação ao objetivo científico. O que se queria era, do ponto de vista do artista moderno, tratar das relações entre os artistas, em épocas distintas e com a sua própria época. Há uma maior valorização da leitura e da interpretação do real promovida pelo olhar do artista.



Figura 01 - Carlos Vergara, *Aruanã*, 1995²

Dos artistas-viajantes se esperavam obras que representassem a natureza (paisagem e pormenores), os costumes, as tribos, os fatos históricos, todos realizados com aquarela e desenho. De artistas contemporâneos não há o que se esperar. Tudo se torna surpresa, algo inesperado. O que encontramos nas obras dessa re-visita são outras linguagens, técnicas e olhares sobre as regiões brasileiras percorridas no século XIX. O curador deste projeto, Alfons Hug, ao selecionar tais artistas (Fujocka e Vergara,

brasileiros, o russo Anatoli Juravlev e os alemães Olaf Nicolai e Michael Farhes), já tinha a consciência de que teria como resultado obras com múltiplos olhares.

Carlos Vergara realiza suas obras (*Aruanã* — Fig. 01—, *Diamantina 1 e 2*, *Ouro Preto 1 e 2*) em uma aldeia dos índios Carajá e nas cidades de Diamantina e Ouro Preto. A técnica usada é a monotypia, utilizando tecidos e pigmentos naturais para realizar impressões de lajeiras e caminhos percorridos durante a viagem¹.

Há um deslocamento do conceito de paisagem. Suas obras configuram um outro olhar que constrói novas paisagens, as quais não são mais observadas pela vista do olhar distanciado. O artista se insere na paisagem e, para representá-la, vai direto ao seu encontro, toca a paisagem. Portanto, Vergara desloca-se do visual ao tátil na sua produção e expêriencia a troca de saberes com o índio em Aruanã, pois realizou uma impressão sobre tramas feitas com folhagens de palmeiras utilizadas para a cobertura das moradias, uma tradição que já está sendo extinta.



Figura 02 – Olaf Nicolai, *Itamaraty*, 1995³

O artista Olaf Nicolai elaborou uma obra a qual nomeou de *Itamarati* (Fig. 02). Trata-se de um objeto em forma de mala/estante elaborada com madeira, revestida na parte superior de um tecido vermelho. Temos duas partes, a superior, que é aberta, e a parte inferior, onde temos quatro gavetas, nas quais se encontram quatro modelos de tapetes (com dois motivos de desenhos e duas variantes de cores aplicadas em cada um) feitos de lã de tecelagem. Na parte superior há oito placas de vidro lapidado com ornamentos florais, divididas em dois grupos de quatro. Entre essas placas temos uma flor feita de madeira e materiais sintéticos.

Olaf Nicolai, para tratar também de questões indígenas e naturais, as resolve de uma outra forma. A visão deste estrangeiro é a de que o mundo

natural e cultural (vegetação e nações indígenas) que era tão rico naquele período (séc. XIX) hoje se encontra nos museus. Como diz o artista, “os verdadeiros índios estão no museu”, concluindo que aprendeu “mais sobre o Brasil nos livros”. Sua fala revela alguns possíveis resquícios que se tem no imaginário do europeu sobre o Brasil. Ainda, podemos identificar um “certo” preconceito, pois, ao encontrar-se com a pequena quantidade de índios nas regiões visitadas, a mudança na indumentária e nas relações culturais destes, o artista não apresenta indícios de uma compreensão sócio-histórica da contemporaneidade, na qual os índios são eles próprios sujeitos de processos sociais e culturais, inseridos no cerne da sociedade, da política, da economia e da cultura brasileira. A noção de uma dinâmica cultural é aqui reduzida a um procedimento que se assemelha ao dos naturalistas do passado. Parece até que este artista esperava encontrar-se com índios nas ruas, pessoas nuas, matas virgens e inabitadas. E, em resposta à sua vivência durante este período o artista cria a sua flor modelo, a qual parece representar a natureza domada pelo homem, invertendo-se aqui as proporções entre humano e natural (cultura e natureza) encontrada no século XIX e tão evidenciada nas obras dos artistas-viajantes. Esta flor ainda poderia também metaforizar, no contexto contemporâneo, a natureza criada/construída/representada pelos viajantes de Langsdorff (talvez espécies hoje extintas). Portanto, desenhos eternizados nas placas de vidro revelariam esta natureza conservada para que outros futuros possam conhecer o que já se teve nas terras brasileiras.

O artista José Fajocka construiu uma sala preta de 4 x 4 metros totalmente escura com paredes falsas, nas quais há uma linha com 20cm de altura que as recortam deixando um feixe de luz que percorre toda a extensão. Esta linha, que só começava a tomar forma depois de mais ou menos 30 segundos após o observador entrar na sala, indicava que era um fundo falso, o qual mostrava uma segunda parede com vários objetos de ex-votos coletados e várias fotos feitas pelo artista durante a viagem e outras colhidas pelos moradores dos lugares visitados (Fig. 03).

Caminhando pela sala, o observador chega ao centro e depara-se com uma imagem que se encontra atrás dele. Esta imagem mostra três homens



Figura 03 – José Fujocka, *Lugar de ilusões* (detalhe parede), 1995⁴

pendurados como peixes numa estaca e que acabaram de sofrer um linchamento em praça pública. Essa imagem dos garimpeiros é uma apropriação do artista de uma imagem fotojornalística, saturando-a num tom monocromático vermelho, que toma conta do ambiente (Fig. 04). O vermelho vela/oculta elementos do original, como os homens que tiveram seus braços mutilados.

José Fujocka toca em questões polêmicas e marcantes quando escolhe tratar do ouro e da religião. Durante a viagem, este artista se deparou com situações precárias de trabalho encontradas nas minas. A equipe de viagem, tal como Dieter Strauss descreve, torna-se inconformada com tal situação encontrada, ainda mais no que se refere ao pagamento destes trabalhadores, os quais nem podiam comprar remédios para tratarem das doenças provocadas pela contaminação dos minérios.

Juravlev trabalha com a reprodução, fotografando desenhos de Ru-gendas (Fig. 05) com uma máquina Polaroid e os amplia em formato



Figura 04 – José Fujocka, *Lugar de ilusões* (detalhe), 1995⁵

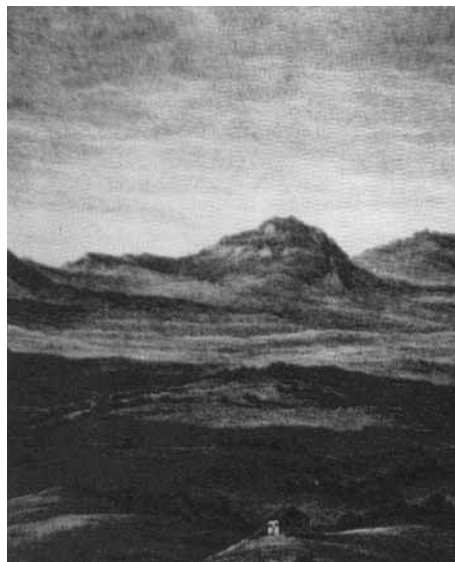


Figura 05 – Anatoli Juravlev, *Uma floresta virgem em Mangaratiba na Província do Rio de Janeiro no início do Século XIX*, 1995⁶

grande (1,70 x 1,40 m), puxando para o azul o tom acinzentado do original.

Nas suas fotografias, o artista nos coloca diante de uma consciência fotográfica da mutação incessante da paisagem, não apenas enquanto jogo luz-cor, mas enquanto forma do tempo, apresentado nas formas do congelamento de uma imagem (a fotografia como registro do que está em desaparecimento), do registro de um momento no interior de uma série ou de uma variação da mesma imagem. Esta temporalização da fotografia ganha a própria expressão da tonalidade e da variação cromática. O azul de suas fotografias parece representar um sonho vivido. Esse sentimento de nostalgia de um passado não vivido, mas que de certa forma encontra-se imaginado, parece concretizar nessas imagens sonhadas, tão distantes e tão presentes em nossas memórias que só podemos tê-las

através dessas obras de arte. Cenários de mundos imaginários, flashes da memória, imagens do passado rememoradas através do presente.

Ao fotografar imagens já existentes, Juravlev acentua o clima azulado, trazendo o espírito do ocaso e um anoitecer do nosso próprio tempo. Trabalhando a própria dimensão associada do azul às emoções e ao estado de espírito da tristeza, depressão e melancolia, o artista afirma a distância entre a imagem original e a atual. A imagem do passado não pode retornar enquanto sentimento do vivido — e do registrado, por meio do trabalho do fotógrafo —, mas pode ser um testemunho de que “o céu de nossas vidas ainda arde e ilumina com sua luz, mesmo que não o vejamos mais”, como diz Juravlev, ou seja, de que a imagem pode funcionar como alegoria da lembrança.

3 – Entre-olhares: românticos, exóticos, científicos ou simplesmente *poiéticos*?

As obras destes artistas contemporâneos não possuem relação direta com a ciência, e, por caminhos os mais diversos, dialogam com questões de ordens distintas: naturais, políticas e sociais. Em Vergara e Nicolai, vimos o trabalho com a criação de novas imagens, nas quais podemos encontrar elementos que discutem a relação entre natural e artificial, realidade vivenciada e musealização. Fujocka e Juravlev utilizam imagens apropriadas quer seja da mídia, através do fotojornalismo, quer seja de artistas do século XIX, interferindo nessas imagens através da mudança de coloração, discutindo questões acerca da imagem e da sua reprodução técnica, bem como a relação do homem com o mundo e entre si.

Esses artistas, para discutirem o presente, se voltam para o passado, relendo, em alguns casos, as próprias obras dos artistas-viajantes. Temos, portanto, a expedição Langsdorff em dois tempos. Em Langsdorff, naturalista, encontramos a busca de uma unificação dos olhares que resulta na tentativa de uma padronização da representação iconográfica, a qual deveria ser de caráter científico documental. Já nos contemporâneos, com Strauss e Hug,

diretor e curador, o que vemos é uma multiplicação dos olhares e das representações, as quais objetivam uma problematização do mundo. Os limites deste projeto encontram-se circunscritos ao campo da pesquisa das expedições e a tomada do projeto contemporâneo fazendo referência ao contexto da expedição do século XIX.

A produção artística contemporânea reflete as transformações sofridas na concepção de arte e nos seus modos expositivos, como destaca Freire (1999). Para ela, uma noção de arte sociológica, na esteira da tradição dos grupos dos anos 70, perpassa a produção do sentido da arte contemporânea. Nesse contexto, os artistas recusam-se a “aceitar um domínio separado para a arte (autonomia da obra) e pretendem transformar, através de sua práxis, todas as esferas da vida” (FREIRE, 1999, p. 133-134). Se, por um lado, essa pesquisa ressalta a perspectiva interdisciplinar e de cruzamentos entre temporalidades históricas distintas, fazendo referência às pesquisas de campo dos artistas-viajantes do XIX, por outro, o sentido desta tarefa pode ser tratado a partir de sua inserção nos modelos institucionais da arte na contemporaneidade.

Peixoto (2003), ao falar sobre estes processos, nos leva a reconhecer a presença de fortes estratégias de *marketing* e os moldes de uma economia de franquias, onde a circulação dos acervos numa economia monetária (financeira) representa um acréscimo ao capital simbólico acoplado à obra. Afirma ainda que esta figura do “artista itinerante” é um modelo característico do nosso mercado de arte e das economias institucionais (bienais, museus etc.). Desse modo, um projeto como este de retomada dos viajantes, no final do século XX, é, também, uma imposição do funcionamento do mundo da arte, numa valorização integrada da obra, da carreira do artista e um estado que define as relações artísticas enquanto uma “política do Ministério das Relações Exteriores” (PEIXOTO, 2003, p. 9).

Ao falar sobre as transformações no mundo curatorial, após a Bienal de São Paulo de 2002 (Metrópoles), destacando que “as décadas de 80 e 90 foram muito marcadas pelo grande poder dos curadores”, Peixoto ressalta o papel de Alfons Hug no mundo da arte brasileira, afirmando que ele não é um curador, mas um funcionário que faz o arranjo ao sabor

dos interesses de quem o contrata. Hoje em dia, quando você olha uma exposição de curador, você tem a impressão de que está vendo alguma coisa da *nouvelle vague*, de milênios atrás, e isso se deu num espaço de tempo muito curto (PEIXOTO, 2003, p. 11).

Ao colocarmos lado a lado as produções artísticas dos séculos XIX e XX podemos observar alguns contrastes com relação aos padrões de representação e do olhar — unificação (artistas-viajantes de Langsdorff) x multiplicação (artistas contemporâneos – 1995); conceitos de paisagem — a distância visual (pintura de paisagem) e a proximidade tátil (obras de Vergara); representação (mimese) *versus* problematização de temas, conteúdos e aspectos conceituais na arte contemporânea; contemplação *versus* crítica.

Ainda alguns aspectos importantes podem ser destacados. O primeiro aspecto diz respeito à relação com a História. Dos anos 80 para cá, o historicismo tomou lugar de relevância na produção artística internacional, na qual as questões em torno da paródia e do pastiche são características (CALABRESE, 1988). No final desta década assistimos uma complexificação desta relação de apropriação e de citação do passado nas obras artísticas — de outras obras de arte, de outros movimentos/estilos artísticos bem como fatos e acontecimentos históricos. Agora, a própria ciência da História se torna objeto da reflexão estética exigindo uma transformação nos moldes/formatos dos projetos curatoriais e expositivos. A partir deste período vemos que, para além da tematização histórica, o artista contemporâneo revela uma consciência documental do projeto artístico. Na atualidade, aos moldes do que se fazia nos anos 60 e 70, integram-se às obras e aos projetos expositivos a presença dos diários e livros de artistas, das anotações, de croquis e maquetes, estudos fotográficos, numa via de mão dupla entre a documentação e a obra (FREIRE, 1999).

A expedição/exposição aqui apresentada também resulta de um raciocínio interdisciplinar, de uma nova concepção da arte e das relações entre a arte e o campo acadêmico — as ciências humanas, sociais, naturais e exatas. Ela faz referências às produções do século XIX, que

possuem estreita relação com as ciências e se configuravam como documentos científicos relacionados à botânica, à geografia, à etnografia, entre outras áreas de conhecimento.

Outra questão que deve ser lembrada é a articulação deste projeto com uma concepção de patrimônio nacional e da humanidade, ampliando o escopo da documentação e as formas de sua apresentação e divulgação ao grande público. Parte das obras produzidas pelos viajantes estrangeiros no decorrer da história, que estão no país hoje, fazem parte do patrimônio nacional, fazem parte da formação histórica da nação brasileira.

Questões específicas referentes ao projeto dizem respeito particularmente à ampliação do entendimento da figura do viajante e do artista-viajante nos dois momentos — XIX e XX. Observa-se um contínuo deslocamento do olhar do artista entre os olhos dos colonizadores e o olhar testemunhal que se presentifica no relacionamento espaço-temporal do artista com o entorno e o contexto da expedição. Nestes termos, o artista funciona como um mediador entre a visão colonial (paraíso romântico – lugar exótico) e aquilo que é o alvo da observação e da descrição visual (olhar da documentação).

Assim como temos a pergunta “o que era o Brasil para o viajante do século XIX?”, podemos também devolver a questão com outra: “o que era a Alemanha para os alemães do século XIX?”, e, até mesmo, ampliar o espectro, perguntando, “o que era a Europa como um todo?”. Nessas aproximações e contrastes nos enfrentamos com imagens negociadas de um imaginário da Europa e de um imaginário do Novo Mundo.

O último aspecto a ser ressaltado é a importância do papel da natureza tanto para o artista do século XIX quanto para o do século XX. A natureza aqui é tratada de um modo duplo — como encenação e como novidade ou descobrimento. Na encenação, aos moldes do raciocínio do pitoresco, o artista produz o engano da imagem. Na novidade ou no encantamento do artista diante do espetáculo do mundo natural que suprime todas as diferenças e nos reposiciona no lugar da contemplação e que, ao mesmo tempo, pode ser também uma outra forma de encena-

ção, como no exemplo do encontro de Vergara e Fujocka com as minas naturais e a imagem que elas ocultam — os inválidos, as relações de trabalho e qualidades de vida dos trabalhadores.

Por fim, podemos concluir que essa re-visita revela um cruzamento de temporalidades distintas, na ocupação de um mesmo espaço em movimento. Os artistas se enfrentaram com a geografia da paisagem, modificando a ordenação do olhar que predomina na produção do século XIX colonial para um século XX pós-colonial. Os artistas promovem um senso múltiplo do olhar para o passado, presentificando a dimensão testemunhal na arte. Observam-se os deslocamentos no olhar, passagens entre colonizadores e testemunhas que presentificam as tensões-modificações da relação do artista com o entorno e com os diferentes contextos de produção. O artista-viajante funciona como mediador simbólico entre a visão colonizadora-colonizada e os objetos-alvo da observação e das diferentes descrições visuais (olhar documental e das poéticas).

Referências

AMBRIZZI, Miguel Luiz. *Caminhos cruzados artistas entre viagens, olhares e tempos: arte e ciência na expedição Langsdorff – séculos XIX e XX. – 190f.*, Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1988.

COSTA, Maria de Fátima G. et al. *O Brasil de hoje no espelho do século XIX. Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Editora Liberdade, 1995.

FERRARI, Florência e MIRAGLIA, Paula. Entrevista com Nelson Brissac Peixoto. In: BASBAUM, Ricardo, COIMBRA, Ricardo (org). *Item: Revis-*

ta de Arte, n. 6. Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, 2003.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Notas

1 A técnica de impressão (monotipia/macrotipia) usada por Vergara é a seguinte: primeiro coloca-se a tela sobre o chão, são tomadas as medidas, e o lugar demarcado é limpo. Depois que o chão é preparado para a impressão, um contorno largo é polvilhado com pigmento de cor ocre. Na superfície interior são dispostas folhas de palmeira da mesma forma que o fazem os índios para construírem suas barracas de folhas de palmeira. A seguir, sobre as folhas é polvilhado pigmento cor-de-ferrugem. Após esta etapa passa-se material colante na tela, a qual é colocada sobre as folhas e é pressionada pelo artista com as mãos sobre essas folhas e sobre o contorno. Finalmente o resultado é re-trabalhado no ateliê.

2 Pigmentos sobre lona crua; 2,17 x 1,85 m. Imagem disponível em COSTA, 1995, p. 135.

3 COSTA, 1995, p. 128.

4 Imagem disponibilizada pelo próprio artista José Fujocka (acervo particular).

5 COSTA, 1995, p. 123.

6 COSTA, 1995, p. 126.

Miguel Luiz Ambrizzi

Mestre em Cultura Visual – UFG (2007), graduado em Educação Artística - Hab. em Artes Plásticas pela UNESP (2005); Diretor da Faculdade de Design da FESURV e professor no curso de Tecnologias em Design de Produto - FESURV-GO. Tutor no curso Licenciatura em Artes Visuais (EAD/FAV/UFG). Professor nos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda do Instituto de Ensino Superior de Rio Verde-IESRIVER/Faculdade Objetivo – GO. Email: migueirou@hotmail.com

Clube da Objetiva (1970-89): um fotoclube no central do Brasil

Ana Rita Vidica Fernandes

Papéis amassados e carcomidos com palavras apagadas pelo tempo. O cheiro de lembranças e histórias esquecidas. Imagens de um passado que ficou distante, mas que ainda pulsam em negativos e positivos, retratados por olhos ávidos em tornar visível o que viam e sentiam, e que materializavam através do disparo de suas manuais Rincon, Zenit, Nikon e tantas outras.

Alguns destes materiais acabaram se perdendo e ficando somente na memória dos integrantes do fotoclube de Goiânia, o Clube da Objetiva. Contudo, os que resistiram ao tempo e foram guardados contam um pouco da história e da formação, tanto da instituição quanto da fotografia, inseridas na cultura da cidade.

Um desses documentos encontrados foi um papel com a sua parte de cima rasgada, o que impossibilitou de verificar sua data, que continha a pergunta: “O que é o Clube da Objetiva?”

A primeira resposta é a de se tratar de um clube de fotografia, o que levava a explicação à pergunta: “O que se faz em um clube de fotografia?”:

Os fotoclubes são entidades que promovem o desenvolvimento dos processos fotográficos como arte. São locais onde uma fotografia é apresentada para crítica, com seu autor já preparado para ouvir opiniões que poderão ser frontalmente contrárias às suas, mas que tem como objetivo, sempre, uma crítica construtiva.¹

Além de as fotografias poderem ser mostradas dentro do próprio fotoclube, como exposto no texto, estas poderiam ser levadas para apreciação em outros fotoclubes. Nesse sentido, percebe-se que o Clube da Objetiva, apesar de estar localizado na cidade de Goiânia, mantinha relação com outras instituições do mesmo fim, que faziam parte de um movimento, o fotoclubismo.

Segundo Ângela Magalhães e Nadja Pelegrino,

o fotoclube se constituía num lugar ideal para o reconhecimento social dos aficionados que participavam de concursos e saraus fotográficos, onde podiam mostrar a cultura adquirida em viagens pelo País e pelo exterior, e ainda habilidades artísticas (2004, p. 36).

Logo, o fotoclube se constituía em um espaço de troca de experiências fotográficas, em que havia a preocupação de uma produção artística, a partir de um intercâmbio entre os fotoclubes. Essa relação entre as associações caracterizava o movimento fotoclubista.

Como o Clube da Objetiva faz parte deste movimento, em que sentido se dá sua atuação no fotoclubismo brasileiro? Existiriam algumas características próprias que o diferenciariam dos demais?

Em 16 de dezembro de 1970 foi fundado o Fotoclube de Goiânia em reunião que aconteceu na casa de Rosary Esteves, à Rua 10 nº 250 Setor Oeste e tendo como sócios-fundadores Décio Marmo de Assis, José Amaury Menezes, Elder Rocha Lima, Beatriz Rocha Lima, Marilda Bastos de Assis, Rosary Caldas Esteves Pereira, Ruy Esteves Pereira, Lurdinha Pacheco, Joacy Eneida Côrtes, Antônio Martins Sobrinho, Fausto Rodrigues Valle, José Francisco Braga, Luiz Mauro Vasconcellos e Gratuli Nóbrega.

O nome “Clube da Objetiva” foi proposto pelo membro Fausto Rodrigues e escolhido por votação nesta reunião de fundação. Na ocasião, além da escolha do nome, foram discutidos alguns pontos para a estruturação da embrionária associação fotográfica. Dentre estes pontos, vale ressaltar neste momento que o local decidido pelo clube para as suas reuniões foi a Escola de Arquitetura e Artes da Universidade Católica de Goiás, onde funcionava um curso de fotografia, que se constituiu no “nascidoiro” do referido fotoclube.

Nesse sentido, há uma relação entre fotoclube e curso de fotografia, também comum nos fotoclubes brasileiros, que se dava, na maioria das vezes, de maneira inversa de como aconteceu no Clube da Objetiva, ou seja, o curso de fotografia se originava do fotoclube. Com isso, estas associações forneciam mão-de-obra especializada para o mercado fotográfico, como expõem os autores Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva: “Em busca de mão-de-obra especializada, este mercado precisou recorrer aos únicos cursos de fotografia existentes no Brasil, aqueles organizados pelos fotoclubes” (2004, p. 108).

E mesmo que algum fotoclube não tenha tido um curso regular de fotografia, tanto antes como depois da criação do mesmo, era comum entre os fotoclubistas encarar a própria associação como um espaço de aprendizado, uma “escola de fotografia”.

Assim, a ligação com o movimento fotoclubista se deu desde os primórdios do Clube da Objetiva — oficialmente, em 1974, ao se filiar à Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema (CBFC), entidade criada em 1950 e que conseguiu reunir os fotoclubes do Brasil. E, antes disso, com o esforço de aproximação à referida confederação, por integrantes do CO, para o entendimento da formação estrutural de um fotoclube.

A partir desta aproximação, foram incorporadas as atividades, julgamento de fotografias e as excursões, realização de uma exposição, um concurso (de âmbito internacional) pelo menos uma vez ao ano e os salões de fotografia.

Com isso, percebe-se um alinhamento claro do Clube da Objetiva às regras administrativas dos demais fotoclubes. E, em relação à prática fotográfica, existiria também uma aproximação?

De forma superficial a resposta a esta questão é afirmativa uma vez que fotoclubes fazem parte de um movimento de nível mundial, o fotoclubismo, com o desenvolvimento de uma prática fotográfica voltada à intenção de dar à fotografia o estatuto de “obra de arte” através de trocas de experiências entre integrantes dos clubes ou mesmo inter-clubes.

Uma das formas de troca de experiências se dava pelo envio de fotografias aos salões, de um clube para outro. O fotoclube promotor do salão recebia as fotografias e as selecionava. O resultado desta seleção era o panorama fotográfico escolhido pela instituição, mas que mantinha relação com a representação imagética da prática fotoclubística vigente.

O Clube da Objetiva promoveu cinco salões nacionais, nos anos de 1977, 1978, 1980, 1981 e 1987, onde escolheu as fotografias que deviam fazer parte dos mesmos. Com isso, mostrou o seu ponto de vista sobre o que é uma fotografia artística, mediante a aceitação em Salões Nacionais de Arte Fotográfica.



Figura1 - Capas dos cinco salões nacionais promovidos pelo CO. Fonte: Acervo do CO

Assim, este ponto de vista local estava intimamente coerente ao do movimento fotoclubista, na medida em que se baseava na experiência adquirida ao longo do desenvolvimento dos estilos fotográficos que o caracterizavam.

Toma-se como pressuposto o “ponto de vista” como experiência de um grupo excluído do discurso dominante (DENZIN, 1996, p.54).

Trata-se do distanciamento do discurso ligado a um conceito fetichista de “arte”, fundamentalmente antitécnico e que pressente seu fim no advento da própria técnica (BENJAMIN, 1994, p.92). A tentativa do movimento fotoclubista é justamente a de dar um caráter artístico à fotografia, acreditando que mesmo através de um meio técnico, a câmera fotográfica, é possível obter um produto artístico.

Apesar de haver essa discordância, a tentativa de agregar um caráter artístico à fotografia se dá de uma forma a se adequar aos cânones vigentes de arte, ditados pela pintura. Com isso, há a preocupação em transformar a fotografia em uma obra única, eliminando o seu caráter de reprodutibilidade.

Logo, a cisão com o pensamento dominante não é radical. Contudo, a partir dessa ligação pictórica começa-se a pensar a fotografia como arte, culminando em um pensar artístico para a mesma, tendo como representantes e semeadores deste ponto de vista as associações de fotógrafos amadores, os fotoclubes.

Como há esta sujeição à arte dominante, em um primeiro momento, na medida em que se pensa a arte ligada ao belo (SCHAEFFER, 1996), a fotografia praticada pelos fotoclubistas também faz esta associação. Portanto, é possível pensar os estilos fotográficos como possibilidades de um desenvolvimento estético, com características que se aproximem da pintura ou não.

Para isso, tanto em nível mundial quanto nacional, a prática fotográfica fotoclubista foi desenvolvida em um primeiro momento pela estética fotográfica do pictorialismo, mais tarde do modernismo, sofrendo influências, ainda, do fotojornalismo e da fotopublicidade.

Do ponto de vista histórico a relação entre arte e fotografia se inicia com o movimento pictorialista (1890-1914), que demonstra o desejo da fotografia em “se fazer pintura” (DUBOIS, 1993, p. 254). Para isso buscou bases da pintura como composição e enquadramento na sua materialização visual, a fim de reclamar o mesmo prestígio dado a esta,

considerando, assim, a fotografia uma das belas-artes. Buscava-se uma “fotografia única”, através de manipulações da cópia fotográfica.

A proposta de arte fotográfica ligada ao pictorialismo começa a ser questionada no início do século XX, em âmbito internacional. A fotografia moderna surge em resposta às novas concepções de uso da câmera fotográfica, buscando uma formalização visual voltada para a utilização dos meios fotográficos como expressão autônoma (STRAND, 2004, p. 105-108).

Com a ascensão do fotojornalismo e da fotopublicidade as suas estéticas acabam sendo apropriadas ao fotoclubismo, embora não se caracterize como parte do movimento. Nesse sentido, tanto o fotojornalismo, a partir da espontaneidade das tomadas, ordenação dos elementos baseados em uma lúdica geometria para efeito plástico, não radicalização da geometrização e do preto-e-branco e uma volta do figurativismo, com a não negação do referente, quanto a fotopublicidade através da preocupação com os detalhes, até mesmo antes da tomada, criando, assim, o *fake* dos produtos e a pose dos modelos, contribuíram com a apresentação visual das fotografias desenvolvidas no fotoclubismo.

É possível verificar o diálogo entre estas estéticas dentro do Clube da Objetiva através da fotografia “Coordenadas”, de Odessa Arruda Hermano, que apresenta características da fotografia moderna em consonância com a fotografia publicitária. O corte abrupto que cria uma geometria, característico



Figura 2 - Odessa Arruda Hermano – “Coordenadas”. Fonte: Arquivo pessoal do fotógrafo

da fotografia moderna, tendo como objeto a união de um casal, que posa à câmara fotográfica, assim como em uma fotografia publicitária.

Já a fotografia “Anjinho”, de Rosary Esteves, apresenta características do pictorialismo e do fotojornalismo. A temática, festa folclórica, cujo enquadramento mostra o assunto principal contextualizado pelo fundo, se associa ao fotojornalismo; e o uso da técnica da solarização, destacando a criança, transforma a fotografia em uma cópia única, alinhando-se ao pictorialismo.

Independente do diálogo entre diversas estéticas, é primordial a discussão entre arte e fotografia. Além de se ligar ao pictorialismo, principalmente no conceito da produção de uma obra única, mantém também relação com a fotografia moderna, pela teorização dos seguintes temas: expressão do artista enquanto marca e visão pessoais, comunicação da obra com o público e fotógrafo amador. Contudo, assim como com a relação ao pictorialismo, não há uma menção direta à fotografia moderna.

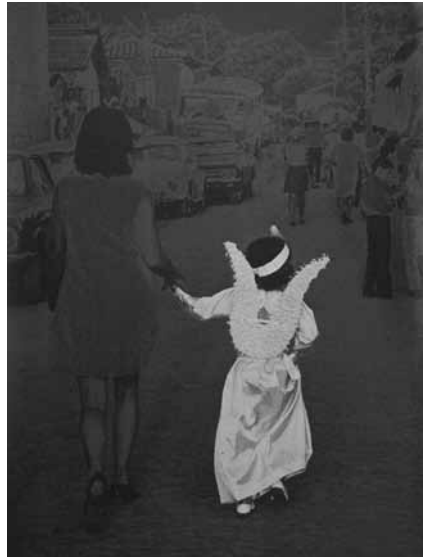


Figura 3 - Rosary Esteves - “Anjinho”. Fonte: Arquivo pessoal do fotógrafo

Logo é possível apreender características do pictorialismo e da fotografia moderna não só na sua produção fotográfica como também na tentativa dos fotoclubes de teorizar sobre o fazer fotográfico, expressa nos textos dos boletins informativos e nas revistas da época, mesmo que não seja utilizando explicitamente estes termos.

Algumas revistas de fotografia da época acabavam se constituindo como espaço de discussão do fotoclubismo brasileiro. Dentre estas

destacam-se *Fotoarte*, *Foca* e *Fotoptica*. Tanto a primeira quanto a segunda parecem ter uma grande ligação com o movimento fotoclubista, porque seus conteúdos, como textos e fotografias, discutem a estética dos fotoclubes, abrindo espaço a sua colocação enquanto arte.

Constata-se que a arte fotográfica desenvolvida pelo movimento fotoclubista adota pensamento de Salvatore, de que “fotos artísticas são realmente produto de uma visão e interpretação pessoal do autor, quando não de sua inteira concepção” (SALVATORE, 1988, p.5).

Para Salvatore o que caracteriza a obra de arte é a essência pessoal do artista refletida na escolha do assunto e no seu tratamento, que engloba, entre outros fatores, o desenho ou arranjo composicional, o ponto de vista, as cores e, por último, a técnica. Deve ser mencionada, ainda, a motivação para criar, que pode ter origem em uma disposição visual ou mesmo ser íntima ou psíquica.

Com a discussão dessas questões nos textos publicados em boletins informativos, revela-se a postura dos fotoclubes de evidenciar para seus sócios os parâmetros que norteiam uma fotografia artística, embora não se mencione, em nenhum momento, a existência do movimento pictorialista ou de uma concepção de fotografia moderna ou mesmo as influências do fotojornalismo e da fotopublicidade, embora se perceba na sua apresentação visual.

Os conceitos presentes no movimento pictorialista e na fotografia moderna tomam forma na produção fotográfica dos fotoclubes das décadas de 70 e 80. Logo, mesmo não havendo uma discussão profunda e que ligue diretamente essas estéticas, imageticamente elas caracterizam o movimento fotoclubista.

Os salões de fotografia eram os grandes expoentes dessa fotografia caracterizada pelo fotoclube como artística, assim expõe Rosary Esteves em entrevista concedida a Odessa Hermano, no Jornal Top News, de 23 a 30 de janeiro de 1978:

Atualmente aqui no Brasil a fotografia está começando a ter aceitações como obra de arte, haja visto (sic) o aparecimento de

cada vez mais salões nacionais e internacionais de Arte Fotográfica. Nos últimos anos Goiânia tem se engajado neste processo e já está podendo se equiparar aos valores dos grandes centros culturais do País. (...) Os salões de arte fotográfica fazem muito em prol do crescimento do artista. No Brasil temos muitos salões nacionais e internacionais, inclusive em Goiânia já organizamos o 1o Salão Nacional de Arte Fotográfica, que obteve uma grande performance. Acredito que toda pessoa que goste e se dedique à fotografia deva participar destes salões de arte, pois são eles uma amostragem do que se faz de mais atual no campo fotográfico.

Mesmo não sendo mencionadas as estéticas do pictorialismo, modernismo, fotojornalismo e fotopublicidade na prática fotoclubista, elas permeiam a produção fotográfica.

Com isso é possível pensar em uma “estética em trânsito”, ou seja, uma estética de “natureza híbrida, fronteira e transversal” (MOLINUEVO, 2002, p. 17), que está balizada pela visualidade dos salões de arte fotográfica. O Clube da Objetiva, tendo sido seletor das imagens nos cinco salões que organizou, contribuiu também para a construção dessa visualidade do fotoclube no Brasil.

Portanto, apesar da distância temporal com relação ao início das estéticas citadas, elas ainda deram forma ao movimento fotoclubista nas décadas de 70 e 80, com a definição de um conceito peculiar para a fotografia artística. Entretanto, os conceitos ficam distanciados do que a História da Arte denomina como arte fotográfica deste período, ligada à ruptura em relação à arte acadêmica.

Parte-se do conceito de visualidade dado por Rose (2001, p. 6), que está centrado no modo em que a visão é culturalmente construída, sobre “como nós vemos, como somos capazes, permitidos ou feitos para ver”, entendendo que o termo “culturalmente” está ligado à forma de uma cultura fotográfica, disseminada no fotoclubismo.

Isso porque as características dessas estéticas existiam nas imagens, tanto do Clube da Objetiva quanto dos outros fotoclubes, e não compunham o discurso textual dos mesmos. Conclui-se que o desenvolvimento da prática fotográfica, no interior do fotoclubismo,

se dava em grande medida através do “ver as imagens” e não simplesmente de uma teorização sobre as mesmas. Devido a isso não havia também uma separação clara entre uma estética e outra, criando o entrelaçamento em uma mesma fotografia.

A imagem, então, além de ser produzida pelos integrantes do CO, é fonte de conhecimento para dizer o que é ou não uma fotografia artística, muito mais do que os textos de jornais ou boletins informativos. Logo, as fotografias, de outros fotoclubes e as do próprio fotoclube de Goiânia, se constituem em narrativas visuais.

Fica claro então que essas narrativas visuais são construídas pelo contato dos integrantes do Clube da Objetiva com os de outros fotoclubes. Contudo, neste processo de construção visual, não se exclui a experiência pessoal e profissional de cada integrante. Nesse sentido, Manguel expõe:

Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho (2001, p. 28).

A narrativa visual do Clube da Objetiva também se constrói assim, com atores diferentes, cujas vivências também são díspares, mas que estão ligadas para compor uma visualidade regida por regras comuns.

Devido à grande complexidade que rege a produção fotoclubista, que não está somente baseada em suas regras, mas de quem a coloca em prática, outras leituras seriam possíveis. A leitura proposta neste artigo leva em conta o entendimento do Clube da Objetiva enquanto uma peça do movimento fotoclubista em âmbito nacional, logo, inserido na cultura do mesmo. Por outro lado, o Clube da Objetiva poderia ser visto, também, na dimensão cultural da cidade de Goiânia, cuja produção não só retrata a cultura do fotoclubismo, mas também incorpora aspectos da cultura regional nas fotografias dos seus integrantes.

Vários seriam os caminhos, outras questões poderiam ser levantadas, mas o importante é que o Clube da Objetiva, percebido nas dimensões de instituição, espectador e produtor de imagens, propiciou conhecer e pensar práticas de um movimento de nível nacional que teve sua acolhida aqui, no Central do Brasil.

Notas

1 Essas palavras são atribuídas a Ruy Esteves (presidente do CO de 1972-1977) em matéria publicada no Jornal "O Popular" de autoria de Leila Daher Costa (sem data) cujo título era "Clube da Objetiva: quando fotografar é uma arte". Desta matéria fora encontrada, no acervo do CO, uma fotocópia sem referência de data.

Referências

BENJAMIM, Walter. A pequena história da fotografia. In: _____ (org.) *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: COSAC&NAIFY, 2004.

DENZIN, Norman K. *Interpretive ethnography: ethnographic practices for the 21st century*. Londres: Sage Publications, 1996.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

FERNANDES, Ana Rita Vidica. *Clube da Objetiva (1970-89): um fotoclube no central do Brasil*. Goiânia : Faculdade de Artes Visuais, 2007, 206 p. Dissertação, Programa de Pós-graduação em Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOLINUEVO, José Luis. *La experiencia estética moderna*. Madrid: Editorial Síntesis, 2002.

ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. Londres: Sage Publications, 2001.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

STRAND, Paul. *La motivación artística em fotografia (1923)*. In: FONTCUBERTA, Joan (Org.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

Periódicos Locais E Boletins Informativos

COSTA, Leila Daher. Clube da Objetiva: quando fotografar é uma arte. *O Popular*. Sem data.

HERMANO, Odessa. Sem título. *Jornal Top News*. 23 a 30 de janeiro de 1978.

SALVATORE, Eduardo. A fotografia artística. *Boletim Informativo Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB)*, Agosto, 1988.

Ana Rita Vidica Fernandes

Mestre em Cultura Visual (2007) Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás (UFG), professora do Curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da UFG, integrante do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (CNPq). E-mail anavidica@gmail.com.

Diálogos entre arte e política na obra de Paulo Fogaça

Rosane Andrade de Carvalho

Nascido em Morrinhos, interior de Goiás, em 1936, Paulo Fogaça viveu boa parte de sua infância entre aquela cidade e a capital do estado de Goiás, Goiânia. Viveu dois períodos na cidade do Rio de Janeiro, que marcaram a vida profissional e sua trajetória artística, sendo o primeiro ainda na década de 1950, quando realizou sua formação acadêmica na Escola Nacional de Engenharia pela Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro, e o segundo, entre 1965 e 1975, período em que deu início a sua história no campo das artes. A sua segunda estada na cidade carioca deu-se a partir de um convite para trabalhar na estatal Eletrobrás, após ser exonerado de seu cargo de docente da Universidade Federal de Goiás, na Faculdade de Agronomia, dentro das ações coercitivas do regime militar implantado no Brasil em 1964.

A sua permanência no Rio de Janeiro, entre os anos de 1965 e 1975, e a convivência com um grupo de artistas plásticos no interior do Museu de Arte Moderna (MAM/RJ) o levou para o campo da prática artística, sobretudo aquela que visava expandir o campo de ação e reflexão da arte e seus objetos para assim romper com os códigos

artísticos hegemônicos. Paulo Fogaça realizou uma série de cursos no MAM/RJ dando início a uma produção que aliou a visualidade do universo rural, em especial o Cerrado Goiano, com as questões sociais, políticas e artísticas prementes naqueles tempos.

Ferramentas rurais, farpas, arame farpado e o Cerrado Goiano são objetos e imagens que compõem as obras de Fogaça, concebidas entre o final da década de 1960 e início de 1980. Imagens e materiais experimentados em diferentes processos e linguagens, como o objeto, a serigrafia, o desenho, a fotografia, o audiovisual (diapositivos sincronizados) e o filme em 8mm, configuram uma produção conectada, em especial, com as investigações de novos processos e meios experimentais no campo da arte. Este aspecto é mais evidente na produção audiovisual de Fogaça e o insere no grupo de artistas precursores do uso das novas tecnologias como linguagem artística em solo brasileiro e, sobretudo, no Estado de Goiás.

Ao fazer uso da fotografia para captar as imagens que constituem seus audiovisuais e alguns trabalhos sobre papel, Paulo Fogaça ultrapassou a simples funcionalidade da câmera. As imagens captadas pelo artista resultam, a um só tempo, de sua percepção objetiva da realidade ou situação e sua experiência subjetiva perante as mesmas. A atitude de Fogaça caminhou a par do uso da fotografia como linguagem artística nas artes plásticas brasileira nos anos 1970. Como afirmou a crítica de arte Lígia Canongia:

A foto passa a atuar como matéria sine qua non, quando um determinado processo de criação inclui necessariamente a sua linguagem para proceder à justa comunhão entre sua intenção e efeito. (...) Transportada para um contexto poético, a foto perde seu referente puramente mecânico, e abre-se à exploração do imaginário (2005, p. 83).

A sua investigação no território dos novos meios atravessou a década de 1970, alternando entre realizações em diapositivos sincronizados¹ e filmes 8mm², tanto com trabalhos autorais, como em colabo-

rações em trabalhos de terceiros. No que se refere aos trabalhos autorais, destaco Bichomorto (1973), Hieróglifos (1973) e Campo Cerrado (1975), o primeiro exibido na VIII Bienal de Paris e Expoprojeção 73, ambas realizadas no mesmo ano. Quanto às colaborações em audiovisuais, em especial com fotografia, destaco Cantares (1971) de Frederico Moraes, e Construção (1973) de Ana Maria Maiolino.

Campo Cerrado foi realizado em 1975, logo após Fogaça ter retornado ao Estado de Goiás, onde fixou morada em uma chácara nas proximidades da capital, Goiânia. A incursão àquela visualidade revela um reaproximar de um ambiente bastante familiar pautado numa visão analítica e também delatora sobre a realidade do cerrado goiano. São imagens que denunciam a ação predatória do homem sobre a natureza e o seu eterno renascer – imagens da vegetação após a queimada nos

momentos iniciais, e, nos slides finais, brotos e botões, flores e folhagens, que apontam para o renascimento da paisagem. Nesse trabalho, a literatura, assim como a interpretação musical de Caetano Veloso³, acompanham a narrativa visual. Encontramos excertos de um texto do biólogo dinamarquês Eugênio Warming, de 1892, no qual há uma descrição da paisagem do cerrado após a interferência humana. Em Campo Cerrado,

Fogaça não dispensou a crítica social, característica dos seus trabalhos, mas a manteve subjacente ao comentário ambiental, evidenciando que os aspectos social e ambiental são afetados um pelo outro e mantêm relação de contigüidade impossível de ser desconsiderada.

Já em Bichomorto e Hieróglifos há alusão direta ao clima coercitivo imperante no país. Em Bichomorto (fig. 1) o artista criou uma narrativa a partir de imagens, captadas por ele, de animais massacrados pelos veículos nas estradas entre Rio de Janeiro e Goiás. Interferências,



Figura 1 - Bichomorto, 1973. Diapositivo n. 38 (Acervo do artistas)⁴

realizadas pelo artista, sobre as imagens através de manchas gráficas de tons avermelhados e a sincronização dos ruídos típicos dos carros em movimento dão maior dramaticidade à sequência imagética. Homem e bicho, violência e poder são algumas correlações passíveis de serem construídas e/ou reveladas por esse audiovisual.

Hieróglifos (fig.2) segue o mesmo caminho da exposição, denúncia e crítica de Bichomorto, porém através da exploração da imagem da farpa e do arame farpado. A estrutura desse elemento, de caráter agressivo e cortante por natureza, cuja função é delimitar espaços e impedir o livre trânsito de pessoas e animais surge, em diferentes configurações, entremeadada às páginas de manuais de anatomia humana e folhas de jornais da época. A fala ininterrupta da palavra “não”, pronunciada pelo artista, acompanha toda a trajetória de imagens e fortalece a mensagem de total recusa de uma situação opressora.



Figura 2 - Hieróglifos, 1973.
Diapositivo n. 23 (Acervo do artista)⁵

O audiovisual Hieróglifos inaugura uma série de trabalhos concebidos no decorrer da década de 1970, na qual Fogaça transita pela serigrafia, fotografia e faz pequenas incursões pelo desenho. Destaco três trabalhos, Carta, Cartum e Hino, todos de 1974. Em Carta (fig.3), Fogaça construiu um exemplar de correspondência, segundo a formatação usual de correspondências pessoais, porém substituindo a escrita freqüente por uma em farpa. Em Cartum, a apropriação de uma história em quadrinhos da personagem “Mafalda”, do cartunista argentino Quino (1932), dá existência a um diálogo realizado também através de uma “escrita em farpas”. A escolha da história não se mostra aleatória; ao contrário, exemplifica o teor crítico de sua produção, uma vez que o enredo de “Mafalda” alude ao poder imperialista dos Estados Unidos da América do Norte, representado, em tom sarcástico, pela Estátua da Liberdade. E, finalmente, em Hino, as farpas tomam o lugar das no-

tas musicais freqüentes em partituras musicais, com o artista criando, desse modo, uma sonoridade que expressa a situação repressora existente no país imposta pelo poder ditatorial, ou, ainda, recriando a sonoridade aterradora ouvida nos porões da DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social), espaços declaradamente de torturas, nas residências invadidas pela polícia ou nos inúmeros confrontos entre os opositores do regime e seus defensores ou mantenedores do mesmo.



Figura 3 - Cartum, 1974. Desenho, 20,5x30,5cm. Foto: Ana Rita Vidica

No campo do tridimensional, Fogaça utilizou essencialmente ferramentas rurais – enxadadas, enxós, picaretas, foices – transformando-as em objetos de arte. Apesar desses trabalhos estarem inscritos nos processos de junção, construção, ou, ainda, montagem, os mesmos não apresentam unidade de discurso, sobretudo se compararmos o trabalho inaugural de Fogaça com instrumentos rurais – Rosa dos Caminhos – com os demais tridimensionais.

Rosa dos Caminhos foi realizada em 1969 para integrar o conhecido Salão da Bússola⁶ ocorrido naquele ano. Seu título deriva da marca representativa da empresa patrocinadora do salão e do próprio evento. É bastante evidente o esforço do artista em dar à sua obra a aparência usual do desenho da rosa dos ventos, criando uma relação entre aparência/configuração formal e nome. Nesse sentido, não podemos encontrar em Rosa dos Caminhos uma reflexão crítica de cunho social presente em outros trabalhos do artista. Enquanto que nesse trabalho o interesse do artista está voltado para as questões internas da obra, a sua materialidade, aspectos formais e estruturais, e, ainda, ao agenciamento dos instrumentos e sua visualidade, no conjunto Totem, por exemplo, a preocupação é dirigida em especial ao que lhe é

externo, ou seja, na relação desse objeto com a realidade contextual, logo podemos pensá-los como portadores de carga sociológica. No entanto, não podemos afirmar que questões formais fossem de total desinteresse ao artista nesses trabalhos, haja vista que forma e conteúdo mantêm entre si uma relação de complementaridade.

Outro aspecto a ser notado, não somente nesses tridimensionais, mas em todo o conjunto da obra de Fogaça, é a posição privilegiada que os títulos ocupam (Totem, Fóssil, Hieróglifos e Campo Cerrado). Títulos não são meros nomes, geralmente são orientações para a interpretação ou leitura de uma obra. Nos trabalhos de Fogaça, os títulos ganham uma dimensão constitutiva, são indicativos, pistas, referências que colaboram na incorporação do significado da obra, bem como na identificação ou construção de significados outros pelo observador.

No caso específico do conjunto Totem (fig. 4) os títulos apresentam certa peculiaridade. São compostos por uma parte nominal, que se mantém inalterada em todos os exemplares, e uma outra numérica, variável conforme as configurações físicas da peça. Esse procedimento adotado por Fogaça aproxima-se ao do sistema alfa-numérico utilizado nos processos de catalogação de acervos museológicos, em especial os arqueológicos. Agrega a idéia de memória e arquivo aos seus trabalhos. Nesse sentido, as obras do artista carregam uma aura arqueológica, são como testemunhos de uma determinada época ou tempo a serem descobertos em um futuro distante. Esses objetos, quando encontrados, revelariam um estado de coisas, uma situação ou realidade, aquela dos anos de chumbo, ou, ainda, o modo de vida daquela sociedade que os concebeu. Assim relatou Fogaça:



Figura 4 - Totem 2-62-22, 1977. Enxada, picareta, pedra reconstituída e solda elétrica (Acervo do artista).
Foto: Ana Rita Vídica

Partindo de uma realidade que vivo, procurei reunir e sintetizar o que seriam os testemunhos de um desdobramento do hoje, de um mundo de depois. Assim, os meus desenhos, as fotos, as serigrafias, os objetos deverão ser desvendados, no futuro do futuro, por um outro Chapollion (FOGAÇA, 1977 apud FIGUEIREDO, 1979, p. 126).

O interesse pelos objetos rurais e pela paisagem do cerrado goiano também é evidenciado nos últimos trabalhos de Paulo Fogaça em 1981. O artista retomou o assunto do audiovisual Campo Cerrado, de 1975, para realizar três trabalhos, nomeando-os Campo Cerrado. Sinopse 1: a base física; Campo Cerrado. Sinopse 2: a vida rural; Campo Cerrado. Sinopse 3: a vida urbana. O conjunto, feito sobre papel através de desenho e fotografia, forma uma espécie de tríptico, seguindo uma ordem lógica. Os três trabalhos dialogam entre si, aspecto que não impede de serem vistos como unidades autônomas.

No primeiro trabalho vemos uma clara analogia entre as qualidades físicas da paisagem do cerrado e configuração da obra (da imagem). A fotografia registra o campo extenso e destaca o cromatismo do solo avermelhado, quase ocre e do céu anilado, a vegetação surge entre esses dois elementos – solo e céu – e se mostra tímida. Dialogam com essa imagem duas faixas verticais – azul e avermelhado, quase ocre – “montadas” em sentidos opostos – uma na parte superior e outra na inferior. O espaço da obra é organizado meticulosamente, dentro de uma racionalidade geométrica, atribuindo-lhe um caráter asséptico. O espírito construtivo de Paulo Fogaça está presente nesses três trabalhos.

Em Campo Cerrado. Sinopse 2: a vida rural e Campo Cerrado. Sinopse 3: a vida urbana Fogaça trabalhou, como no primeiro trabalho, com pares de imagens, sendo uma fotográfica e a outra em forma de desenho, dialogando entre si; o desenho atua como forma sintética da imagem fotográfica. Em Campo Cerrado. Sinopse 2: a vida rural nos deparamos com uma fragmento fotográfico

de uma paisagem rural protegida por cercas, acompanhado de um desenho sintético dessa fotografia – um retângulo verde e uma cerca de arame farpado. Em Campo Cerrado. Sinopse 3: a vida urbana, Fogaça nos coloca diante da mesma situação, ou seja, revela através da fotografia um espaço tipicamente urbano – uma larga avenida asfaltada, símbolo da urbanidade – e organiza um desenho, também de maneira sintética, que indicia quadras, representando o mapa urbanístico das cidades, envoltas em cercas de arame farpado.

Curioso notar que nesses trabalhos, e ainda no audiovisual Campo Cerrado, Fogaça resgata a farpa, e, precisamente, o arame farpado presente na série Hieróglifos, e devolve a ele a sua função original de cercamento. Tal aspecto, se pensado no contexto histórico em que a obra foi realizada e, sobretudo, se pensarmos na totalidade da produção de Fogaça, reforça a idéia de que o cerceamento, a restrição e a imposição de limites invadem todos os espaços, sejam rurais ou urbanos. E, ainda, nos leva a refletir tanto sobre as condições sociais e políticas no contexto de um Estado autoritário, como nas condições sociais específicas do campo, o que se revela através da propriedade privada, sendo que esta problemática não se restringe apenas ao campo, ela atinge diretamente a cidade, pois é para este espaço que emigram os que não têm acesso ao seu pedaço de terra. Enfim, a problemática da propriedade privada contribui, desse modo, para o aumento das tensões sociais no espaço urbano.

Este artigo teve como objetivo pontuar algumas questões presentes na produção de Paulo Fogaça, destacando o caráter experimental e a dimensão ética e política da mesma. A partir dos processos e procedimentos tomados por Paulo Fogaça, assim como, o seu posicionamento diante do panorama político e social sob o poder de uma ditadura militar sufocante, podemos constatar que o conjunto de sua obra conjuga o experimentalismo das linguagens com a crítica social. Para comentar, refletir e delatar esse panorama histórico brasileiro Fogaça explorou a potencialidade discursiva e imagética do cerrado goiano, bem como os

instrumentos utilizados, especialmente por trabalhadores do campo, investigando linguagens e processos articulados no contexto de uma arte experimental.

Notas

1 O conjunto de sua produção é formado por dez trabalhos em audiovisual (diapositivos), sendo oito artísticos – Criatividade e Audiovisual e Ferrofogo (1972); Bichomorto, Informações e Hieróglifos (1973); Cabeça-Tronco-Membros (1974); Uma rosa. E quantos outros e Campo Cerrado (1975) – e dois documentais – NPS (Nelson Pereira dos Santos) e Poteiro, ambos de 1974.

2 Na linguagem superoitista Paulo Fogaça produziu: Tripas (1970); Zero a zero e O Som do Domingo (1972); The best things to do (1973) e Achados e perdidos (1974).

3 “Gilberto misterioso”, do disco Araçá Azul, gravado em 1970, é um poema de Sousândrade musicado por Caetano Veloso.

4 67 Diapositivos sonorizados. 3’.

5 77 Diapositivos sonorizados. 2’20”.

6 O I Salão da Bússola foi realizado entre os dias 5 de novembro e 5 de dezembro de 1969 por iniciativa da empresa de publicidade Aroldo Araújo Propaganda Ltda como evento comemorativo dos cinco anos de atividades da mesma. Afigurou-se como um espaço acolhedor de proposições artísticas inovadoras em termos estruturais e ideológicos naqueles tempos de ditadura, destacando o forte conteúdo social e político presente em algumas obras. Foi considerado por alguns críticos e artistas brasileiros como a primeira manifestação coletiva do gênero após a instauração do AI-5. Ver Morais (1975; 1989).

Referências

CABRAL, L. O. *A paisagem enquanto fenômeno vivido*. Geosul, Florianópolis, v.15, n.30, p. 34-45, jul/dez.2000.

CANONGIA, L. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANONGIA, L. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUARTE, P. S. *Anos 70: a arte além da retina*. In: RISÉRIO, A. et. al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005, p. 133-146.

FAVARETTO, C. *Das novas figurações à arte conceitual*. In: FABRIS, A. et. al. *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*, p.110-115.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FIGUEIREDO, Aline. *Artes plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979.

MORAIS, Frederico. *Arte plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

Rosane Andrade de Carvalho

Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais/UFG, 2008. É arte-educadora na Secretaria Municipal de Educação de Goiânia e tutora a distância das disciplinas de História da Arte no curso de Artes Visuais – Licenciatura, modalidade EaD/UFG. Email: rosanedecarvalho@gmail.com

Imaginário sobre a morte em Bela Vista de Goiás: o que dizem e o que se diz das fotografias mortuárias

Déborah Rodrigues Borges

A fotografia mortuária é uma prática que teve início quando do advento do daguerreótipo, na Europa, cuja descoberta foi anunciada oficialmente em 1839 (AMAR, 2001). Durante todo o século XIX, fotografar os mortos foi uma atividade desempenhada correntemente pelos fotógrafos na Europa e nas Américas, a ponto de muitos deles publicarem anúncios em veículos de comunicação, propagandeando suas habilidades em fazer belos retratos de pessoas falecidas. Mellid (2006) e Riera (2006) afirmam que os retratos mortuários tiveram considerável importância para o próprio desenvolvimento da fotografia, tanto que os defensores da nova técnica faziam referência aos bons resultados obtidos nos retratos de defuntos para exemplificar as qualidades da nova tecnologia.

Ao analisarmos fotografias mortuárias feitas em Bela Vista de Goiás, entre as décadas de 1920 e 1960, percebemos que o imaginário cristão, especialmente o católico, tinha participação importante na maneira como os familiares faziam retratar seus mortos. Mesclam-se, nestas imagens, ideais católicos e românticos. Nota-se que, na expectativa de fazer da fotografia uma bela última lembrança, e também uma espécie de registro da boa morte alcançada pelo ente querido falecido, os belavistenses lan-

çaram mão de recursos que, apesar de limitados e modestos, serviam ao propósito de produzir a cena, de modo a perpetuar na memória familiar a idéia de que seus mortos gozavam de uma boa situação no além. Desta forma, vemos constantemente nas fotografias mortuárias belavistenses o uso de arranjos de flores — ainda que visivelmente improvisados —, colchas e mantas de tear para a composição do fundo do retrato e cuidado na escolha da roupa do defunto, que era vestido com trajes formais, muitas vezes adquiridos pelos familiares especialmente para a ocasião.

Além das informações obtidas a partir deste primeiro olhar sobre as fotografias mortuárias belavistenses, é importante considerar os relatos colhidos entre os proprietários das imagens que puderam informar sobre o retratado, as condições de sua morte, os usos e as leituras atribuídas às imagens dentro do contexto familiar e, em alguns casos, num contexto social mais amplo. Trata-se, como diz Kossoy (2005), de um processo de construção de realidades, uma vez que, tomando a fotografia mortuária como artefato de estudo, conseguimos levantar discussões e estabelecer ligações entre pontos distintos da cultura belavistense do período, tais como a mentalidade sobre vida e morte, religião, saúde e representação fotográfica, como veremos pelos casos seguintes. Bem expressa Kossoy (2005, p. 44) ao afirmar que

seria essa, enfim, a realidade da fotografia, uma realidade moldável em sua produção, fluida em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, sua realidade exterior) e de segredos implícitos (sua história particular, sua realidade interior), documental, porém imaginária. Tratamos, pois, de uma expressão peculiar que, por possibilitar inúmeras representações, interpretações, realimenta o imaginário num processo sucessivo e interminável de construção e criação de novas realidades.

Passemos, pois, aos relatos, a fim de explorar algumas dessas realidades. Antes, porém, é importante considerar os fotógrafos autores das fotografias mortuárias analisadas. Sobre Adelino Roque (nascido em 05 de setembro de 1882 e falecido em 18 de setembro de 1943), ainda não há pesquisa sistematizada, mas sabe-se com certeza que foi ele o autor

das pinturas que adornam o interior da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, em Bela Vista. Neste sentido, interessa observar que Adelino Roque era, de alguma forma, um agente que apresentava referenciais estéticos para a sociedade belavistense do período, tanto por suas pinturas como pela fotografia. Além disso, é importante salientar que foi ele quem deu as primeiras lições a Antônio Faria, que mais tarde se tornaria o único fotógrafo profissional residente na cidade. Em trabalho anterior (BORGES, 2004) pesquisei a vida e parte da obra de Antônio Faria, que nasceu no dia 26 de dezembro de 1914 e morreu em 17 de maio de 2009. Ele iniciou sua atividade profissional como fotógrafo ainda na década de 1930, encerrando-a em meados da década de 1990. Ao longo desses 60 anos de profissão, Antônio Faria produziu registros variados das famílias belavistenses, dos principais eventos da cidade, da arquitetura, dos costumes e tradições. Sua obra, enfim, constitui um conjunto documental riquíssimo não só sobre a história da cidade de Bela Vista, mas também sobre o fazer fotográfico em Goiás na primeira metade do século XX.

O tipo de equipamento empregado por Antônio Faria certamente constitui fator importante na análise de diversos aspectos verificados na construção das cenas para os retratos mortuários belavistenses. A maioria das imagens deste tipo analisadas neste estudo foram feitas em ambiente externo. Isto se deve, muito provavelmente, ao fato de que o fotógrafo necessitava utilizar a luminosidade do dia para que a imagem tivesse um melhor resultado. Faria afirmou, em relato explorado em pesquisa anterior, que chegou a utilizar flashes de explosão de magnésio pelo menos até a década de 1950. Percebemos, assim, que era um procedimento dotado de algumas complicações e, portanto, provavelmente não era utilizado para todas as fotografias.

Não foi possível delimitar datas exatas para as aquisições de equipamentos feitas por Faria, mas é certo que sua primeira câmera foi um modelo Kodak de pequeno formato. Em seguida, o fotógrafo adquiriu outra máquina maior, que ainda é conservada por seus familiares em sua casa. A máquina fotográfica, vista na figura 01, é constituída por uma caixa de madeira munida de um fole montado sobre trilhos que permitiam

seu deslocamento para frente e para trás — este movimento permitia fazer a focalização. Ela era montada sobre um tripé. Na frente da câmera encontra-se a objetiva; o anel amarelo é o dispositivo de regulagem do diafragma ou do orifício que permite a passagem da luz para o interior da câmera. O botão que dispara o obturador — ou o mecanismo que se abre e fecha, controlando o período em que a luz entra pelo diafragma — encontra-se na ponta de um fio conectado à objetiva.



Figura 1 - Antônio Faria demonstrando como utilizava sua antiga câmera. Foto: Edder Fernando Souza Oliveira, 2004

Para se fazer fotografias com esta máquina era necessário utilizar negativos de vidro. O compartimento acolhia chapas de tamanhos diferentes. É interessante observar que Faria utilizava negativos de vidro num período em que já existia a tecnologia de filmes em rolo. Embora o

próprio fotógrafo não tenha justificado esse fato, há que se considerar que ele vivia e exercia seu ofício numa localidade bastante afastada dos grandes centros urbanos brasileiros da época e que, por isso, o acesso a certos serviços e produtos devia ser dificultado.

O uso da tecnologia, como vimos, interfere no resultado final da imagem, pois as limitações técnicas influenciavam inclusive nas escolhas estéticas do profissional. Mas há, ainda, outros aspectos iconográficos visíveis nestas imagens que não se associam, necessariamente, à tecnologia empregada. Nos retratos mortuários belavistenses, por exemplo, notamos que em muitas das fotografias, em sentido horizontal, o caixão toma o espaço da foto no sentido longitudinal, a fim de que se pudesse ter uma visão do todo, ou seja, para que se pudesse visualizar integralmente a figura do morto. Além disso, verifica-se que muitas das fotos foram feitas de modo a privilegiar closes frontais; em diversos casos, a câmera captou a cena de cima para baixo. Percebe-se, pois, uma clara intenção de preservar tanto quanto possível todos os traços do morto. A fotografia serve, assim, ao interesse da família de realizar um registro detalhado de seu morto.

Quanto aos ritos fúnebres, entre os quais a fotografia era porventura inserida naquele contexto, em Bela Vista de Goiás constataremos a presença de costumes como o uso de roupas pretas entre os familiares enlutados, o anúncio da morte por meio de badaladas do sino da Igreja, cujas variações informavam, também, se se tratava de criança, adulto, homem ou mulher, as missas de corpo presente e as posteriores, de sétimo dia, de um mês e um ano de falecimento, conforme serve de testemunho o relato de Maria Adélia Mendonça Arantes¹ (2007). Percebemos, assim, um tipo de relação com a morte bastante diferente da que se delinea na atualidade, com uma crescente medicalização da morte e uma quase ocultação do cadáver durante os ritos finais.

A população belavistense da primeira metade do século XX, aliás, diversas vezes não contava com serviço médico nem mesmo para satisfazer suas necessidades mais imediatas, quanto mais para cuidar dos moribundos. A morte em casa era bastante comum, conforme se percebe pelos

vários relatos de Maria Adélia (2007) sobre mortes ocorridas em seu círculo familiar e de amizades. Uma das fotografias mortuárias localizadas no município, acompanhada pelo relato de sua proprietária, demonstra bem esta carência de serviços médicos e como isso também acabava interferindo na própria mentalidade sobre saúde, doença e morte entre os belavistenses. Trata-se da figura 2, na qual vemos o retrato mortuário de uma moça falecida por volta do ano de 1945, com 15 anos de idade, aproximadamente.

A defunta está vestida com uma túnica branca, tendo uma espécie de touca na cabeça, e seu corpo foi disposto dentro de um caixão branco ornamentado

com um arranjo de flores brancas. O caixão está apoiado sobre duas cadeiras e atrás dele há um homem vestido com um traje mais sóbrio — parece ser um terno, mas sem gravata. No canto inferior direito encontra-se a assinatura do fotógrafo, Antônio Faria. A foto não informa muito mais do que isso; posso apenas acrescentar que o branco das vestes e do caixão se devem ao fato de que a defunta era uma moça virgem e, portanto, de acordo com os costumes da época, tinha direito a esse tipo de atributo como forma de reafirmar seu estado de pureza.

Entretanto, o relato da proprietária da foto, Dona Nair Alves Teles (2006), permite-nos avançar um pouco além na investigação proposta. A mulher fotografada era sua irmã e o retrato foi feito a pedido do homem que está junto ao caixão; ele era primo da morta e insistiu para fazer a foto, como meio de guardar uma última recordação da moça. Entretanto, foi ao questionar sobre a causa da morte da moça que a proprietária da

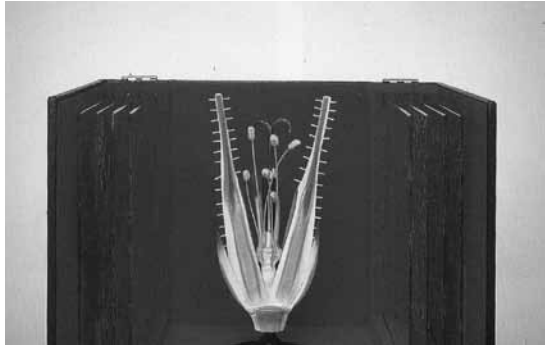


Figura 2 - Foto: Antônio Faria, aproximadamente 1945
(Acervo particular: Nair Alves Teles)

imagem forneceu uma informação bastante importante sobre o que os belavistenses da época pensavam sobre saúde e morte: Dona Nair disse que sua irmã havia falecido, muito provavelmente, “por ter se molhado na água fria de um rio durante o período menstrual”. Percebe-se, aí, que havia limitações no que diz respeito à medicalização da vida dos habitantes do município da época; apesar de recorrerem aos serviços médicos, nem sempre esse socorro era suficiente para impedir ou mesmo explicar as causas da morte de alguém, como foi o caso da moça da figura 2 acima. Entrecruzavam-se, no cotidiano das famílias belavistenses, cuidados de origem médica, religiosa e, até mesmo, mágica, que serviam para cuidar da saúde de todos os membros da família. Embora não seja o objetivo deste artigo explorar o imaginário sobre saúde e doença, vale ressaltar que crenças como a manifestada por Dona Nair não surgiam aleatoriamente, mas na maioria das vezes apoiavam-se sobre algum tipo de constatação empírica, por mais precária que fosse.

Em outros casos, talvez nem mesmo os maiores avanços médicos fossem suficientes para evitar certos tipos de morte, decorrentes de práticas cotidianas de uma população de hábitos rurais. Algo tão banal para o período, como locomover-se utilizando um carro-de-boi, poderia significar grande risco, como de fato ocorreu no caso do menino retratado na figura 3. Esta criança, segundo a proprietária da foto, Dona



Figura 3 - Foto: Antônio Faria, 1951 (Acervo particular: Maria Enoi de Souza)

Maria Enoi de Souza (2006), faleceu em 1951, em condições trágicas: ele foi esmagado pela roda de um carro-de-boi, aos sete anos de idade. Sabendo disso, e olhando para a foto do garoto, não pude deixar de imaginar quão grande foi o esforço para que a imagem, única fotografia

do menino, resultasse bela: percebem-se poucos ferimentos, na face; além disso, a criança foi vestida de anjo e colocada em caixão branco. Ao fundo, foi disposta uma colcha de tear, a fim de que o cenário do retrato ficasse mais bonito.

Para além do relato sobre as condições da morte do menino, foi por meio da visualização desta fotografia que a informante pode lembrar outros fatos relacionados a este menino, e que de alguma forma se acrescentam às demais informações para que possamos compreender com maior clareza o que significou para esta família tal morte e essa fotografia. O pequeno defunto era cunhado de Dona Maria Enoi de Souza, o filho caçula de seus sogros. Olhando a imagem, ela relembra o quanto sofreu o pai da criança, que estava conduzindo o carro-de-boi quando o filho caiu e se machucou tão gravemente. Ela ressalta que o garoto era uma criança muito inquieta e lembra a ocasião em que ele pisou sobre todos os adobes (espécie de tijolo feito com barro) que estavam secando ao sol, e que haviam sido preparados para construir a casa onde ela e seu marido iriam residir. Restaram como únicos vestígios do menino sua foto no caixão e as marcas de seus pezinhos sobre os tijolos, traços para os quais o pai da criança olhava e chorava, lamentando-se pela morte de seu filho.

Para finalizar este artigo, analiso duas fotografias mortuárias ricas em informações não apenas sobre a mentalidade da morte em Bela Vista na primeira metade do século XX, mas também sobre o imaginário coletivo acerca da fotografia e sua relação com os mortos. Na figura 4 vemos a foto mortuária de uma senhora coberta com um tipo de manto, disposta sobre um banco forrado com tecidos brancos. A cabeça da defunta está apoiada sobre um travesseiro também branco, e seus longos cabelos negros foram cuidadosamente penteados e dispostos sobre seu busto. Ao fundo, sobre algum móvel, há alguns vasos com flores, e na parede, um crucifixo. A foto está bastante deteriorada e apresenta uma enorme mancha negra na porção superior, mais à esquerda da imagem.

A proprietária da fotografia é Dona Messias Ferreira Prego, e a retratada era sua mãe. Ela faleceu no dia 13 de abril de 1936, vítima de um Acidente Vascular-Cerebral, ou derrame, como se conhece popularmente



Figura 4 - Foto: Adelino Roque, 1936
(Acervo particular: Messias Ferreira Prego)

e como a própria Dona Messias denomina a enfermidade que acometeu sua mãe. Mas o relato da proprietária traz outra informação importante: os familiares da morta atribuíam a presença da mancha negra na imagem ao fato de que a falecida não gostava de fotografias, e jamais se deixou fotografar em vida. Assim, quando Adelino Roque, fotógrafo que fez a foto, revelou o negativo e ampliou o retrato, todos

consideraram que se tratava de um sinal de que a morta não havia ficado satisfeita com a desobediência de sua família, que havia contrariado sua vontade de nunca ser fotografada.

Na figura 5 temos outro exemplo interessante, ainda nesta relação entre os mortos e a fotografia, a qual integrava o imaginário coletivo belavistense. Na imagem vemos o retrato de um casal e, centralizada na foto, atravessando-a na horizontal, a foto mortuária de uma mulher. Esta outra imagem se sobrepõe à primeira, e sua transparência deixa entrever aspectos do homem e da mulher retratados. Esta imagem foi reproduzida a partir de um exemplar de propriedade do Senhor Daniel Vieira, mas outra cópia também foi localizada na residência de Antônio Faria, que foi o autor da foto. Trata-se de uma imagem cuja história é repetida há décadas entre os belavistenses: o homem da foto teria matado sua esposa para se apoderar de sua herança e casar-se com sua amante, no caso, a mulher retratada a seu lado. Mas, no dia em que se fizeram retratar juntos, após o casamento, a morta aparece na foto, e seu braço esquerdo parece enlaçar a mulher, como se quisesse enforcá-la. Perturbado, o homem procura a polícia e confessa o crime, informando inclusive o local onde havia enterrado o corpo de sua esposa.

Há, nessas duas histórias, vários aspectos a se considerar. Primeiro, que os erros no momento da tomada da foto, da revelação do negativo e ampliação das cópias em papel eram comuns naquela época, por motivos diversos: má qualidade do material empregado, falhas no momento da tomada da

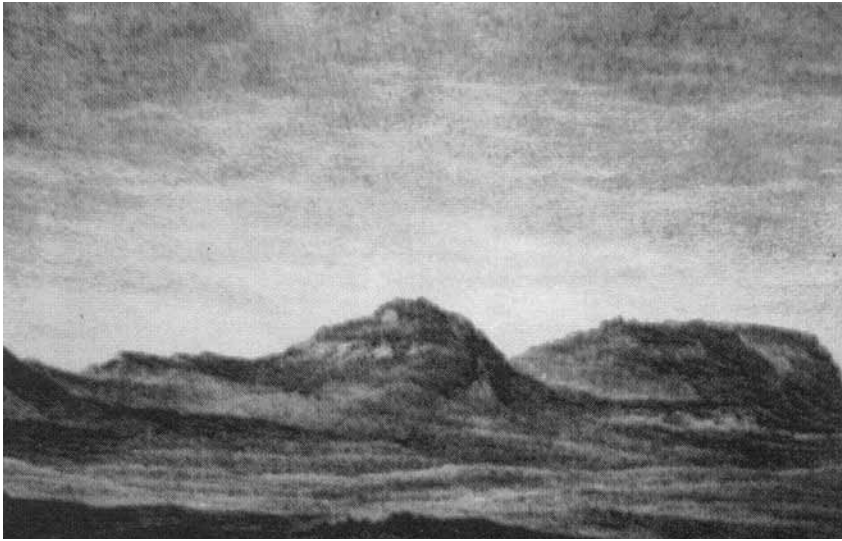


Figura 5. Foto: Antônio Faria, período indeterminado. (Acervo particular: Daniel Vieira)

foto, descuido no manuseio de equipamentos e substâncias etc. Na própria residência de Antônio Faria foram encontrados outros exemplos semelhantes à figura 5, onde parece ter havido, na verdade, uma sobreposição de negativos, ou a impressão de duas fotografias num mesmo negativo.

Por outro lado, é interessante observar que no imaginário coletivo be-lavistense tanto a figura 4 quanto a figura 5 acabaram ganhando outras interpretações, independentes das questões técnicas da fotografia, mais ligadas às histórias vividas pelos retratados, contadas e recontadas, porventura distorcidas. Como bem expõe Kossoy (2005, p. 45),

as fantasias da imaginação individual e do imaginário coletivo adquirem contornos nítidos e formas concretas por meio do chamado testemunho fotográfico. Se, por um lado, o signo é produto de uma construção/invenção, por outro, a interpretação, não raro, desliza entre a realidade e a ficção. Tratam-se (...) de processos de construção de realidades, processos esses que sempre existiram.

Ora, se a interpretação de uma fotografia implica em construir realidades, estabelecendo ligações entre o que está explícito na imagem e o que se conhece de seu contexto de produção e uso, das histórias dos retratados, das informações prévias sobre os referentes imagéticos, então constatamos que foi exatamente o que fez a população belavistense nos dois últimos casos analisados: criou realidades, histórias, a partir do testemunho propiciado por estas fotografias. Realidade e ficção se misturam de tal maneira nos casos explorados neste artigo que, no fim das contas, resta-nos apenas a constatação de que, dentro do imaginário coletivo belavistense da primeira metade do século XX, a fotografia era um valioso campo de comunicação entre vivos e mortos — e, ademais, de transmissão dessas realidades, por meio da memória, para as gerações futuras.

Notas

1 Maria Adélia Mendonça Arantes, mais conhecida por Dona Menina, nasceu em 05/02/1906, na cidade de Pirenópolis. Aos 18 anos de idade, transferiu-se para Bela Vista de Goiás, onde lecionou no Grupo Escolar Antônio Carlos, criado em março de 1925. Faleceu em Bela Vista de Goiás no dia 03/09/1991.

Referências

AMAR, Pierre-Jean. *História da fotografia*. Tradução de Vitor Silva. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2001.

ARANTES, Maria Adélia Mendonça. *Terra branca, terra vermelha*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2007.

BORGES, Déborah Rodrigues. *A memória visual de Bela Vista na fotografia de Antônio Faria*. 2004. 74 fl. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo). Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

BORGES, Déborah Rodrigues. *Registros de memória em imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de*

Bela Vista de Goiás (1920-1960). 2008. 161 f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005, p. 39-46.

MELLID, Marisol Romo. *Fotografiar a los muertos*. Disponível em http://www.antecamara.com.mx/nuevo/modules.php?op=modload&name=PagEd&file=index&printerfriendly=1&page_id=706, acesso em 20 de junho de 2006.

RIERA, Alberto. *Introducción a la fotografía post mortem*. Disponível em <http://www.caborian.com/content/view/574/142/>, acessado em 20 de junho de 2006.

SOUZA, Maria Enoi de. Depoimento. (mar. 2006). Entrevista concedida à autora. Bela Vista de Goiás, 2006.

TELES, Nair Alves. Depoimento. (jun. 2006). Entrevista concedida à autora. Bela Vista de Goiás, 2006.

Déborah Rodrigues Borges

Mestre em Cultura Visual (2008) pela Universidade Federal de Goiás. Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo (2004) pela Universidade Federal de Goiás. Atualmente é chefe da Secretaria de Informação do Centro de Apoio Operacional do Meio Ambiente do Ministério Público de Goiás. E-mail: deborahborges@yahoo.com.br

Moda e história: algumas reflexões teóricas

Juscelina Bárbara Anjos Matos

Moda: a pedra angular

O estudo da moda por muito tempo foi relegado a segundo plano, considerado como objeto frívolo, pouco digno de despertar as preocupações dos cientistas sociais. Porém, a moda vem crescendo em importância e ocupando cada vez mais espaço no campo de investigações de pesquisadores preocupados em compreender a dinâmica das sociedades modernas.

Essa mudança de mentalidade teve como referencial a emergência, a partir dos anos de 1970 e 1980, de uma nova categoria conceitual que se estabelecia no âmbito das ciências sociais e humanas. Foi um momento de renovação em que os campos de estudo estabelecidos começaram a romper com marcos conceituais dominantes até então, alargando as fronteiras disciplinares com objetivo de buscar explicação para a dinâmica social, que se tornava cada vez mais complexa (PESAVENTO, 2004). Nos domínios da História, esse movimento teve início, ainda de forma embrionária, com a primeira geração dos Annales, nos anos de 1930. Décadas mais tarde os estudos no campo da Nova História, História Cultu-

ral propuseram novos problemas de pesquisa, mas também métodos de abordagem exigindo um novo olhar sobre a História. A partir de então, os estudiosos passaram a pensar não apenas com base nas práticas, mas também nas formas de representação.

Neste contexto, o estudo da moda como fenômeno capaz de revelar modos de vida de uma sociedade ou grupo social vem ganhando força como objeto de investigação de vários pesquisadores que desenvolveram seus trabalhos tendo este fenômeno como fio condutor para a compreensão da dinâmica social, das formas de consumo, de apreensão da aparência visual em um determinado período e dos papéis sociais desempenhados pelos sujeitos. A moda, segundo esses autores, por sua característica de mudança constante de estilos, pela efemeridade, é um importante instrumento para se compreender a dinâmica das sociedades modernas.

Como diz Lipovetsky,

a moda não é mais um enfeite estético, um acessório decorativo da vida coletiva: é sua pedra angular. A moda terminou estruturalmente seu curso histórico, chegou ao topo do seu poder, conseguiu remodelar a sociedade inteira à sua imagem: era periférica, agora é hegemônica (1989, p.12).

A moda é, efetivamente, como nos mostra Lipovetsky, um fenômeno das sociedades modernas, associado a valores e formas de socialização própria deste tipo de organização. É impossível não sentir a sua influência na economia, nos gestos, nos costumes, na cultura que molda os traços da vida cotidiana das sociedades. Nesse sentido, o estudo das práticas vestimentares está relacionado com o tempo histórico, condições econômicas, culturais, geográficas, modos de produção, pensamentos, organização social e representações simbólicas da sociedade.

A partir desse entendimento, Rainho (2002) esclarece qual a postura que o estudioso da cultura deve adotar ao estudar a moda. A autora apóia suas idéias no pensamento do historiador Daniel Roche que aborda as possibilidades de investigação desse fenômeno a

partir da afirmação de que não é descrevendo a evolução do vestuário da alta sociedade, mas compreendendo como esses hábitos se encadeiam, num todo cultural, com as outras práticas da sociedade, que o historiador da cultura deve direcionar o olhar. Ao pesquisador cabe a “tarefa de analisar o vestuário e a moda a partir do consumo”, abordagem muitas vezes desprezada pelo estudioso que está “mais preocupado em examinar o mundo da produção” (RAINHO, 2002, p. 11-12).

As formulações apresentadas neste artigo têm como objetivo mostrar o percurso teórico-metodológico na dissertação de mestrado desenvolvida no programa de Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. O objetivo da pesquisa é mostrar como contribuíram as mulheres em Vitória da Conquista, cidade do interior da Bahia, a partir do consumo e da produção da moda, também, para construção da história local. A questão norteadora da pesquisa era saber qual o comportamento de moda adotado pelas mulheres, ou seja, como elas se relacionavam com a roupa e a moda em Vitória da Conquista no intervalo de tempo compreendido entre 1950 a 1965. A investigação visa ressaltar, também, a importância do estudo da moda como elemento de reconstrução do passado e preservação da memória.

A partir dessa compreensão de que a moda está intrinsecamente relacionada com a cultura que caracteriza uma sociedade é que buscamos analisá-la como fenômeno importante para o entendimento da dinâmica da vida e formas de representação de um grupo social num período determinado da história. Desta forma, considerando toda a complexidade que envolve o tema e as múltiplas abordagens possíveis, optamos por um estudo com enfoque histórico, mas sem perder de vista as contribuições de outras áreas de saber tão importantes para o conhecimento deste fenômeno.

Para se compreender o recorte proposto é necessário ter uma visão panorâmica da moda nesse período, as referências nacionais e internacionais, o contexto sócio-cultural em que a sociedade brasi-

leira estava inserida e em que medida esse ambiente era percebido e influenciava no comportamento de moda feminino em Vitória da Conquista.

Percurso teórico e pesquisa de campo

Como sustentação teórica nos alinhamos às contribuições de autores que desenvolveram um campo conceitual que nos possibilite a análise das representações da roupa e da moda no contexto que nos propomos investigar. Para tanto, faz-se necessário apresentar algumas questões fundamentais às quais nos vinculamos para tentar compreender o comportamento de moda feminina em Vitória da Conquista em meados do século XX. A primeira que merece nossa atenção é o conceito de moda que adotamos.

Convencionalmente os estudos que se dedicam a investigar a moda situam a modernidade como marco inicial e o Ocidente como espaço de origem. Essa afirmação se justifica na efemeridade, no jogo da aparência como elemento distintivo. A necessidade de mudança presente nas sociedades modernas, diferenciando-as das sociedades tradicionais, onde o ciclo de mudança é mais lento. De acordo com Lipovetsky,

a moda não pertence a todas as épocas nem a todas as civilizações [...] ela é colocada aqui como tendo um começo localizável na história. [...] Só a partir da Idade Média é possível conhecer a ordem própria da moda, a moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias. A renovação das formas torna-se um valor mundano, a fantasia exhibe seus artifícios e seus exageros na alta sociedade, a inconstância em matéria de formas ornamentações já não são exceção, mas, regra permanente: a moda nasceu (1989, p. 23).

Como nos mostra Lipovetsky, a moda é fruto do surgimento das cidades, da expansão comercial e do aparecimento de uma nova classe social, a burguesia. O desejo de ocupar a mesma posição social que os nobres fez com que os burgueses buscassem se assemelhar a estes através

da aparência visual. Os nobres, por sua vez, procuravam se diferenciar, impondo, assim, um ciclo de imitação/distinção, marcando o surgimento da moda numa acepção mais próxima do que conhecemos hoje.

Entretanto, é só ao longo do século XIX que a moda se consolida. Com a Revolução Industrial e a possibilidade de se produzir em grande escala surge um sistema de produção e distribuição desconhecido até então. Com as conquistas técnicas a moda ganha em agilidade e abrangência.

Lipovetsky propõe, então, pensar a moda, em primeiro lugar, a partir da sua historicidade. A outra questão é que para compreender a complexidade deste fenômeno é preciso analisá-lo levando em conta “as suas múltiplas redes, dos objetos industriais à cultura midiática, e da publicidade às ideologias, da informação ao social” (1989, p.12).

Num sentido mais abrangente o termo moda pode ser empregado em diversos sentidos. Portanto, cabe aqui dizer que quando nos referimos à moda estamos tratando de um conceito específico que diz respeito a um sistema próprio de apreensão. Moda pode ser entendida no sentido dos gostos, costumes, dos estilos que estão em voga e que são manifestados, principalmente, através do vestuário, considerado como o “domínio arquetípico da moda” (Lipovetsky, 1989, p.12).

Assim como Lipovetsky, autores como Barnard (2003) e Wilson (1989) também entendem a moda como conjunto de tendências, estilos em voga que estabelecem os termos dos comportamentos vestimentários num determinado período. É nesse sentido mais restrito, em que a moda tem no vestuário sua maior expressão no processo de mudança periódica da aparência, que direcionamos nosso olhar.

Os referidos autores também são fundamentais para a compreensão da moda como fenômeno cultural, presente no cotidiano das sociedades modernas e intimamente ligado aos modos de vida de diferentes grupos sociais. Essa definição da moda enquanto fenômeno cultural também se alinha com o pensamento de Williams (1992), que considera a cultura como modo de vida global:

Há certa convergência prática entre os sentidos antropológico e so-

ciológico de cultura como 'modo de vida global' distinto, dentro do qual, percebe-se, hoje, um 'sistema de significações bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social (WILLIAMS, 1992, p. 13).

Em consonância com a definição da moda como fenômeno cultural é importante destacar o papel simbólico que ela exerce. Como afirma Barnard,

Para usar a expressão de Marx, as roupas são "hieróglifos sociais", que escondem, mesmo quando comunicam, a posição social daqueles que a vestem. Quer dizer que a moda e indumentária podem ser formas mais significativas pelas quais são construídas, experimentadas e compreendidas as relações sociais humanas (2003, p.24).

A moda é, nesse sentido, um importante instrumento de expressão do indivíduo na sociedade. Aqui cabe destacar o trabalho de Crane (2006) sobre o papel social da moda e de Bourdieu (2007) sobre a teoria de reprodução de classe e gostos culturais como referencial mais adequado para a nossa análise. Apesar de, na atualidade, as fronteiras de negociação dos papéis sociais desempenhados por homens e mulheres e a idéia de distinção social estarem mais diluídas, consideramos importante a compreensão da moda como definidora de identidades de classe e gênero para sua análise no período proposto por esta investigação.

Para Crane,

a escolha do vestuário propicia um excelente campo para estudar como as pessoas interpretam determinada forma de cultura para seu próprio uso, forma essa que inclui normas rigorosas sobre a aparência que se considera apropriada num determinado período[...]. Sendo uma das mais evidentes marcas de status social e gênero – útil, portanto, para manter ou subverter fronteiras simbólicas – o vestuário constitui uma indicação de como as pessoas, em diferentes épocas, vêem sua posição nas estruturas sociais e negociam as fronteiras de status (2006, p. 21).

Relacionando a moda à distinção social, Bourdieu (2000; 2007) con-

sidera que o consumo de objetos culturais faz parte do jogo de diferenciação que se estabelece entre os grupos dominantes e os dominados. Segundo o autor, o campo social e as diferenças que nele se delineiam funcionam como “espaços de estilo de vida” ou um conjunto de “grupos caracterizados por estilos de vida diferentes”. Bourdieu define estilo de vida como “um conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos – mobiliário, vestuário, linguagem ou hexis corporal – a mesma intenção expressiva (2007, p.165).”



Figura 1 – Dalva Gusmão, Princesa da Primavera, 1958 (Acervo de família)

Desta forma, o que diferencia um estilo de vida são os gostos, preferências para a apropriação – material ou simbólica – de determinada classe de objetos ou de práticas classificadas e classificantes, que o autor chama de *habitus*. Segundo ele, é a partir da relação entre essas duas capacidades, definidoras do *habitus*, que se constitui o mundo social representado, ou seja, os espaços de estilos de vida.

Esses referenciais nos possibilitam entender a moda como um campo de demonstração aparente de posições sociais e Vitória da Conquista como um espaço privilegiado na região para a sua difusão, consumo e pro-

dução. A partir desse entendimento buscamos mostrar como as práticas vestimentares podem revelar costumes, comportamentos, e usos desse agrupamento social.

O ponto de vista adotado na investigação teve como sustentação o campo da História Cultural. Seu diálogo com a Sociologia e a Antropologia condicionou, por sua vez, a própria metodologia utilizada. Ao tomar como tema um objeto que tem as reminiscências como fio condutor para a reconstrução do passado, o estudo tem como método de abordagem a análise de imagens fotográficas e está ancorado em entrevistas, o que se apresentou como a alternativa mais adequada.

Como categoria de análise das imagens buscamos nos apoiar no trabalho desenvolvido por autores como Leite (2001), Kossoy (2002) e Mauad (2004) sobre as particularidades da pesquisa histórica com base em documentação fotográfica. A partir das imagens podemos chegar não só a conhecer a visualidade de uma época como desvendar as práticas culturais de um grupo social. As imagens revelam costumes, práticas e histórias de vida. Elas se confundem com a própria memória, evitando o esquecimento, garantindo a sua duração no tempo (LEITE, 2001).

Os autores acima mencionados concordam que para uma abordagem sociocultural é preciso lançar mão de outras fontes, como outros documentos textuais e orais. Do cruzamento das informações provenientes do documento fotográfico com outros complementares pode-se recons-



Figura 2 – Dinah Cajaíba e Josedith Mota
Final dos anos 50 (Acervo de família)

truir as práticas sociais de um grupo. Nesse sentido, Leite (2001) destaca o papel da narrativa como forma de recompor o contexto do momento, de chegar ao imaginário dos sujeitos retratados. Daí a importância de, nesta investigação, contarmos com o depoimento de mulheres que viveram no período estudado e que nos ajudaram a desvendar as lacunas, personagens, histórias contidas nas imagens. Foi só a partir das conversas travadas com diferentes atores sociais que pudemos compreender e reconstruir o contexto e as práticas sociais dos sujeitos e a sua relação com a moda.



Figura 3 – Maura Alice Antunes Gusmão. Início anos 60 (Acervo de família)



Figura 4 – Marisa Correia. Início anos 60 (Acervo de família)

Assim, como estratégia de ação optamos por privilegiar na pesquisa de campo o levantamento de documentação fotográfica em arquivos públicos e privados. Como arquivos públicos incluímos visitas ao Museu Regional de

Vitória da Conquista, ao Clube Social, Prefeitura Municipal, Arquivo Público Municipal e Rádio Clube da cidade, onde coletamos imagens e outros documentos, como jornais da época, necessários para a reconstrução da história da cidade. Nos arquivos privados foram coletadas imagens de álbuns de família do grupo envolvido na pesquisa. Após analisar as fotografias coletadas selecionamos um corpus de 43 fotos que compuseram esta investigação. Aliadas a essas imagens, foram feitas entrevistas com 11 mulheres que viveram em Vitória da Conquista no período proposto por esta investigação, sendo que, dentre estas, quatro atuaram como costureiras profissionais. Na transcrição das entrevistas arroladas ao longo deste trabalho buscamos manter com máxima fidelidade o linguajar das depoentes, sem acréscimos ou correções, como forma de preservar a construção da narrativa, o ambiente pitoresco e colorido local. As lembranças compartilhadas pelas entrevistadas mostraram a preocupação com a aparência, com o estar na moda e o modo como esses hábitos se entrelaçavam com as práticas cotidianas.

Mais do que simplesmente descrever a evolução das formas de vestir, o objetivo foi analisar como esses hábitos vestimentares se encadeiam num todo cultural com as práticas sociais, compreendendo como os diferentes campos que compõem a vida cotidiana podem esclarecer nossos comportamentos vestimentários. Foi a partir deste pensamento, que vê a moda como um fenômeno que reflete as transformações da sociedade, que se buscou analisá-la como algo que revela hábitos, comportamentos, posições sociais e gostos de uma determinada época.

Referências

BARNARD, M. *Moda e Comunicação*. Tradução: Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução: Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk. 2007. 1^o ed. 1979.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. 3^ª ed. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CRANE, D. *A moda e o seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. Tradução: Cristiana Coimbra. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

LEITE, M. M. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2001. (Texto e Arte; 9)

LIPOVETSY, G. *Império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas*. Tradução: Maria Lúcia Machado. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MATOS, J. B. A. *Costurando moda: uma análise das práticas vestimentares femininas em Vitória da Conquista-Ba (1950-1965)*. 2009. 195f. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Cultura Visual – Universidade Federal de Goiás, 2009.

MAUAD, A. M. *Fotografia e História – possibilidades de análise*. In: CIA-VATTA, M. e ALVES, N. (orgs.). *A leitura de imagens na pesquisa social – História, Comunicação e Educação*. São Paulo: Cortez, 2004.

PESAVENTO, S. J. *História e História Cultural*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

RAINHO, M. do Carmo T. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX*. Brasília: UNB, 2002.

WILLIAMS, R. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WILSON, E. *Enfeitada de sonhos*. Lisboa: Edições 70, 1989.

Juscelina Bárbara Anjos Matos

Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (2009); Especialista em Memória, História e Historiografia pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Email: babimatos@yahoo.com.br

Coleção Desenrêdos

O título da Coleção, Desenrêdos, é o mesmo de um conto de Guimarães Rosa publicado no livro Tutaméia. Foi mantida inclusive a grafia do título daquele conto, em que Jô Joaquim, depois de enganado duas vezes por Virília, operou o passado para que pudessem, retomados, conviver “convolados, o verdadeiro e o melhor de sua útil vida”. Tratava-se de abrir veredas, fabular um universo cambiante e o contrapor às credulidades vizinhas.