

# pós?

- Revista do Programa
- de Pós-graduação em Artes
- da Escola de Belas Artes da UFMG

# 22

v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

©2021, Programa de Pós-graduação em Artes (EBA/UFMG)

Todos os direitos reservados, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores, estando as normas técnicas de acordo com as referências de seus países.

APOIO: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) –Programa de apoio à publicações científicas e tecnológicas – publicação de periódicos científicos institucionais.

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

---

Pós [recurso eletrônico]: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. – Vol. 11, n. 22 (mai-ago. 2021). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008-

A partir de 2011 também em meio eletrônico.

Modo de acesso: Internet.

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader.

ISSN 1982-9507

ISSN ELETRÔNICO 2238-2046

1. Artes – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais.  
Escola de Belas Artes.

CDD: 700

CDU: 7

---

## **CONTATO**

Programa de Pós-graduação em Artes

Escola de Belas Artes

Av. Antônio Carlos, 6627. Pampulha. Sala 2025.

CEP 31270-901 Belo Horizonte, MG

E-mail: [revistapos.ppga@gmail.com](mailto:revistapos.ppga@gmail.com)

Site da Revista Pós: <http://eba.ufmg.br/revistapos>

Site do PPG Artes EBA/UFMG: <http://eba.ufmg.br/pos>

**Pós:** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes – EBA/UFMG

ISSN 1982-9507 – ISSN eletrônico 2238-2046

*Periodicidade semestral desde 2012*

Bases Indexadas: Sistema de Periódicos SEER

Diretório de Periódicos da UFMG

Classificação Qualis Periódicos da CAPES: A2

Revisão por pares

### **Universidade Federal de Minas Gerais**

REITORA: Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO: Dr. Fábio Alves da Silva Júnior

PRÓ-REITORA DE PESQUISA: Dr. Mário Fernando Montenegro Campos

### **Escola de Belas Artes**

DIRETOR: Dr. Cristiano Gurgel Bickel

### **Revista Pós**

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES: Dr. Amir Brito Cadôr

EDITORES: Dr. Ricardo Carvalho de Figueiredo, Dra. Magali Melleu Sehn

### **Conselho Editorial**

Dr. Agnaldo Farias (Universidade de São Paulo – Brasil)

Dra. Ana Mae Barbosa (Universidade de São Paulo – Brasil)

Dra. Ana Magalhães (Universidade de São Paulo – Brasil)

Dra. Ester Trozzo (Universidad Nacional de Cuyo – Argentina)

Dra. Flávia Cesarino Costa (Universidade Federal de São Carlos – Brasil)

Dra. Giselle Beiguelman (Universidade de São Paulo – Brasil)

Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo (Universidade Federal do Pará – Brasil)

Dra. Lisbeth Rebollo (Universidade de São Paulo – Brasil)

Dra. Maria Angélica Mellendi (Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil)

Dra. Marion Huester (University of Rostock – Alemanha)

Dr. Peter Alheit (University of Goettingen – Alemanha)

Dra. Rita Macedo (Universidade de Nova Lisboa – Portugal)

Dr. Tom Learner (Getty Foundation – Estados Unidos da América)

### **Comitê Editorial por Linha de Pesquisa do PPG-Artes EBA/UFMG:**

ARTES DA CENA: Dra. Marina Marcondes Machado

ARTES E EXPERIÊNCIA INTERARTES NA EDUCAÇÃO: Dra. Lucia Gouvêa Pimentel

ARTES PLÁSTICAS, VISUAIS E INTERARTES: Dra. Magali Melleu Sehn

CINEMA: Dra. Ana Lúcia Andrade

PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: Dra. Márcia Almada

POÉTICAS TECNOLÓGICAS: Dra. Marília Lyra Bergamo

PROJETO GRÁFICO: Núcleo de Produção em Artes Gráficas

PROJETO GRÁFICO (VERSÃO ELETRÔNICA): Dr. Virgílio Vasconcelos

DESIGN E DESENVOLVIMENTO WEB: Dr. Virgílio Vasconcelos

BIBLIOTECÁRIOS: Anderson Moraes Abreu e Luciana de Oliveira Matos Cunha

REVISÃO: Olívia Almeida

DIAGRAMAÇÃO: Ana Paula Garcia

Agradecemos aos autores e artistas que contribuíram para a elaboração deste número.



# Sumário

<b>EDITORIAL</b>	<b>8</b>	RICARDO CARVALHO DE FIGUEIREDO; MAGALI MELLEU SEHN
<b>APRESENTAÇÃO: SEÇÃO TEMÁTICA</b>	<b>9</b>	MÁRCIA ALMADA
As primeiras fábricas de papel na cidade do Rio de Janeiro no século XIX	<b>15</b>	THAIS HELENA DE ALMEIDA; OZANA HANNESCH
Dependencia y escasez de papel en las colonias hispanoamericanas	<b>45</b>	JOSÉ CARLOS BALMACEDA-ABRATE
<i>De vossa mercê</i> , António José d'Amorim: estudo interdisciplinar de uma carta do século XIX	<b>78</b>	PHABLO ROBERTO MARCHIS FACHIN; MÁRCIA DE ALMEIDA RIZZUTTO; WANDA GABRIEL PEREIRA ENGEL; JULIANA BITTENCOURT BOVOLENTA; REGINA JORGE VILLELA HAUY; JEAN GOMES DE SOUZA
O arquivo pessoal de Guita Mindlin: contribuições para a historiografia da conservação-restauração de documentos gráficos no Brasil	<b>116</b>	ALOISIO ARNALDO NUNES DE CASTRO
Value supported decision-making in paper conservation: research announcement	<b>143</b>	SPIROS ZERVOS E MÁRCIA ALMADA
A mecânica dos livros: encadernação, bibliologia e conservação	<b>157</b>	ANA UTSCHE
À Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição <i>os sentidos da forma – o design como ato poético</i>	<b>189</b>	ANIELIZABETH BEZERRA CRUZ; ANA KARLA FREIRE DE OLIVEIRA
Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo	<b>221</b>	HORTENSIA MÍNGUEZ-GARCÍA
Os papéis da gravura: uma comparação entre a <i>Tauromaquia</i> , de Goya, e a <i>Colección de las principales suertes de una corrida de toros</i> , de Antonio Carnicero	<b>240</b>	ÉRICA BURINI; PATRÍCIA DALCANALE MENESES
Técnicas de impressão comercial colorida sobre papel: o apelo material da cromolitografia e da risografia como impressos efêmeros colecionáveis	<b>265</b>	HELENA DE BARROS; IGOR ARUME

---

## SEÇÃO ABERTA

---

A.R.T.E. <sup>2</sup> threads interwoven in the sea of tales: a creativity workshop on shape – ethical/aesthetical propositions in outreach actions	<b>297</b>	MARIA DA GRAÇA LIMA; KATIA CORREIA GORINI; AURELIO ANTÔNIO MENDES NOGUEIRA; ANA CECÍLIA MATTOS MAC DOWELL
Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000	<b>315</b>	PRISCILA ALMEIDA CUNHA ARANTES
O desenho animado no papel, o grafismo do papel na animação: Naruto enquanto memórias e extensão poética na presentificação das técnicas e formas do desenho japonês	<b>332</b>	ISAC DOS SANTOS PEREIRA; MARIA IGNÊS CARLOS MAGNO
O lazer (re)significado nos “domingos da criação”	<b>364</b>	TAMARA SILVA CHAGAS
A obra de pesquisa de Ricardo Basbaum	<b>377</b>	VAGNER GODÓI
Perversões em <i>Woman’s World</i>	<b>402</b>	ANGELO MAZZUCHELLI GARCIA
Em questões de gênero e normatividade, quantos passos avançamos no salão?	<b>424</b>	FRANCISCA JOCÉLIA DE OLIVEIRA FREIRE; CECÍLIA BASTOS DA COSTA ACCIOLY
O estereótipo das coristas na dramaturgia de Tennessee Williams	<b>438</b>	LUIS MARCIO ARNAUT DE TOLEDO
Status social, civilidade (reflexões sobre a tela <i>O Casal Arnolfini</i> , de Jan van Eyck)	<b>464</b>	MANOEL FRANCISCO GUARANHA; ÁLVARO CARDOSO GOMES; ALZIRA LOBO DE ARRUDA CAMPOS

---

## ENSAIO VISUAL

---

Apontamentos sobre a encruzilhada como perspectiva crítica para as artes visuais	<b>492</b>	LEANDRO (NAPÊ) ROCHA
“Essência / vertigem”: fotografia, arquivo, ausência	<b>503</b>	ARTUR DE VARGAS GIORGI

---

## ENTREVISTA

---

40 anos de memória do CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Móveis, Escola de Belas Artes da UFMG entrevista com Beatriz Vasconcelos Coelho	<b>530</b>	MARIANA RIBEIRO DA SILVA TAVARES
---	------------	----------------------------------

---

---

**RESENHA**

---

Resenha do livro: *museum storage and  
meaning: tales from the crypt* – reflexões  
sobre o papel contemporâneo das reservas  
técnicas na preservação de acervos

**545**

WILLI DE BARROS GONÇALVES

---

# Editorial

É com satisfação que divulgamos a revista PÓS número 22 ( v.11, n.22, jul. 2021) com o dossiê temático "O papel: suporte da arte e da informação" sob a organização e apresentação da professora Dra. Márcia Almada. O dossiê temático deste número privilegia a linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural que pode abraçar todas as leituras e visões, pois o campo da tomada de decisões é amplo e necessita de fundamentação diversificada. Percebe-se o aspecto interdisciplinar dos artigos apresentados, possibilitando muitas leituras possíveis como históricas, materiais, artísticas e arquivísticas/coleccionismo.

Agradecemos a cada membro do Conselho e do Comitê Editorial, que nos auxilia na tarefa constante de buscar uma excelência em torno das complexas abordagens do universo da arte. Agradecemos também aos diversos colaboradores e avaliadores que, acreditando na seriedade do nosso trabalho, compartilham suas experiências, seus questionamentos e suas pesquisas no tema.

Na seção aberta, outras contribuições de relevância nos oferecem reflexões diversas referentes à linha editorial da Revista Pós.

Prof. Dr. Ricardo Carvalho de Figueiredo  
Profa. Dra. Magali Melleu Sehn

Editores-Chefes

# Apresentação

## Seção Temática: Papel: suporte da arte e da informação

Márcia Almada

Organizadora da Seção Temática  
Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: [marcia.almada@gmail.com](mailto:marcia.almada@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9046-9229>

O dossiê temático “O papel: suporte da arte e da informação” reúne estudos em torno deste material de natureza celulósica, flexível e versátil, útil para o registro de informações, a transmissão de conhecimento, a veiculação de notícias ou a produção artística e visual. É usado para a escrita, o desenho e a pintura e interage com diferentes tipos de tintas e materiais pictóricos, possibilitando transitar da bi à tridimensionalidade. Sem dúvida, é um produto multifuncional.

O papel pode ser formado por fibras curtas ou por fibras longas de algodão, linho, cânhamo, amoreira, entre outras plantas. Pode conter aditivos como colas e cargas ácidas ou alcalinas, o que conformará suas características de durabilidade, flexibilidade e resistência a danos mecânicos ou biológicos. Os componentes do papel também afetam sua textura, cor, corpo, impactando nas impressões táteis e visuais. Apreciar suas qualidades demanda um interesse especial que permite extrapolar a obviedade de um artigo tão presente no nosso cotidiano contemporâneo.

Mas nem sempre o papel esteve tão disponível. Até a metodização da produção mecanizada com o uso de fibras extraídas de madeira, a partir de meados do século XIX, e a industrialização com as novas tecnologias de beneficiamento da matéria prima para melhoria das qualidades funcionais e da durabilidade, o papel era considerado um material raro e de luxo, tendo sido incluído entre os presentes trocados por embaixadores nas sociedades ocidentais e orientais. Mesmo na contemporaneidade, quando imbuído de alguma característica especial ou ornamentação, como os papéis de carta floridos e aqueles produzidos artesanalmente com texturas de fibras variadas, pode ser considerado um objeto de coleção entre outras preciosidades. De modo igual aos origamis, podem transformar-se em brinquedos efêmeros de diversões infantis, como aviões, espadas e chapéus. São inúmeras as etapas, do durar ao reutilizar e, enfim, descartar.

A presença, uso e permanência do papel nas sociedades do século XVII ao XXI está no centro das discussões desta edição da Revista Pós, em um caminho capaz de unir olhares diversos sobre o tema. Tendo a interdisciplinaridade do olhar e dos métodos como proposta norteadora, os dez artigos deste dossiê foram organizados em quatro eixos permeáveis entre si e que não se obrigam a uma ordem cronológica: produção, criação, circulação e preservação.

O artigo "As primeiras fábricas de papel na cidade do Rio de Janeiro no século XIX", de Thais Helena de Almeida e de Ozana Hannesch, traça uma biografia dos primeiros moinhos papeteiros instalados no Brasil a partir de 1809, sediados na cidade do Rio de Janeiro. Com a chegada da família real, D. João VI passou a estimular o funcionamento de empreendimentos produtivos na então colônia portuguesa através da isenção de direitos pelas matérias-primas e a concessão de benefícios que perduraram após a Independência. Papelão, caixas, papel de embrulho e mesmo papel de parede para decoração de residências foram produzidos por empreendedores como Joaquim José da Silva, Zeferino Ferrez, e André Gaillard. Estes e outros precursores da manufatura papeteira enfrentaram grandes desafios, entre eles a ausência de profissionais especializados, mas, sobretudo, a carência de matéria-prima capaz de substituir as já escassas fibras provenientes de trapos de roupas, um problema enfrentado em todo mundo ocidental. É sabido que desde fins do século XVIII já se buscavam, no Brasil, fontes alternativas de celulose em fibras nativas como a da bananeira, do milho e da cana-de-açúcar, mas mesmo com incentivos e privilégios financeiros, poucas fábricas e iniciativas prosperaram.

A carência de matéria-prima e de mão de obra especializada é um problema recorrente na história da fabricação do papel, impactando diretamente o fluxo de circulação desse material indispensável à cultura letrada e artística. Tendo em vista o caráter eminentemente escrito da relação entre as sedes dos impérios ibéricos e as colônias de ultramar durante a época moderna, pode-se imaginar a extensão do problema a ser enfrentado pela administração colonial. José Balmaceda se debruça sobre esse aspecto no artigo "Dependencia y escasez del papel en las colonias Hispanoamericanas". São diversas as abordagens do autor para configurar o cenário internacional da produção e comércio do papel. Trata, entre outros temas, das guerras políticas e religiosas como responsáveis pela carência de mão de obra especializada; do monopólio da produção e comercialização pelos genoveses, arruinando moinhos de outras regiões europeias; da especificidade técnica dos papéis para imprensa, estampa ou escrita manual; da demanda de regularidade da produção pelas tipografias; e do mecenato real para expansão da produção espanhola, concentrada em Valência. O texto é fundado em extensa pesquisa documental e contribui para esclarecer aspectos pouco co-

nhecidos da história da circulação do papel nos séculos XVII e XVIII a partir da experiência da Espanha e suas colônias americanas.

A partir do estudo de uma carta em um único fólio de um papel de fibra de algodão, escrita em 1826 por um comerciante português atuante em Pernambuco, o artigo “De vossa mercê, António José d’Amorim: estudo interdisciplinar de uma carta do século XIX” expõe a complexidade apresentada por um objeto. Composta por profissionais da área de História, Filologia e Física, a equipe de trabalho explora as potencialidades de análise e investiga as várias camadas de informação possíveis de serem decifradas. Inicia-se com a biografia dos sujeitos envolvidos na produção e recepção da missiva e com as análises das condições econômico-sociais de Pernambuco na década de 1820. Parte-se para análise paleográfica e filológica da carta, na qual o gestual da escrita revela o sujeito atrás da pena e os recursos e habilidades por ele usados para fazer valer suas ideias, em um contexto histórico no qual a oralidade ainda influenciava a forma do registro escrito. Passa-se então à caracterização físico-química do papel, do lacre e da tinta, cujos exames realizados são apresentados de maneira sistemática, valorizando a potencialidade da instrumentação portátil para a caracterização dos elementos e compostos do material gráfico, gerando dados para a pesquisa histórica e para os tratamentos de conservação-restauração do objeto.

A partir do acervo de uma figura emblemática no campo da conservação-restauração de papel no Brasil, em “O arquivo pessoal de Guita Mindlin: contribuições para a historiografia da conservação-restauração de documentos gráficos no Brasil” Aloísio Castro reflete como a atuação desta personagem pode ser considerada um paradigma da formação e atuação dos restauradores de documentos gráficos no Brasil. Explorando seu acervo pessoal, composto por cartas, cadernos, documentação fotográfica, amostras de materiais, publicações técnicas, etc., conforma-se o perfil mais íntimo de uma profissional interessada no desenvolvimento das práticas, dos equipamentos de trabalho e da formação profissional no campo. Guita Mindlin foi um paradigma das abordagens teórico-metodológicas empregados na década de 1980, pois aplicou e disseminou as técnicas e materiais aprendidos em diversos cursos e estágios profissionais no Brasil e no exterior. Guita Mindlin tratou da conservação e restauração de livros, documentos impressos e manuscritos e encadernação artesanal com vistas a despertar o interesse coletivo pela documentação gráfica, ao mesmo tempo em que defendia a especificidade das diferentes tipologias desse campo e a consequente autonomia dos elementos bibliográficos em relação ao “papel”, como também discutido por Ana Utsch. O artigo é fruto de pesquisa inédita e relevante para o campo da conservação-restauração de documentos gráficos e é um tributo a essa personagem central do desenvolvimento profissional no Brasil.

A investigação interdisciplinar para a tomada de decisões em conservação e restauração de documentos gráficos é o tema do artigo "Value supported decision-making in paper conservation: research announcement". Spiros Zervos e Márcia Almada anunciam um projeto de pesquisa interinstitucional propondo um aprofundamento da discussão sobre a determinação de valores relativos às ações de preservação de documentos gráficos diante da carência de discussões epistemológicas específicas deste campo de atuação, o que acaba por impactar nas ações cotidianas dos profissionais. Os objetos são testemunhos históricos do conhecimento humano e sabe-se que as mínimas intervenções de conservação e restauração podem intervir na qualidade da informação material obtida a partir de três camadas de dados neles perceptíveis: a de natureza textual ou visual; a técnico-material; e a físico-química. À vista da relevância que tem sido dada, no debate contemporâneo, à função social como valor a ser considerado nas ações de preservação, os pesquisadores propõem o desenvolvimento de um modelo que inclua uma quarta camada a ser considerada na tomada de decisões, somando-se às outras três, composta pelos "dados externos" à materialidade do objeto; esta, de natureza histórica e sociológica, integrará o escopo de informações que elencam e fundamentam os valores inerentes ao objeto ou coleção gráfica.

Em "A mecânica dos livros: encadernação, bibliologia e conservação", Ana Utsch destaca a problemática da materialidade dos textos, expressa em sua forma visual mais evidente, ou seja, na tridimensionalidade do livro. A autora investiga a relação entre a bibliofilia e o desenvolvimento da encadernação em função das práticas sociais de circulação, apropriação e salvaguarda, hoje consideradas os pilares da disciplina da cultura gráfica. Neste enfoque, procura-se superar a visão vinculada tão somente às estruturas decorativas, seja dos livros de luxo ou dos modelos standardizados. O debate teórico-metodológico crítico promovido pela autora apresenta referências bibliográficas substanciais e evidencia lacunas na área de estudo, abrindo o campo para novas investigações. Ana Utsch defende o método de análise material dos livros em função dos sistemas mecânicos dos modelos de encadernação e, a partir dele, constrói um "inventário tridimensional" com detalhamento técnico material, reproduzindo gestos e formas bibliográficas de diversos períodos. Apresentados em diferentes etapas de fabricação, possibilitam a visualização das fases de produção. Estes dados registram a plasticidade dos livros e podem subsidiar conceitual e praticamente os procedimentos de conservação e restauração, evitando o uso irrefletido de padrões de encadernações propagados em manuais e textos técnicos.

O olhar sobre a materialidade dos objetos assume as mais diversas perspectivas dependendo do ponto de partida das análises. Na proposta de abraçar a interdisciplinaridade dos estudos e abordagens sobre o papel como matéria criativa, o artigo "À Mary Shelley: materialidade do papel e sua



importância no processo de criação das obras para a exposição *Os Sentidos da Forma – o design como ato poético*” trata do vínculo entre design e matéria-prima, entre plasticidade e fisicidade e entre experiência sensitiva e construção de significados. Anielizabeth Cruz e Ana Karla de Oliveira escolhem o papel como o material posto à reflexão e ao protagonismo de uma experiência que explora suas possibilidades plásticas e mecânicas na criação de um conjunto de quatro peças inspiradas no romance *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*, de Mary Shelley, publicado em 1818. O artigo apresenta o processo de materialização das ideias para a exposição através dos diários de criação que misturam desenhos, colagens e escritas. O resultado é uma redescoberta da vinculação entre design e materialidade, tanto no processo criativo quanto na apropriação-percepção da obra, reforçando mais uma vez a vinculação indissociável do desenho/escrita à matéria e aos instrumentos de trabalho.

“Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporánea”, de Hortensia García, traz um olhar particular acerca da experimentação artística que se arrisca a modificar o plano da folha de papel, trazendo-o para a tridimensionalidade através das técnicas de relevo associadas à gravura ou à conformação de objetos. A apresentação das experimentações parte da técnica do gofrado a seco, desenvolvida no século X no Oriente, a qual permite registrar uma imagem sem o uso da tinta. A técnica da imagem em relevo se propagou no tempo e no espaço e retornou ao Japão no século XVIII com o nome de *ukiyo-e*. Segundo a autora, a forte presença das gravuras japonesas durante o século XIX na arte europeia fez com que a técnica voltasse a ser utilizada como expressão artística, motivando várias experimentações para adaptação técnica aos diferentes tipos de papel até a contemporaneidade. Já a produção artística e experimental de papel artesanal tomou força a partir dos anos 1960, ampliando as possibilidades de modificação das qualidades primárias do material, interferindo inclusive nos seus componentes básicos para alcançar novas percepções sensoriais.

Em “Os papéis da gravura: uma comparação entre a *Tauromaquia* de Goya e a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* de Antonio Carnicero”, Érica Burini e Patrícia Meneses investigam comparativamente duas séries de gravuras que têm como tema as touradas espanholas. Neste paralelo são analisadas duas vocações da gravura artística: a criação a partir de experimentação técnica e formal ou a reprodução de desenho autoral por mãos de outro gravador. As autoras discutem como as técnicas usadas – a água-tinta e água-forte em Goya e o buril em Carnicero – estão vinculadas às propostas artísticas apontadas. Estas escolhas igualmente refletem diferentes sistemas de ensino, criação, produção e circulação. Através da análise material do papel usado nas obras de Carnero, as autoras confirmam evidências sobre o suprimento de papéis holandeses para

a Academia de Bellas Artes de San Fernando em fins do século XVIII, marcando a transição do domínio genovês para o francês e holandês no mercado espanhol neste período. Por outro lado, a presença de papéis catalães em edições da obra de Goya pode indicar o progressivo desenvolvimento da produção papelreira espanhola nos quase 20 anos que separam as obras dos dois artistas. As características constitutivas de cada um dos suportes vinculam-se também à operacionalidade das diferentes técnicas, como discutido em outros artigos desse dossiê.

Problematizando a revolução da comunicação digital em relação à permanência e prevalência do papel como veículo informacional, o artigo “Técnicas de impressão comercial colorida sobre papel: o apelo material da cromolitografia e da risografia como impressos efêmeros colecionáveis” trata de duas técnicas de impressão colorida e da relação entre permanência e ressignificação dos modos de produção de imagem. Helena de Barros e Igor Arume debatem questões sociológicas e materiais sobre a efemeridade e a perpetuidade dos impressos industriais a partir dos hábitos de colecionismo público e privado. Retomando o clássico texto de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica, discutem como as políticas de preservação praticadas pelas instituições públicas conferem a “aura” de objetos singulares a impressos efêmeros destituídos de seu sentido pragmático originário. Por outro lado, o colecionismo privado de impressões risográficas produzidas por artistas contemporâneos é visto como uma alternativa sensível ao excesso de imaterialidade da cultura digital. Apresentando os processos técnicos de fabricação e as potencialidades gráficas de cada uma das técnicas, incluindo as qualificações necessárias de um profissional “cromista” e de um designer gráfico contemporâneo, os autores concluem que o papel é único material a conferir excelência às duas técnicas de impressão e exige o contato presencial do observador para ser apreciado em suas qualidades táteis e óticas.

Os múltiplos olhares sobre um material tão presente nas nossas vidas cotidianas, reunidos neste dossiê, confirmam que a riqueza da realidade humana não pode ser restringida e que estudos trans e interdisciplinares promovem deslocamentos metodológicos necessários para o aprimoramento da nossa visão de mundo.

# As primeiras fábricas de papel na cidade do Rio de Janeiro no século XIX

*The first paper factories in the city of Rio de Janeiro in the 19th century*

*Las primeras fábricas de papel en la ciudad de Río de Janeiro en el siglo XIX*

Thais Helena de Almeida

Fundação Biblioteca Nacional

E-mail: thais.slaibi@bn.gov.br

ORCID: 0000-0001-5366-8395

Ozana Hannesch

Museu de Astronomia e Ciências Afins

E-mail: ozana@mast.br

ORCID: 0000-0001-6630-2843

## RESUMO:

Este artigo busca um entendimento cronológico do desenvolvimento da indústria de papel e de sua matéria-prima na cidade do Rio de Janeiro, no século XIX. Por meio de fontes primárias de pesquisa e de levantamentos em jornais e livros publicados no período, foi possível identificar alguns empreendedores e confirmar a participação do Governo Imperial no impulsionamento desta indústria. Contudo, essas fábricas foram impactadas por inúmeras dificuldades de um país em transformação e em fase de consolidação política e econômica, refletindo no seu desempenho, produção e investimento na pesquisa e uso de fibras nativas brasileiras, na tentativa de substituição das fibras de trapo importadas da Europa. Os avanços foram poucos no período, no entanto, encorajaram outros investimentos papeleiros no Brasil.

Palavras-chave: *Fábricas de papel. Papel brasileiro. Fibras nativas.*

#### ABSTRACT:

This paper is seeking a chronological understanding the paper industry development and its raw materials in the city of Rio de Janeiro, in 19th century. Through primary sources of research and surveys in newspapers and books published in the period, was possible to identify entrepreneurs and confirm that the Imperial Government participated in boosting it. However, these factories were impacted by countless difficulties of a country in transformation and in phase of political and economic consolidation, reflecting in its performance, production and investment in the research and use native Brazilian fibers, to replace the rag fibers imported from Europe. There were little advances made in this period, however, it encouraged further investments in paper making in Brazil.

Keywords: *Paper factory. Brazilian paper. Native fibers.*

#### RESUMEN:

Este artículo busca comprensión cronológica del desarrollo de la industria del papel y su materia prima en la ciudad de Río de Janeiro en el siglo XIX. Mediante fuentes primarias y encuestas en periódicos y libros publicados en aquel período fue posible identificar empresarios y confirmar la participación del Gobierno Imperial hacia la incrementación de esta industria. Sin embargo, esas fábricas han sido afectadas por numerosas dificultades de un país en una fase de consolidación política y económica. Eso reflejó en el rendimiento, producción e inversión de las fábricas para la investigación y uso de fibras nativas brasileñas, en el intento de reemplazar las fibras de trapo importadas de Europa. Sin embargo, se hicieron pocos progresos, pero encorajaran otros fabricantes de papel hacer inversiones en el Brasil.

Palabras clave: *Fábricas de papel. Papel brasileño. Fibras nativas.*

Artigo recebido em: 10/10/2021  
Artigo aprovado em: 20/01/2021

## 1 Da proibição das indústrias ao incentivo a suas instalações

No Alvará de 5 de janeiro de 1785, D. Maria I, rainha de Portugal, proibia o estabelecimento de fábricas e manufaturas no Brasil, sob o argumento de que com o seu desenvolvimento os colonos deixariam de cultivar e explorar as riquezas da terra e de fazer prosperar a agricultura. A exceção foi para aquelas que servissem ao “uso, e vestuário dos negros, para enfardar, e empacotar fazendas, e para outros ministérios semelhantes”, reforçando que “todas as mais sejam extintas e abolidas em qualquer parte onde se acharem nos meus domínios do Brasil” (ALVARÁ..., 2018, p. 27, 28). Para o pesquisador Nireu Cavalvanti, o impedimento da produção atingiu toda e qualquer fábrica, e não apenas os estabelecimentos têxteis, o que praticamente anulou ou reduziu qualquer tentativa de produção fabril no país no século XVIII (CAVALCANTI, 2004, p. 79). Embora reconhecida as limitações impostas do referido alvará, isto não impediu o discreto desenvolvimento de oficinas e manufaturas nas províncias brasileiras.

A vinda da corte e da sede do império português para o Rio de Janeiro, em 1808, significou não apenas uma mudança política e socioeconômica, mas também uma modificação de postura dos regentes. Eles precisaram adaptar as necessidades da corte à realidade e limitações administrativo-legais que subordinavam o Brasil. Essa barreira, que estagnava a indústria brasileira, começou a ser rompida com o Alvará de 1º de abril de 1808, assinado pelo príncipe regente D. João, que declarava:

que daqui em diante seja lícito, a qualquer dos meus vassalos, qualquer que seja o País em que habitem, estabelecer todo o gênero de manufaturas, sem executar alguma, fazendo os seus trabalhos em pequeno, ou em grande, como entenderem que mais lhes convém; para o que hei por bem derogar o Alvará de 5 de Janeiro de 1785 (ALVARÁ..., 1808, p. 10).

Esse alvará revogou a proibição de 1785, permitindo, a partir de então, constituir fábricas e manufaturas na colônia.

Ainda que anteriormente houvesse restrições de empreendimentos fabris, a coroa não descuidou de pesquisar em seus domínios novas fontes econômicas que pudessem lhe trazer vantagens. A carta de Bernardo José de Lorena (1756-1818), governador de Minas Gerais, enviada em 1799 ao conde de Linhares, comprova o interesse dos governantes em conhecer a riqueza das plantas brasi-

leiras. Nela, Bernardo de Lorena informa que encarregou o Dr. Joaquim Vellozo de Miranda (1742-1817), professor da Universidade de Coimbra, do exame de plantas e árvores próprias para o fabrico de papel (LORENA, 1799). Em 15 de outubro de 1800, o governador encaminhou ao conde de Linhares uma lista e amostras de plantas e árvores próprias para o fabrico de papel, que foram acompanhadas de um informe do Dr. Vellozo sobre o tema. Nesta lista estão indicadas plantas nativas como a guaxiuma branca, guaxiuma ordinária, embira branca, embira vermelha, paina de embiruçu vermelho e gameleira, que “apresentaram um melhor resultado” segundo o professor, diferente das baçoura grande de folha ruiva, carrapicho, iraticu, jiquitiba, pindaíba preta, pindaíba vermelha, embiruçu branco, embiruçu vermelho, baçoura grande, embaúba, pitta e arco de pipa, que “demostraram ser rijas e intratáveis” para o fabrico do papel (LORENA, 1800). A correspondência segue até janeiro de 1801, quando Bernardo de Lorena escreve novamente ao conde de Linhares avisando que enviara as amostras de embiras com a respectiva relação de plantas assinada pelo Dr. Joaquim Vellozo de Miranda (LORENA, 1801).

A preocupação em oferecer fibras alternativas para a confecção de papel, em substituição às fibras de linho, cânhamo e algodão foi persistente. Naquela época, o conhecido papel de trapo estava escasso e caro na Europa. Assim, o assunto reaparece em um ofício expedido ao conde de Linhares, em novembro de 1809, no qual o professor e botânico brasileiro, Frei Mariano da Conceição Veloso, dizia remeter uma amostra do primeiro papel de embira (fig. 1) feito no Rio de Janeiro (VELOSO, 1809). A partir daquele ano e com o incentivo do governo português, as primeiras fábricas de papel começam a se estabelecer na cidade do Rio de Janeiro.

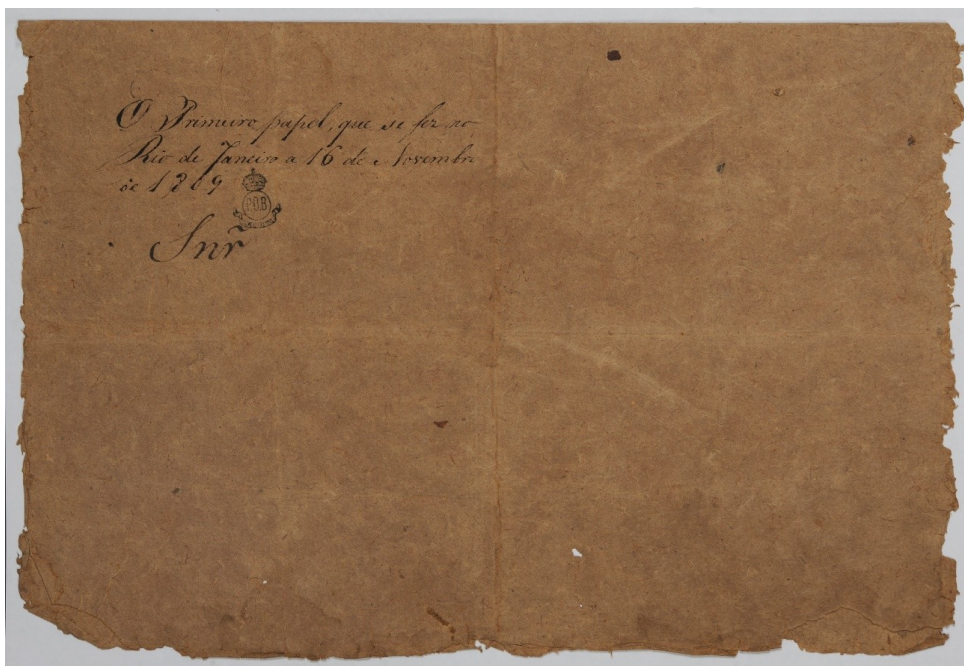


Fig. 1 – Primeiro papel produzido no Rio de Janeiro, em 16 de novembro de 1809. Fonte: Arquivo Histórico. Museu Imperial.

A maioria das publicações sobre as fábricas de papel que se desenvolveram no século XIX, no Brasil, apresentam uma visão histórica baseada na identificação de alguns proprietários e períodos de funcionamento. Não aprofundaram nas questões sobre sua implantação, problemas enfrentados para sua manutenção e matérias-primas que utilizaram. Contudo, através dos documentos primários, foi possível traçar a trajetória desses primeiros estabelecimentos na cidade do Rio de Janeiro, e, especialmente, identificar as contribuições que promoveram ou não para os avanços da fabricação do papel no Brasil, particularmente, a partir dos incentivos como as loterias e privilégios governamentais.

Embora os documentos pesquisados tenham mostrado que os primeiros investimentos da indústria papeleira aconteceram na cidade do Rio de Janeiro na década de 1810, as fábricas de papel, beneficiárias do governo, tiveram maior destaque a partir das décadas de 1830 e 1840. Fábricas estas que se estabeleceram através da importação de maquinário e mão de obra europeus, empregando, além do trapo, as fibras "indígenas", como eram chamadas as fibras da flora nativa. Entretanto, ainda no século XIX acabaram por entrar em falência e, algumas delas, foram esquecidas e apagadas da memória.



Ao pesquisar sobre a implantação dessas primeiras fábricas de papel, no Rio de Janeiro, recorreremos às informações de jornais, ofícios administrativos do Ministério dos Negócios do Império, correspondências, publicações, mapas geográficos e plantas arquitetônicas, pesquisados na Biblioteca Nacional, no Arquivo Nacional, no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, no Arquivo Histórico do Museu Imperial, em Petrópolis, e no Arquivo Ultramarino, em Lisboa. No percurso da pesquisa, algumas questões foram levantadas: de que forma esses benefícios contribuíram para o sucesso ou não desses empreendimentos? A experiência e utilização de fibras nativas impulsionaram a indústria papelreira nacional, tornando possível a substituição do papel de trapo naquele período? E qual a justificativa de as fábricas não prosperarem?

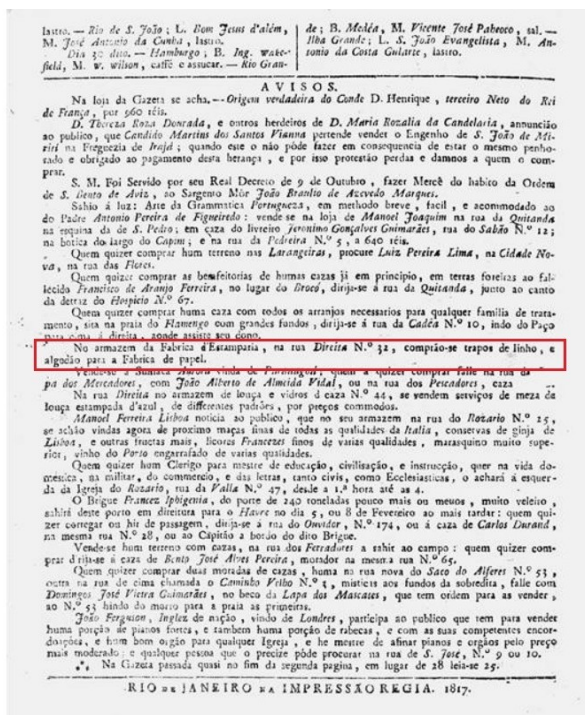
Assim, este artigo tem como objetivo relatar a implantação de algumas fábricas de papel, ocorrida entre as décadas de 1810 e 1880, na sede da corte portuguesa e posteriormente império do Brasil. Inclui também informações sobre sua produção, utilização de fibras nativas e motivos da falência, ainda que diante de um quadro favorável de incentivos por parte do governo imperial.

## **2 As primeiras fábricas de papel e seus proprietários**

Para assegurar a possibilidade da implantação de indústrias fabris no Brasil, o príncipe regente D. João assinou um novo Alvará, em 28 de abril de 1809, no qual estabeleceu que, para a felicidade dos fiéis vassalos, isentava os empreendedores de pagar direitos pelas matérias-primas de uso das fábricas e indústrias (ALVARÁ..., 1809, p. 45). A medida permitiu a entrada de trapo europeu para abastecer as fábricas de papel, que não tinham matéria-prima local para colocar em andamento as máquinas e suprirem a demanda interna. Constou também no Alvará a previsão de favores pecuniários aos fabricantes. Essa deliberação veio na forma de concessão dos recursos de loterias, em benefício das “fábricas protegidas” (BRASIL, 1844). O valor arrecadado com a venda dos bilhetes era utilizado para o pagamento de prêmios e outra parte era aplicada na implantação ou melhoria da indústria, ficando o governo autorizado a exigir garantias necessárias para que tais incentivos não tivessem outra aplicação. Este benefício era solicitado à Assembleia Geral Legislativa pelos proprietários de diferentes ramos de produção, sendo analisado e votado nas sessões do órgão, e significava a garantia de estímulo para os primeiros empreendedores.



Com os benefícios da coroa portuguesa, entre 1808 e 1811 encontramos relatos em jornais sobre a primeira fábrica de papel instalada no Andaraí Pequeno,<sup>1</sup> zona norte do Rio de Janeiro, por iniciativa de Henrique Nunes Cardoso e Joaquim José da Silva, ambos portugueses. Os primeiros anúncios sobre a compra de trapos para uma fábrica de Estamparia e Papel no Andaraí foram publicados ainda na década de 1810. O local indicado para o negócio era um armazém na Rua Direita, nº 32, atual Rua Primeiro de Março, no centro da cidade, que em 1817 anunciava comprar linho e algodão (fig. 2) (AVISOS, 1817, p. 4). Em 4 de abril do ano seguinte, o mesmo proprietário informava que compraria “todas as qualidades de retalhos, ou trapos, e as cordas de linho” para sua fábrica de papel construída no Andaraí (AVISOS, 1818, p. 4). Ao identificarmos os anúncios publicados rotineiramente ao longo de um período de anos, foi possível perceber uma infraestrutura para fazer negócios, um armazém para estocar matéria-prima e uma fábrica de papel em funcionamento, o que nos leva a inferir que se tratasse da fábrica desses proprietários mencionados.



<sup>2</sup> No armazem da Fabrica d'Estamparia, na rua Direita N.º 32, comprio-se trapos de linho, e algodão para a Fabrica de papel.

Fig. 2 – Anúncio mais antigo encontrado sobre a compra de trapos. *Gazeta do Rio de Janeiro*, 1º de fevereiro de 1817. Fonte: Hemeroteca Digital. Fundação Biblioteca Nacional.

Em 1823 o nome de Joaquim José da Silva aparece com outros proprietários de fábricas de estam-  
paria e papel em um documento solicitando a “Vossa Majestade Imperador” isenções para a  
compra de matéria-prima importada. Neste pedido, o grupo incluiu também a queixa sobre a falta  
de “braços livres” para trabalhar nas fábricas (REPRESENTAÇÃO..., [1823]). Além das dificuldades de  
ordem financeira, técnica e administrativa, esses proprietários, incluindo Joaquim José da Silva,  
tinham que lidar com as denúncias publicadas em jornais.

Em 1830, uma nota sobre o estado em que se encontrava uma fábrica de papel no Andaraí insi-  
nuava que, após quatro anos de existência e cinco loterias, essa ainda não havia conseguido  
imprimir nem os cartazes do jogo (CORRESPONDENCIA, 1830, p. 4). Três anos depois, nova nota  
informando que o Ministério do Império solicitava informações sobre o estado de adiantamento  
em que se achava a fábrica, que recebeu dez loterias em 1826, conforme o Alvará de 26 de junho  
do mesmo ano (MINISTERIO..., 1833, p. 4). Em função da data, infere-se que estas notícias se referam  
à fábrica de Joaquim José da Silva. Todavia, ainda não encontramos documentos sobre alguma  
inspeção ou relatórios daquele período para esclarecer esses questionamentos.

O nome de Joaquim José da Silva ressurgiu, em 1838, solicitando mais 12 loterias para sua fábrica,  
com o objetivo de “se aplicar o seu produto aos melhoramentos, [e] aquisições necessárias para pôr  
em bom andamento a fábrica de papel, que tem em Andarahy” (RIO..., 1838b, p. 1). A discussão da  
concessão das loterias para a fábrica de Joaquim José da Silva segue durante os anos de 1838 e  
1839, quando em 29 de agosto de 1839 o *Diário do Rio de Janeiro* publica:

Joaquim José da Silva querendo arredar de si a desagradável ideia de ser ele quem  
suspenda os trabalhos das suas fabricas de chitas, e papel [...], constando de  
máquinas, e mais utensílios em atual trabalho, se propõe vendê-las, pela falta de  
meios para prosperar laboração delas (NOTICIAS..., 1839, p. 4).

Alguns anos depois, em 1844, esse proprietário, não tendo conseguido manter os seus negócios,  
anunciou a venda de suas fábricas (VENDAS, 1844, p. 3). Esta seria a última notícia encontrada nos  
jornais e documentos da época sobre o destino dos seus empreendimentos.

O mapa apresentado na figura 3 é um levantamento da cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de  
1826 e 1828, e indica a localização de uma fábrica de papel no Andaraí Pequeno (ALCANTARA,  
1842). Pela importância na sua sinalização no mapa e repercussão nos jornais daquele período, é

provavelmente a fábrica de Joaquim José da Silva. Na imagem, é possível perceber também a distância entre o centro urbano e a região de área rural, ainda sem infraestrutura e de difícil acesso para o transporte de pessoas, onde outras fábricas, mais tarde, irão se instalar.

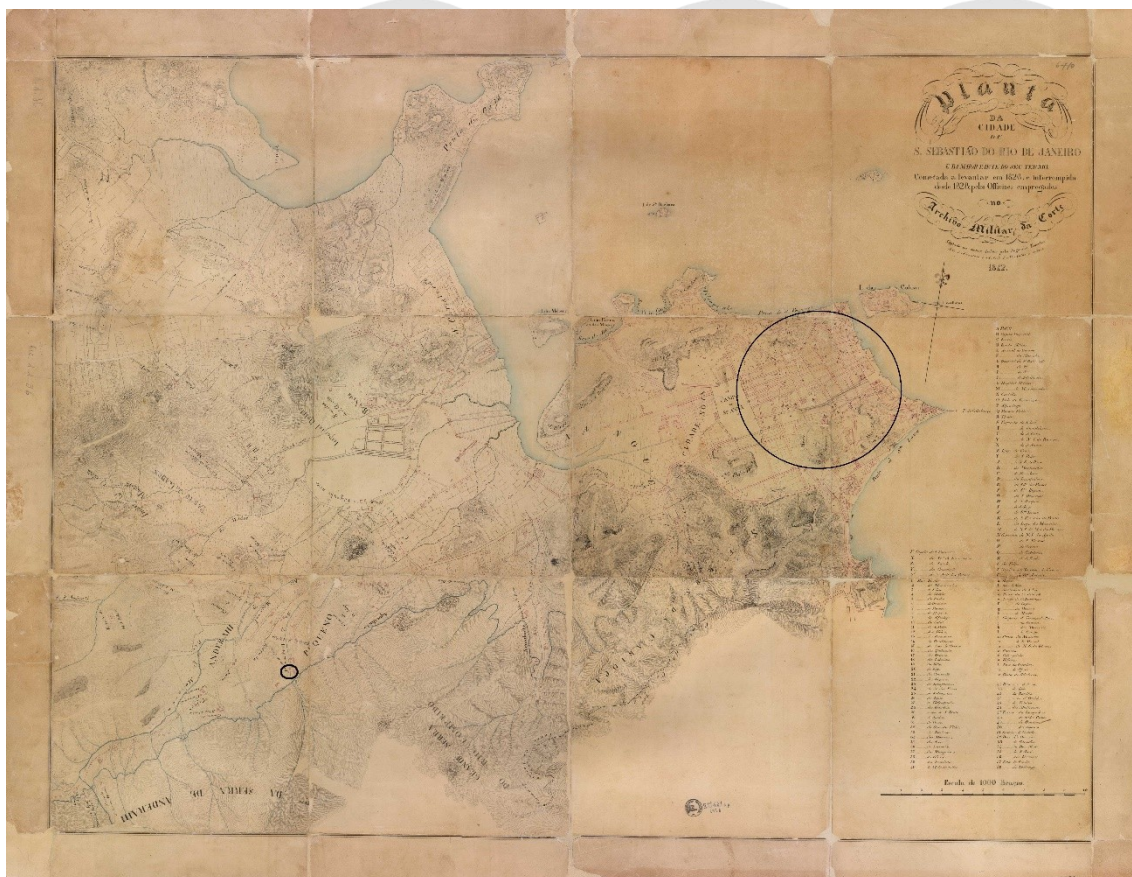


Fig. 3 – Mapa da cidade do Rio de Janeiro entre 1826 e 1828, com destaque para as áreas do centro e localização da fábrica de papel no Andaraí Pequeno. Autor: ALCANTARA, 1842. Fonte: Hemeroteca Digital. Cartografia. Fundação Biblioteca Nacional.

As fábricas de papel ajudavam a movimentar a economia da cidade, tornando-se parte integrante das notícias culturais e sociais, como se pode observar numa nota consternada de falecimento, publicada no *Diário do Rio de Janeiro* de 14 de janeiro de 1855, que anunciava a morte de Henri Fourdrinier. Segundo a notícia, “sua máquina de fabrico de papel contribuiu para a difusão das luzes, progresso da civilização” (FALLECIMENTO, 1855, p. 1). A exaltação parece indicar o quanto estes empreendimentos foram importantes para uma parcela da sociedade daquela época, cujo

invento da máquina de papel contínuo possibilitou um maior suprimento de papel no mercado, devido à rapidez e dimensão. A imprensa não mais estava limitada às formas de fazer papel à mão e, conseqüentemente, isso favoreceu uma maior produção e circulação de livros, documentos e ideias.

### 3 Os papeteiros André Gaillard e Zeferino Ferrez

Dos papeteiros pesquisados, dois proprietários se destacam entre as décadas de 1830 e 1840: André Gaillard e Zeferino Ferrez. Embora este artigo esteja baseado em documentos e diversos periódicos da época, foi um suplemento do *Jornal do Commercio* de 17 de outubro de 1845 (AO PUBLICO, 1845a, p. 1-2) que possibilitou ampliar e compreender a importância destes empreendedores em relação à produção e ao investimento material e humano nas fábricas, bem como identificar uma rivalidade entre eles, ainda que esta pesquisa apresente um resultado parcial do tema.

As primeiras informações, em 1831, sobre o francês André Gaillard, nascido em Toulouse, França, informavam que ele adquirira um antigo moinho, no Andaraí, para transformá-lo em fábrica de papel. Lá, tentou aproveitar a construção e parte do maquinário existente; mas com um sistema antigo e defeituoso não conseguiu alcançar o resultado que esperava. Assim, em 1833 viajou para a Inglaterra e para a França a fim de buscar meios para melhorar seu empreendimento. Após dois anos, trouxe de Castres, França, não só uma máquina, mas um operário carpinteiro e papeteiro, Frederico Bel, para montar o maquinário e trabalhar. No entanto, tempos depois, esse empregado abandonou o contrato e fez sociedade com o francês Zeferino Ferrez, nascido em Saint-Laurent, que também havia trabalhado para a fábrica de André Gaillard (AO PUBLICO, 1845a, p. 1).

Os novos sócios, Zeferino Ferrez e Frederico Bel, trataram logo de encaminhar um requerimento à Câmara dos Deputados, em 1838, com o propósito de impulsionar os negócios, afirmando terem sido eles os primeiros introdutores da fabricação de papel no Brasil, e por isso solicitavam a concessão de loterias, como as oferecidas a André Gaillard e a Joaquim José da Silva (RIO..., 1838a, p. 1). Não foi possível até o momento saber se tiveram êxito no seu intento. Entretanto, infere-se que a sociedade entre eles não tenha durado, pois, no início dos anos de 1840, Zeferino Ferrez



comprou um terreno na vizinhança da fábrica de André Gaillard para montar sua fábrica independente (AO PUBLICO, 1845a, p. 1). A compra, efetivada em 26 de janeiro de 1841, constava de “uma chácara e suas benfeitorias, com casas de vivenda e mais árvores” (FERREZ, 1967, p. 25-26).

Muitas intrigas e discussões envolveram André Gaillard, Zeferino Ferrez e outros papeteiros, algumas das quais serão apresentadas ao longo deste artigo. As notícias veiculadas nos jornais se referem às disputas e aos esforços para manter seus investimentos, onde a dificuldade de conseguir matéria-prima, mão de obra especializada e infraestrutura (como estradas, água encanada etc.) tornavam o trabalho ainda mais árduo.

O discurso proferido pelo conde de Gestas, publicado no *Pharol do Império*, em 1837, traz um elogio a André Gaillard e uma crítica à situação de outra fábrica no Andaraí, que teria recebido muitas loterias, mas não tivera maiores resultados com o empreendimento. A localização e data da publicação parecem indicar a referida fábrica como de propriedade de Joaquim José da Silva, que havia recebido, até então, 22 loterias do governo. De acordo com o conde de Gesta, “o Sr. Gaillard teria construído uma fábrica de papel e papelão no mesmo Andaraí, com um sistema mais moderno, movendo o maquinário com água e com maior perfeição” (VARIEDADES, 1837, p. 3). O conde de Gesta menciona ainda que André Gaillard estaria procurando fibras indígenas em substituição ao trapo, experimentando a *arrowroot*, planta conhecida como araruta.

É prematuro afirmar que ele teria conseguido produzir papel com fibras de araruta para suprir a demanda interna, entretanto seus esforços provavelmente tiveram sucesso, pois iniciou o fornecimento de seu papel para o jornal *O Parlamentar* e o *Despertador*. Em uma nota “A favor da Indústria”, o *Diário do Rio de Janeiro*, de 13 de setembro de 1838, anunciava: “Devemos dizer que não é perfeito, nem a perfeição se alcança de um salto [mas] os esforços de um homem, sua atividade e boa vontade não podem ir muito avante, vendo-se, como se vê o Sr. Gaillard reduzido aos seus meios e recursos” (FAVOR..., 1838, p. 916). Esta defesa rendeu a André Gaillard, naquele ano, a concessão de oito loterias para serem aplicadas à conservação e aumento da fábrica de papel estabelecida em Andaraí Pequeno (RIO..., 1838c, p. 1).

Confirmando o uso do papel de produção nacional na publicação dos jornais, um dia antes, em 12 de setembro de 1838, *O Parlamentar* faz uma nota, informando que a fábrica de André Gaillard, além de ter fornecido papel para dois outros jornais, teria suprido este jornal para que não interrompesse três edições (*O PARLAMENTAR...*, 1838, p. 93). A notícia abaixo (fig. 4) dá destaque ao feito de André Gaillard, bem como reforça a dificuldade de resposta do comércio à demanda de papel para impressão na época.

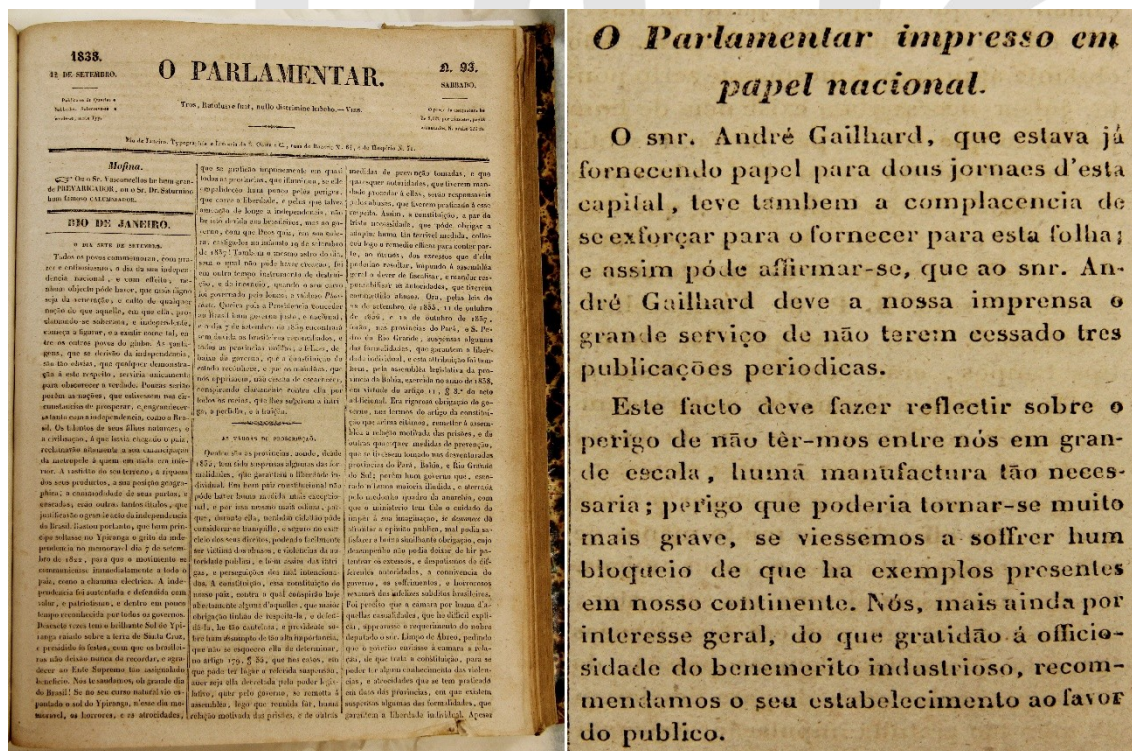


Fig. 4– Jornal *O Parlamentar*, de 12 de setembro de 1838, e detalhe da nota, no verso da página 93, saudando os esforços de André Gaillard na produção de papel nacional. Fonte: Divisão de Obras Raras. Fundação Biblioteca Nacional. Foto: Thais Almeida, 2019.

Apesar de seu empenho para encontrar um substituto para o papel de trapo, André Gaillard continuou importando matéria-prima da Europa, como consta na autorização de fevereiro de 1839, em que o inspetor da Alfândega autoriza despachar, livre de direitos de impostos, 1.200 libras de trapo para a fábrica (*MINISTERIO...*, 1839, p. 142).

Por sua vez, Zeferino Ferrez também trabalhava para pedir proteção para sua nova fábrica e oferecia amostras de papel fabricado com matéria-prima de fibras indígenas, sem identificá-las. O fato foi registrado em ata da Câmara do Senado, do dia 17 de junho de 1839 (CÂMARA..., 1839, p. 1). Embora alegasse o uso de tal matéria-prima, ele continuava a comprar trapo da Europa, conforme informações da inspetoria da Alfândega, em 1840, que permitiu o despacho livre de impostos de 12 fardos de trapo, com peso de “6 quintaes” para sua fábrica de papel (MINISTERIO..., 1840, p. 234).

Para melhorar seu empreendimento, em 1842, André Gaillard fez novo pedido de auxílio ao governo para lhe conceder mais quatro loterias e, em 1843, embarcou novamente para a Europa, voltando em 1844. Ao retornar, trouxe operários europeus e uma máquina capaz de fazer papel contínuo, comprada de Ferdinand Leistschneider, inventor francês, sediado na cidade de Poncey, região de Dijon. Segundo informações da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, publicadas no Suplemento do *Jornal do Commercio*, de 1845, André Gaillard adquiriu outra chácara, com maior fluxo de água para movimentar seu novo equipamento. Esta nova fábrica consistia em um edifício de três andares, grande e em bom estado, com maquinário para fazer papel e papelão pelo sistema mais moderno, cujo motor era movido por água, que girava uma roda hidráulica pequena, fazendo andar todo o equipamento com grande velocidade. O texto descreve que o empreendedor produziu papéis com grande resultado e uma rara perfeição na execução (AO PUBLICO, 1845a, p. 1-2). A fábrica manteve sua produção, ainda que com alguns imprevistos, pois a peça que convertia a massa em papel não trabalhava regularmente. Este fato não impediu que André Gaillard encaminhasse ao “Governo duas amostras do papel; um inferior que serve para embrulho, e outro de melhor qualidade”, em que se poderia imprimir jornais. Contudo, era opinião de alguns que os equipamentos não se prestavam ao fabrico de papéis de boa qualidade (RELATORIO..., 1847, p. 27-28). Para o autor Gilberto Ferrez (1967, p. 28), D. Pedro II teve uma impressão diferente ao visitar a fábrica, em 14 de maio de 1848, pois o imperador teria deixado o local satisfeito com o que vira.

A busca por um papel alternativo, que pudesse suprir a demanda interna e dar independência ao país, e os problemas políticos e econômicos nacionais, que atrapalhavam a importação e compra de trapo, geraram uma disputa entre André Gaillard e Zeferino Ferrez, como identificado no Suplemento do *Jornal do Commercio* de 1845. Nele, André Gaillard contesta as amostras de papel de fibras indígenas apresentadas por Zeferino Ferrez, pois, segundo ele, este papeleiro precisaria de

melhor maquinário para produzir um papel de qualidade que pudesse competir com a indústria europeia, e isto, conforme Gaillard, Ferrez nem ao menos provou ter conseguido (AO PUBLICO, 1845a, p. 1). Essa é uma das discussões que fundam o conflito entre esses concorrentes.

Assim como André Gaillard, Zeferino Ferrez se empenhou para aumentar sua produção, ampliando o edifício principal e embarcando para a França, em 1847, a fim de comprar maquinário (ASSEMBLÉA..., 1847, p. 32). A chácara do Andarai Pequeno tinha uma casa e uma fábrica, constituída de um edifício de três andares, construído com grandes e grossas muralhas do lado do rio, possivelmente à semelhança da organização europeia para os moinhos tradicionais de papel, que incluía um andar para as etapas de fabricação, outro para moradia e o último, mais ventilado, para a secagem dos papéis. A máquina de fazer papel foi adquirida em 17 de junho da empresa de M. Casimir Chapelle (FERREZ, 1967, p. 29-30).

Mesmo com estes investimentos, os trabalhos de ampliação e modernização do empreendimento não avançaram como esperado. Um relatório da Repartição dos Negócios do Império, em 1848, registrou os atrasos na melhoria de sua fábrica de papel, informando que o edifício tinha 110 palmos de comprimento por 75 de largura, mas lhe faltava concluir metade do telhado, embora dispusesse de material para fazê-lo. O maquinário ainda estava encaixotado e não havia sido instalado, por falta de conclusão do espaço. Esse relatório trazia informações sobre o maquinário, descrevendo o mecanismo, que era movido por roda hidráulica de 38 palmos de diâmetro, sendo uma máquina contínua e, segundo o texto, superior à máquina contínua redonda de André Gaillard (RELATORIO..., 1848, p. 28).

Conciente de que o prédio não estava de todo concluído e as máquinas ainda por terminar de montar, Zeferino Ferrez esperava empregar, em 1848, de 80 a 90 pessoas e fornecer 3.000 libras de papel por dia (FERREZ, 1967, p. 28). O desenho abaixo (fig. 5) ilustra as dimensões da fábrica e da roda d'água, e permite entender o tamanho do investimento assumido pelo papelheiro.



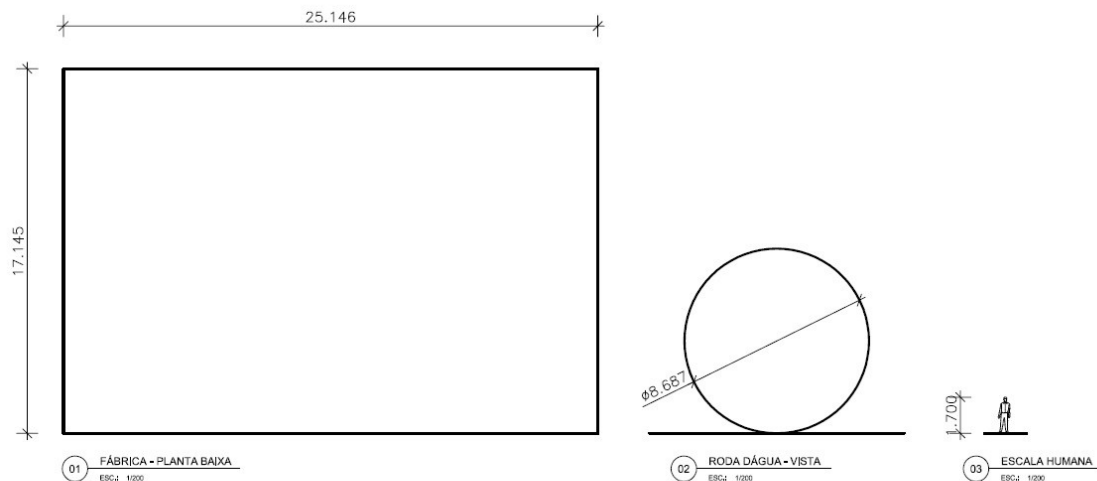


Fig. 5 – Desenho esquemático das escalas do ser humano e do edifício e roda d’água da fábrica de Zeferino Ferrez. Autor: Beatriz Slaibi, arquiteta e urbanista, 2016.

Os desafios industriais brasileiros eram muitos em meados do século XIX: investimentos, matéria-prima, mão de obra, concorrência, compromissos e prazos. Entretanto, a vida impôs desafios ainda maiores a estes dois empreendedores. Quase cego e deprimido André Gaillard cometeu suicídio na noite de 31 de dezembro de 1848, dentro de uma embarcação para cargas e passageiros, na Baía de Guanabara (O DIÁRIO, 1849, p. 3). Zeferino Ferrez e sua esposa morreram repentinamente em 1851, juntamente com dois escravos e toda a criação da chácara, o que levantou suspeita de crime por envenenamento. Naquela circunstância, o cônsul francês pediu um exame médico-legal, o qual não encontrou nada de suspeito, confirmando apenas o diagnóstico de disenteria (FERREZ, 1967, p. 29).

Na tentativa de salvar a fábrica de André Gaillard, Januária Gaillard, sua viúva, encaminhou à Comissão de Fazenda um documento pedindo que fosse isenta do pagamento dos produtos das quatro loterias concedidas a seu marido. O pedido, entretanto, foi indeferido (RIO..., 1850b, p. 2). Sem condições de cumprir o compromisso e pagar a dívida, os “arrendamentos da fábrica de papel”

foram anunciados e encaminhados para serem “arrematados em praça” (ANNUNCIOS, 1854, p. 3). Inferimos que essa transferência de proprietário não tenha ocorrido e que Januária Gaillard continuou a frente da fábrica, com uma produção de papel ordinário maior que o da fábrica de Zeferino Ferrez, segundo informou o relatório da Repartição dos Negócios do Império, em 1856 (RELATORIO..., 1857, p. 116). Um ano mais tarde, o arrendamento da fábrica volta a ser notícia nos jornais para ser arrematado “em última praça os aluguéis da fábrica de fazer papel com os seus pertences para o fabrico, movida por água e montada em uma bem construída casa” (PUBLICAÇÕES..., 1857, p. 2). Em novas tentativas de reverter o processo, Januária Gaillard encaminhou outros pedidos à Comissão de Fazenda, para que perdoasse a dívida contraída com as loterias (ASSEMBLEIA..., 1858, p. 2). As informações sobre estes pedidos e o arrendamento da fábrica deixaram de circular nos jornais.

Os esforços para manter a produção da fábrica de Zeferino Ferrez e mesmo quem teria assumido essa tarefa são ainda menos conhecidos. Mas anos depois do falecimento do proprietário, o mesmo relatório da Repartição dos Negócios do Império, que informava sobre o andamento da fábrica de André Gaillard, descrevia também que a fábrica de Zeferino Ferrez ainda trabalhava com máquinas movidas a água e produzia diariamente, em média, 32 resmas de papel ordinário (RELATORIO..., 1857, p. 116). As informações sobre o funcionamento e produção dessas fábricas desaparecem dos relatos voltando a ser citadas em 1862. Entretanto as informações são contraditórias, conforme consta no Boletim do Expediente do Governo, ligado ao Ministério da Fazenda, que publicou:

As duas fábricas de papel de Zeferino Ferrez e André Gaillard, com o falecimento de seus proprietários, deixaram de trabalhar e se acham hoje em completo abandono e ruína. No senado existem minuciosas informações a este respeito nas petições dos herdeiros daqueles proprietários, requerendo dispensa do pagamento da dívida proveniente do benefício das loterias (MINISTERIO..., 1862b, p. 9-10).

Depois desta menção, as informações sobre o destino das instalações das fábricas e do moderno maquinário vindo da Europa se tornaram escassas nos jornais da época. Uma indicação de que estas fábricas teriam deixado de funcionar aparece no levantamento “Nova numeração dos prédios da cidade do Rio de Janeiro”, realizado por João Cruvello Cavalcanti, em 1878. Na parte dedicada aos imóveis e terrenos da “Estrada Nova da Tijuca”,<sup>2</sup> o número 11 (antigo 9) é citado como herança de Zeferino Ferrez e que, na avaliação de Cavalcanti, encontrava-se arruinado. Um terreno com uma

---

ALMEIDA, Thais Helena de; HANNESCH, Ozana. *As primeiras fábricas de papel na cidade do Rio de Janeiro no século XIX.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25766>>

construção de 13 quartos, pertencente aos herdeiros de André Gaillard, também foi indicado na mesma região, no número 176 (antigo 52) da rua Conde de Bonfim, no Andaraí Pequeno (CAVALCANTI, 1878, p. 877-882). Quanto ao uso destes logradouros, Cavalcanti não faz menção alguma de que seriam usados como áreas de fábricas. As lembranças desta área industrial foram apagadas com a expansão urbana do bairro da Tijuca, deixando rastros para serem seguidos e localizados em reconhecimento desta memória.

#### **4 Outros empreendedores da indústria papelreira**

Na década de 1840, mesmo com todas as dificuldades apresentadas, outros empreendimentos papelreiros começam a surgir na cidade do Rio de Janeiro, sobretudo na região do Andaraí e da Cidade Nova. Assim, em 1845, identificamos o nome de Joaquim da Cruz Lima como proprietário de uma fábrica na Tijuca e morador da rua São Pedro, nº 88, na Cidade Nova (NOT. ..., 1845, p. 4). Em 1846, Cruz Lima é citado como tendo encaminhado requerimento à Comissão de Fazenda, em que pedia quatro loterias para sua fábrica de papel e papelão (RIO..., 1846a, p.1). Na ata da sessão da Câmara dos Deputados de 13 de fevereiro de 1850, o parecer sobre seu requerimento foi aprovado e encaminhado à Comissão do Comércio, Indústria e Artes (RIO..., 1850a, p. 2), entretanto, pouco se sabe desta fábrica e, até o momento, nenhum documento foi localizado sobre ela.

O francês João Constant foi identificado como papelreiro por meio de uma carta direcionada ao público no *Jornal do Commercio*, em 21 de outubro de 1845. Nela, o autor se defende de acusações feitas por André Gaillard, e afirma ter sido ele o primeiro fabricante de papel do Brasil, entre os anos de 1827 e 1829 (AO PUBLICO, 1845b, p. 1). A partir desse ano foram localizadas referências sobre o encaminhamento de requerimentos de João Constant à Comissão de Fazenda, solicitando loterias para, com o produto delas, montar uma fábrica de papel. No texto, de 1846, ele declarava ter-se habilitado para fabricar papel “nas primeiras fábricas de França, do que já tem apresentado bastante provas” de sua capacidade. No entanto, a comissão não atendeu ao seu pedido “por não ser mais admissível a multiplicação de tais concessões” (RIO..., 1846b, p. 1). Porém, o papelreiro não se dá por vencido e, em 1847, volta com novo pedindo de loterias para estabelecer sua fábrica de papel, tendo igualmente seu pedido negado (RIO..., 1847, p. 2). Ainda não foi possível verificar se ele conseguiu apoio financeiro, se chegou a erguer, de fato, sua fábrica e onde ela se localizava.

Também da década de 1840, o nome de Manuel Borges Homem é mencionado como proprietário de fábricas, sendo uma delas, de papel. Em uma sessão da Câmara Municipal consta o registro de aprovação, em 1846, de seu pedido de licença para a instalação da fábrica de papel na serra de Andaraí Grande,<sup>3</sup> após vistoria do fiscal do Engenho Velho (CAMARA..., 1849, p. 5). Do andamento e produção desta fábrica de papel não se tem muitas informações. Entretanto, o Boletim do Expediente do Governo, de 1862, publicou notícia de uma negociação com Manuel Borges Homem, o qual pedia uma indenização pela privação, três meses por ano, das águas de sua chácara, que serviam de motor para as máquinas das fábricas no Andaraí Grande, para suprir o abastecimento de água na cidade. Para tentar resolver o problema, o inspetor geral de obras públicas visitou o local da fábrica de papel para verificar a necessidade do Estado de comprá-la e o seu terreno, com as fontes de água (MINISTERIO..., 1862a, p. 25). A solução para esta tratativa parece ter se arrastado por anos, pois num relato do corpo legislativo do Senado, de 8 de outubro de 1869, ainda pairava dúvida sobre esta compra e sobre o valor do negócio, que naquele momento estavam sendo tratados com a viúva do proprietário (SENADO, 1869, p. 1-2).

Em meio a publicidade sobre um empreendimento de 1856, noticiando a construção de um cemitério para animais na Praia Vermelha, se descreve que o terreno era situado atrás de uma fábrica de papel, na praia do Suzano, atual bairro da Urca. A localização desta fábrica pode ser identificada em um mapa de 1870-1875 (PLANTA..., 1870). Tratava-se de uma fábrica de papel pintado<sup>4</sup>, a Imperial Fábrica de Santa Maria, de propriedade de Caetano Antonio Gonsalves Garcia, inspecionada, em 1855, pela “Comissão de Indústria Manufactureira”. Esta Comissão relatou que embora a fábrica não estivesse “no pé” das principais fábricas de Paris, Berlim e Londres, “três grandes e artísticas capitais da Europa civilizada”, tinha potencial para se desenvolver no país (SOCIEDADE..., 1855, p. 42).

Outros nomes irão surgir nos jornais e documentos, como na transcrição da ata da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional em 1887. No texto, há discussão de um abaixo-assinado propondo para sócios efetivos os fabricantes de papel e papelão José Ribeiro da Silva, José Pereira Gomes de Oliveira e José da Silva Araújo, “todos com fábricas estabelecidas na Serra da Tijuca e com depósito à rua do Rosário nº 96” (SOCIEDADE..., 1887, p. 146). Destes proprietários, José da Silva Araújo parece ter sido o mais proeminente, garantindo a ele lugar de destaque na publicação da empresa de papel Companhia Melhoramentos de São Paulo, com data sugerida de 1926. No capítulo intitu-

---

ALMEIDA, Thais Helena de; HANNESCH, Ozana. *As primeiras fábricas de papel na cidade do Rio de Janeiro no século XIX.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25766>>

lado “Notas sobre as origens históricas da fabricação do papel no Brasil e seu desenvolvimento”, o texto indica que “existem na Tijuca quatro fábricas de papel, uma das quais, do Sr. José da Silva Araújo, vem sendo por ele aparelhada para suprir os mercados internos desde 1883” (CENTRO..., [1926?], p. 37-39). Nesta publicação foi incluída uma fotografia da fábrica de José da Silva Araújo, em 1887. A figura 6 abaixo apresenta parte dos edifícios que compunham o empreendimento fabril, os empregados, famílias e as carroças com matéria-prima para a fabricação do papel.



Fig. 6 – Vista da fábrica de José da Silva Araújo em 1887, na Serra da Tijuca. Fonte: CENTRO..., [1926?], p. 40-41.

Para além da expansão das fábricas de papel na região da Tijuca e do Andaraí, outras fábricas e depósitos foram se estabelecendo no centro da cidade. Entre os anos de 1837 e 1855, os jornais do Rio de Janeiro publicaram anúncios com endereços de fábricas de papelão, caixas, papel de embrulho e depósitos. Em sua maioria, esses anúncios não informavam o nome de seus proprietários, os quais frequentemente usavam os jornais para divulgar o funcionamento de suas fábricas, a compra e venda dos produtos e matéria-prima, confirmando um crescente e importante comércio a se firmar no Rio de Janeiro. Por ser o centro da cidade uma região que não oferecia um volume



elevado de água capaz de fazer rodar o maquinário de uma fábrica de papel, a suposição é de que estas fábricas seriam de papel reciclado, que utilizavam um processo mais simples de produção, demandando um volume de água menor.

Para uma melhor compreensão e visualização desses empreendimentos, o mapa de 1852, apresentado na figura 7, mostra um levantamento realizado para indicar as fábricas de papelão, caixas, papel de embrulho e depósitos de papel, segundo informações retiradas dos jornais do período mencionado.



Fig. 7—Planta da cidade do Rio de Janeiro, levantada em 1852, com a localização das fábricas e depósitos de papel entre 1837 e 1855 (PLANTA..., 1852). Fonte: Fundação Biblioteca Nacional. Interferência elaborada pelas autoras.

A indústria papelreira na cidade do Rio de Janeiro acabou por incentivar outros empreendedores em diversas províncias no país. Um breve levantamento destas fábricas aponta para o interesse de brasileiros e estrangeiros de investirem nas regiões Nordeste, Sudeste e Sul do país e utilizar uma

variedade de fibras a partir de plantas nativas como a araruta, o coco, o milho, a guanxuma e o gravatá. Fibras de bananeira, cana-de-açúcar e madeira também integram os documentos de pedidos de privilégios industriais<sup>5</sup> e loterias para instalação e manutenção das fábricas de papel. O quadro 1, a seguir, ilustra, de forma sucinta, pedidos de empreendedores que foram analisados pela Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional.<sup>6</sup>

Quadro 1 – Resumo de alguns empreendedores que solicitaram loterias e privilégios para instalar fábricas de papel no Brasil entre as décadas de 1840 e 1870.

Nome	Local de instalação	Requer	Matéria-prima	Solicitação [Referência]
José Antônio de Araújo	Salvador/BA	Lei n. 136, de 5 de março de 1841. 10 loterias.  Lei de 16 de agosto de 1846. Privilégio de 10 anos para fabricar papel.	Tronco e folhas de bananeira	Sessão da Assembleia Legislativa Provincial da Bahia, em 1841 e 1846.  [COLLECÇÃO..., 1862, p. 93-94]
Augusto Guilherme Linde (Prússia /Áustria)	Rio de Janeiro	Privilégio por 10 anos para fábrica de papel.	Palha de milho	Sessão do Conselho de 16 de março de 1863.  [AIN*, 1863, edição 001, p. 135]
Guilherme Schuch de Capanema (Brasil)	Petrópolis/RJ	Privilégio por 10 anos para fabricar papel  Decreto de 16 de dezembro de 1857.	Diversas plantas nativas como o gravatá (fibras indígenas)	Sessão do Conselho de 15 de abril de 1863.  [AIN, 1863, edição 001, p. 165]
Eugênio Muller (França)	Bahia	Privilégio por 10 anos para fabricar papel e exportar fibras.  Indeferido em 1/set/1864.  Reapresenta e expande o pedido. Fabricação de papel.	Diversas plantas nativas (fibras indígenas)  Fibra de bananeira	Sessão do Conselho de 16 de agosto de 1864.  [AIN, ano 64, edição 001, p. 370]  Sessão do Conselho de 2 de janeiro de 1865.  [AIN, 1865, edição 001, p. 49]

ALMEIDA, Thais Helena de; HANNESCH, Ozana. As primeiras fábricas de papel na cidade do Rio de Janeiro no século XIX.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25766>>

Charles Pradez e William F. Jones	Rio de Janeiro	Privilégio por novo processo de fazer papel e isenção de direitos de alfândega para matéria-prima importada e máquinas necessárias.	Madeira	Sessão do Conselho de 1º de setembro de 1866. [AIN, 1866, edição julho, p. 367]  Sessão do Conselho de 8 de agosto de 1866. [AIN, ago/1866, p. 312-315]  Decreto de 17 de julho de 1867.
Julius Meyer	Bahia	Privilégio por 15 anos para fabricação de papel. Concedido em 2 de setembro de 1867, sobre a resolução de concessão por um ano, até que envie provas do invento.	Bagaço de cana-de-açúcar	Sessão do Conselho de 1º julho de 1867. [AIN, ago/1867, p. 322]  Sessão do Conselho de 2 de setembro de 1867. [AIN, out/1867, p. 388-390; AIN, nov/1867, p. 451]
Henrique Bochet (França)	Não mencionado.	Ser considerado introdutor da fabricação com bagaço de cana-de-açúcar.	–	Sessão do Conselho de 17 de outubro de 1867. [AIN, 1867, edição 001, p. 431-432]  Sessão de 13 de novembro de 1867. [AIN, dez/1867, p. 544]
Emmanuel Frank (Alemanha)	Santa Catarina	Privilégio de 10 anos para fábrica de papel. Concedido por Decreto em 22 de fevereiro de 1872.	Esparto, bambu, palha de milho e outras folhagens	Sessão da Sociedade Auxiliadora de 1º de junho de 1871. [AIN, out/1878, p. 223]
Henrique Mamede Lins de Almeida	Pernambuco (?)	Privilégio para fabricação de papel.	–	Sessão da Sociedade Auxiliadora de 1º de setembro de 1871. [AIN, out/1878, p. 223]



Vincent Elyah Heegan (Estados Unidos)	Não mencionado.	Privilégio de 20 anos para preparação de polpa extraída da madeira para fabrico de papel.	Polpa extraída da madeira	Sessão da Sociedade Auxiliadora de 10 de março de 1872. [AIN, out/1878, p. 223] Decreto nº 5028 de 24 de julho de 1872
John Ring	Rio Grande do Sul	Fabricação de papel.	Vegetais do Brasil	Sessão da Sociedade Auxiliadora de 4 de novembro de 1873. [AIN, out/1878, p. 223]
Samuel Severiano Figueira de Aguiar e Francisco Carlos da Silva	São Paulo	Privilégio de 20 anos para estabelecer fábrica de papel.	–	Sessão da Sociedade Auxiliadora de 12 de agosto de 1878. [AIN, out/1878, p. 223]

Fonte: O Auxiliador da Indústria Nacional, 1863-1878. (Hemeroteca Digital/FBN). Quadro elaborado pelas autoras.

Como é possível observar, o Alvará de 24 de abril de 1809 impulsionou a implantação de fábricas no Brasil, e as de papel não foram exceção. Parte desse interesse, já na época do Império, veio da busca de se identificar fibras da flora nativa, sob as quais a possibilidade de explorar gerava condições de exclusividade de longo prazo.

## 5 Extração de fibras e os Privilégios Industriais do Império

O tema dos privilégios industriais e do direito à propriedade industrial se iniciou no Brasil com a publicação do Alvará de 1809, cujo texto decretava que inventores e autores teriam direito de exclusividade por 14 anos, e registrariam seu invento na Real Junta do Comércio (ALVARÁ..., 1809). Apenas em 30 de agosto de 1830, Dom Pedro I instituiu uma lei<sup>7</sup> promovendo e disciplinando a concessão de privilégios, sobre os quais se outorgaria uma patente, com duração de 5 a 20 anos segundo a qualidade de descoberta ou invenção, ou um prêmio, conforme sua utilidade ou dificuldade de introdução (LEI..., 1830). Mas o tema dos privilégios aparece repetidas vezes em jornais e revistas do Rio de Janeiro entre as décadas de 1850 e 1860. Esta situação ocorre quando o Conselho Administrativo da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional<sup>8</sup> estava discutindo a

ALMEIDA, Thais Helena de; HANNESCH, Ozana. As primeiras fábricas de papel na cidade do Rio de Janeiro no século XIX.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021 Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25766>>

necessidade de criação de normas para se evitar o número exagerado de concessão das autorizações e de regular o tempo concedido e suas finalidades. A opinião do Conselho é que os privilégios, em geral, tendiam mais a paralisar a indústria nos países novos, do que desenvolvê-la (SESSÃO..., 1867, p. 315).

Identificou-se que, na segunda metade do século XIX, várias tentativas e pretensões análogas foram abortadas ou não tiveram êxito pela pouca garantia frente à concorrência com produtos similares estrangeiros. No caso da indústria papelreira, a falta da matéria era fato, mas havia diferentes esforços em substituí-la por outras fibras de origem vegetal nativas de diferentes espécies. O Brasil teria condições de abastecer esse mercado, pois dispunha de inúmeros vegetais, cujas propriedades eram reconhecidamente aplicáveis para fabricação do papel. Um exemplo dessa afirmação é o artigo “Das materias vegetaes, indigenas e exóticas, próprias para fabricar tecidos e papel, cordas cabos e outros usos”, publicado pela revista *O Auxiliador da Indústria Nacional* (DAS MATERIAS..., 1864, p. 459-468).

Por outro lado, se verificou também que muitas solicitações de privilégio não se enquadravam na forma da lei de 30 de agosto de 1830. Talvez por esse motivo, a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional tenha sugerido ao então governo imperial que concedesse prêmios, favores ou garantias que facilitassem o estabelecimento da indústria que se pretendia prosperar (FREITAS; LIMA, 1878).

## Conclusão

No século XIX, o apoio do império, com a concessão de loterias e privilégios industriais, para o desenvolvimento das fábricas na cidade do Rio de Janeiro, impulsionou diversos empreendimentos e fábricas de papel. Entretanto, a indústria papelreira encontrou desafios, como a falta de mão de obra especializada, escassez de matéria-prima e importação de insumos e maquinário. A fábrica de Joaquim José da Silva se destacou no início do século XIX, mas sua produção parece ter se limitado ao uso de trapos nacionais e importados. Somente nas décadas de 1830 e 1840, André Gaillard e Zeferino Ferrez implementaram, por meio de seus esforços para produzir papel e encontrar fibras vegetais nativas, uma iniciativa fabril papelreira, que fomentou outros empreendedores a pesquisar novas possibilidades e desenvolver essa indústria nacional. Os incentivos do governo mencionados neste artigo, como as loterias e o privilégio industrial, possibilitaram investimento por parte dos

fabricantes de papel na modernização do processo industrial, na pesquisa por matéria-prima nacional e na ampliação do comércio e negócios. Contudo, os problemas econômicos, técnicos e de ordem pessoal foram decisivos para a manutenção ou falência de algumas dessas fábricas.

Como é possível observar, muitas delas não prosperaram e, ao final do século XIX, segundo as informações até o momento obtidas, a maioria estava em situação deplorável. Porém, a pesquisa mostrou que a introdução deste gênero de produto, no Brasil, foi concorrente com a busca de matérias-primas alternativas para a produção de papel, e que o governo contribuiu com incentivos. No período analisado, identificam-se muitos empreendedores, desbravadores locais com pouca infraestrutura, mas com boa condição de fornecimento de água, requisito fundamental para uma instalação papeleira. O destino dessas fábricas, contudo, ainda deixa muitas questões para pesquisa sobre o tema..

## REFERÊNCIAS

ALCANTARA, J. J. de. **Planta da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro e da maior parte de seus termos**: começada a levantar em 1826 e interrompida desde 1828 pelos oficiais empregados no Archivo Militar da Corte. Rio de Janeiro: Archivo Militar da Corte, 1842. 1 mapa. Escala em 1.000 braças: desenho em nanquim, aquarelado.

ALVARÁ do império nº de 01 de abril de 1808. Permite o livre estabelecimento de fabricas e manufacturas no Estado do Brazil. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/atos/alv/1808/alv-1-4-1808.html](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/atos/alv/1808/alv-1-4-1808.html)>. Acesso em: 25 set. 2020.

ALVARÁ de 28 de abril de 1809. Isenta de direitos ás materias primaz do uso das fabricas e concede outros favores aos fabricantes e da navegação Nacional. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/alvara/antioresa1824/alvara-40051-28-abril-1809-571629-publicacaooriginal-94774-pe.html>>. Acesso em: 25 set. 2020.

ALVARÁ que proibe as fábricas e manufacturas no Brasil. **Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira**, 21 jun. 2018. Disponível em: <[http://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3674&catid=145&Itemid=286](http://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3674&catid=145&Itemid=286)>. Acesso em 25 set. 2020.

ANNUNCIOS. **Diario do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 39, p. 3, 8 fev. 1854.

AO PUBLICO. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, n. 283, p. 1-2, 17 out. 1845a. Suplemento.

AO PUBLICO. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, n. 287, p. 1, 21 out. 1845b.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Coordenação de Documentos Escritos. Equipe de Documentos do Executivo e Legislativo. **Coleção Privilégios Industriais (PI)**: inventário analítico – conteúdo por notação. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2013. p. 8.

ASSEMBLÉA Geral Legislativa (sessão de 1847), sessão imperial da abertura da Assembléa Geral Legislativa, no dia 3 de maio de 1847. **Anuario Político Histórico e Estatístico do Brazil**, Rio de Janeiro, ano 2, p. 32, 1847.

ASSEMBLEIA Geral Legislativa. Senado. **Diario do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, anno 38, n. 127, p. 2, 12 maio 1858.

AVISOS. **Gazeta do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, p. 4, 1 fev. 1817.

AVISOS. **Gazeta do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, p. 4, 4 abr. 1818.

BRASIL. Decreto nº 357, 27 de abril de 1844. Regulamenta a extração das Loterias. [S.l.]: Senado Federal, 1844.

CÂMARA dos Senhores Senadores: acta de 17 junho de 1839. Presidência do Sr. Diogo Antonio Feijó. **O Despertador**, Rio de Janeiro, p. 1, 18 jun. 1839.

CAMARA Municipal, 11ª. sessão em 6 de março de 1849. **Diario do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, anno 28, n. 8073, p. 5, 18 abr. 1849. Suplemento.

---

ALMEIDA, Thais Helena de; HANNESCH, Ozana. **As primeiras fábricas de papel na cidade do Rio de Janeiro no século XIX**.

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25766>>

CAVALCANTI, João Cruvelo. **Nova numeração dos prédios da cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Depto de Imprensa Oficial da Secret. Municipal de Administração, 1878. 2 v. (Coleção Memória do Rio 6, I-II)

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CENTRO dos Fabricantes Nacionais de Papel. **A marca d'água no papel da imprensa e a indústria nacional de papel**. São Paulo: Melhoramentos, [1926?]. Disponível em: <<https://archive.org/details/marcadagua00papel/page/40/mode/2up>>. Acesso em: 25 de setembro, 2020.

COLLEÇÃO das Leis e Resoluções da Assembleia Legislativa da Bahia, sancionadas e publicadas nos anos de 1840 e 1841. v. III, contendo 118 e 152. Bahia: Typographia de Antonio Ollavo da França Guerra, 1862.

CORRESPONDENCIA. **O Moderador, novo correio do Brasil, jornal político, commercial e litterario**, Rio de Janeiro, p. 4, 5 maio 1830.

DAS MATERIAS vegetaes, indigenas e exóticas, próprias para fabricar tecidos e papel, cordas cabos e outros usos. **O Auxiliador da Indústria Nacional**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 459-468, dez. 1864.

FALLECIMENTO. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, anno 24, n. 14, p. 1, 14 jan. 1855.

FAVOR á indústria. **O Chronista**, Rio de Janeiro, n. 229, p. 916, 13 set. 1838. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/702811/per702811\\_1838\\_00229.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/702811/per702811_1838_00229.pdf)>. Acesso em 25 set. 2020.

FERREZ, Gilberto. Os irmãos Ferrez da missão artística francesa. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 275, p. 3-54, abr.-jun. 1967.

FREITAS, Dr. Antonio de Paula; LIMA, João Franklin de Alencar. Sala das sessões da Sociedade Auxiliadora da Industria Nacional, em 12 de agosto de 1878. **O Auxiliador da Indústria Nacional**, Rio de Janeiro, n.10, p. 4, out. 1878.

LEI de 28 de agosto de 1830: concede privilégio ao que descobrir, inventar ou melhorar uma industria útil e um premio que introduzir uma industria estrangeira e regula sua concessão. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/LIM/LIM-28-8-1830.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LIM/LIM-28-8-1830.htm)>. Acesso em: 25 set. 2020.

LORENA, Bernardo José de. **[correspondência]**. Destinatário: para o Conde de Linhares: Vila Rica, 20 nov. 1799. 1 carta. Arquivo Histórico Ultramarino. Anexo: carta (2ª via). Nº de inventário no catálogo: 11099 AHU-Minas Gerais, cx.151, doc. 16 - AHU\_CU\_011, cx. 154, D.11357.

LORENA, Bernardo José de. **[correspondência]**. Destinatário: para o Conde de Linhares: Vila Rica, 15 nov. 1800. 1 carta. Arquivo Histórico Ultramarino. Anexo: relação. Nº de inventário no catálogo: 11382 AHU-Minas Gerais, cx.154, doc.44. AHU\_CU\_011, cx. 154, D.11593

LORENA, Bernardo José de. **[correspondência]**. Destinatário: para o Conde de Linhares: Vila Rica, 30 jan. 1801. 1 carta. Arquivo Histórico Ultramarino. Anexo: relações, carta (2ª via). Nº de inventário no catálogo: 11676 AHU-Minas Gerais, cx, 156, doc. 22 - AHU\_CU\_011, Cx. 156, D.11713.

---

ALMEIDA, Thais Helena de; HANNESCH, Ozana. **As primeiras fábricas de papel na cidade do Rio de Janeiro no século XIX**.

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25766>>

MINISTERIO da Agric., Comm. E Obra. Publ. **Boletim do Expediente do Governo [do] Ministério do Império**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 24-25, 28 jan. 1862a.

MINISTERIO da Fazenda. **Boletim do Expediente do Governo**, Rio de Janeiro, t. 37, p. 9-10, 19 ago. 1862b.

MINISTERIO da Fazenda, expediente do dia 7 de fevereiro de 1839. **Correio Oficial**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 86, p. 142, 13 fev. 1839.

MINISTERIO da Fazenda, **Correio Oficial**, Rio de Janeiro, v.1, n. 59, p. 234, 12 mar. 1840.

MINISTERIO do Império, **Correio Oficial**: in medio posita virtus, Rio de Janeiro, t.1, n. 99, p. 4, 24 out. 1833.

NOT. particulares. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, anno 24, n. 6912, p. 4, 14 maio 1845.

NOTICIAS particulares. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, anno 18, n. 192, p. 4, 29 ago. 1839.

O DIARIO: 1 de janeiro. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, anno 28, n. 7982, p. 3, 2 jan. 1849.

O PARLAMENTAR impresso em papel nacional. **O Parlamentar**, Rio de Janeiro, p. 93, 12 set. 1838.

PLANTA da Cidade do Rio de Janeiro. Trab. do Engenheiro A. Santana, s. l., 5 de abril de 1870. Arquivo Nacional. Fundo do Minist. da Agricultura, Comércio e Obras Públicas. Documento dividido em partes [pranchas coloridas], f. 87. Código de referência: BR-RJANRIO-4M-0-MAP-0118-f-87

PLANTA da muito leal e heroica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Desenhada por Jonh Edgar Ker. Paris: Garnier, 1852. 1 planta; 73 x 105 cm, escala 1:8.400.

PUBLICAÇÕES do Foro. Arrematações judiciais. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, anno 14, n. 82, p. 2, 4 out. 1857.

RELATORIO da Repartição dos Negócios do Império. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1847. p. 27-28

RELATORIO da Repartição dos Negócios do Império, apresentado à Assembleia Geral Legislativa, na 1ª sessão da 7ª legislatura. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1848. p. 28

RELATORIO da Repartição dos Negócios do Império, apresentado à Assembleia Geral Legislativa, na 1ª sessão da 10ª legislatura. Rio de Janeiro: Typographia imperial constitucional de J. Villeneuve, 1857. p. 116

REPRESENTAÇÃO de Manoel Machado de Coelho e outros, proprietários das fábricas de estampania e papel a S.M.l., solicitando isenção de impostos para compra de fazendas e tintas estrangeiras e incentivo da utilização de mão de obra para o desenvolvimento da indústria no país. [Rio de Janeiro], [1823], 7 p. Documento 41.

Biblioteca Nacional. Divisão de Manuscritos: mss1427854 II-34,27,026. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/mss1427854/mss1427854.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1427854/mss1427854.pdf)>. Acesso em: 25 de setembro, 2020.

RIO de Janeiro. Assembléia Geral Legislativa. Senado, sessão em 26 de setembro. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, anno 13, n.215, p. 1, 27 set. 1838a.

RIO de Janeiro: Câmara dos Deputados, sessão de 3 de setembro. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, anno 17, n. 198, p. 1, 4 set. 1838b.

RIO de Janeiro: Câmara dos Deputados, sessão em 14 de setembro. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, anno 17, n. 206, p. 1, 15 set. 1838c.

RIO de Janeiro: Câmara dos Deputados, sessão em 10 de junho. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, anno 25, n. 7226, p. 1, 6 jun. 1846a.

RIO de Janeiro: Câmara dos Deputados, sessão em 11 de fevereiro de 1850. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, anno 29, n. 8326, p. 2, 13 fev. 1850a.

RIO de Janeiro: Câmara dos Deputados, sessão em 10 de abril de 1850. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, anno 29, n. 8371, p. 2, 11 abr. 1850b.

RIO de Janeiro. Câmara dos Srs Senadores, sessão de 18 de maio de 1847. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, anno 26, n. 7505, p. 2, 20 maio 1847.

RIO de Janeiro. Senado. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, anno 21, n. 219, p. 1, 9 ago. 1846b.

SENADO. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, anno 52, n. 275, p. 5, 8 out. 1869. Suplemento.

SESSÃO do Conselho Administrativo em 1 de junho de 1867. **Auxiliador da Indústria Nacional**, Rio de Janeiro, n.8, p. 315, ago. 1867.

SOCIEDADE Auxiliadora da Industria Nacional. **O Auxiliador da Indústria Nacional**, Rio de Janeiro, v. 4 da nova série, p. 41- 57, 1855.

SOCIEDADE Auxiliadora da Industria Nacional. **O Auxiliador da Indústria Nacional**, v. 55, n. 7, p. 144-168, jul. 1887.

URBINATI, Inoã Carvalho; LAMARÃO, Sergio. Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN). In: ABREU, Alzira Alves de (org.). **Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (1889-1930)**. Rio de Janeiro: FGV: CPDOC, 2015. Disponível em:

<<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/SOCIEDADE%20AUXILIADORA%20DA%20IND%20C%29ASTRIA%20NACIONAL.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2020.

VARIEDADES. **Pharol do Império**, Rio de Janeiro, anno 1, n. 10, p. 3, 30 mar. 1837.

VELOSO, José Mariano da Conceição. **Carta do frei José Mariano Veloso ao conde de Linhares enviando amostra do primeiro papel fabricado no Rio de Janeiro, com embira do Brasil. 22/11/1809**. Museu Imperial, Coleção do Arquivo da Casa Imperial do Brasil. Documento manuscrito. MFN: 00352

VENDAS. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, anno 33, n. 6544, p. 3, 10 fev. 1844.



## NOTAS

---

- 1 Andaraí Pequeno é o atual bairro da Tijuca.
- 2 Esta rua começava no fim da rua Conde Bonfim e terminava na estrada velha da Tijuca (CAVALCANTI, 1878, p. 882).
- 3 Atual região dos bairros Andaraí e parte de Vila Isabel.
- 4 Naquela época o termo se referia ao papel de parede.
- 5 Esses eram concessões dadas pelo Império para produção exclusiva de algum bem ou processo, em razão de comprovação de invenção ou inovação. A técnica, material ou objeto recebia um registro, o qual ficava depositado e garantia que somente o proprietário podia usufruir daquele privilégio de produção por um número de anos estabelecido em lei. Atualmente é similar ao que chamamos de marca e patente.
- 6 Uma explicação sobre a entidade é apresentada no item “Extração de fibras e os Privilégios Industriais do Império”, a seguir.
- 7 Esse direito era passado por decreto público e ao inventor se concedia uma carta patente, assinada pelo governante e referendada pelo Ministro do Império (até 1860). Uma duplicata/amostra, relatório descritivo com desenhos e modelos deviam ser entregues (ARQUIVO, 2013).
- 8 Foi uma entidade fundada em outubro de 1827, com o propósito de “promover por todos os meios ao seu alcance, o melhoramento e a prosperidade da indústria no Império do Brasil”. Atuou como órgão consultivo do governo imperial, examinando e emitindo pareceres, que eram encaminhados ao Ministro do Império e, posteriormente, ao Ministério dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, até 1889, quando foi proclamada a República. Continua atuante até a primeira década do século XX (URBINATI; LARMARÃO, 2015).



# *Dependencia y escasez de papel en las colonias hispanoamericanas*

Dependência e escassez de papel nas colônias hispano-americanas

*Dependence and scarcity of paper in the colonies hispanic american*

José Carlos Balmaceda-Abrate

Socio fundador y vocal de la Asociación Hispánica de Historia del Papel (AHHP). Madrid (España). Consejero científico de la Fondazione Fedrigoni Fabriano. Scienza e arte della carta (FFF). Fabriano (Italia).

E-mail: [jcbalmaced@hotmail.com](mailto:jcbalmaced@hotmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5132-6535>

## RESUMEN:

La corona española se encontró con una dificultad fundamental, la falta de papel para administrar y evangelizar sus inmensos territorios de ultramar. Sin industrias papeleras suficientes, dependió durante tres siglos del papel que producía o distribuía Génova. Carlos III propiciará el desarrollo y la producción nacional hasta alcanzar la competitividad en el siglo XIX.

Palabras clave: *Papel. Filigranas. Libros. Hispanoamérica. España. Génova.*

## RESUMO:

A coroa espanhola enfrentou uma dificuldade fundamental: a falta de papel para administrar e evangelizar seus imensos territórios ultramarinos. Sem indústrias de papel suficientes, dependeu, ao longo de três séculos, do papel produzido ou distribuído por Gênova. Carlos III promoverá o desenvolvimento e a produção nacional até atingir a competitividade no século XIX.

Palavras-chave: *Papel. Marcas d'água. Livros. América Latina. Espanha. Gênova.*

ABSTRACT:

The Spanish crown encountered a fundamental difficulty; the lack of paper to administer and evangelize its immense overseas territories. Without sufficient paper industries, it depended for three centuries on the paper produced or distributed by Genoa. Carlos III will promote development and national production until reaching competitiveness in the 19th century.

Keywords: *Paper. Watermarks. Books. Latin America. Spain. Genoa.*

Artigo recebido em: 11/10/2020

Artigo aprovado em: 02/02/2021

## 1. Introducción

Los descubrimientos de los navegantes abrieron espacios al comercio mundial a la vez que revolucionaron la imagen medieval del mundo. La imprenta y su principal vehículo, el papel, serán la esencia misma de la civilización. La galaxia Gutenberg generará a su alrededor no sólo a los técnicos de la imprenta. Estarán también incluidos los fundidores de tipos; el personal para la atención de las prensas, la compra y la elección del papel; encuadernadores, entre otros. Estarán convocados, del mismo modo, los grabadores, los escritores, los músicos, los científicos, los inventores, los arquitectos etc. Se propiciará entonces la aparición del papel de color y los marmolados, que llegarán a su esplendor en el XVII.

La imprenta permitirá el ascenso de las religiones basadas en la lectura de la Biblia, y que éstas introduzcan a campesinos y burgueses en las letras. Se generalizará la representación de la imprenta, recurriendo, a veces, a la simbología para ello (Fig. 1).



Fig. 1 – *L'imprimerie* (Alegoría). Grabado xilográfico ovalado incluido en: *Les plaisants devis, Seigneur de la Coquille*. Lyon, 1585.

Fuente: Universal Short Title Catalogue (USTC). Disponible en: <https://www.ustc.ac.uk/editions/56600>.

Aparecerá el papel impreso para transmitir ideologías y política, ya sea en manifiestos, panfletos, libelos, canciones y llegando al papel diario para comunicar al pueblo noticias inspiradas en la actualidad.<sup>1</sup> Sólo en París, durante el siglo XVII, según el impresor Antoine Vitré, se necesitaba entre 500.000 y 1.500.000 pliegos de papel por día, y en el XVIII, debido a la publicación de *L'Encyclopedie*, el costo del papel aumentará un 67%.

Debido a la invención de la imprenta, también se hará apremiante, a partir del XVI, la demanda de papel en España. La carencia de este producto allí debemos atribuirla a la falta de producción y de obreros especializados, pero también a las persecuciones de artesanos judíos, que serán acogidos por la ciudad italiana de Génova, futura proveedora del papel a la corona española. Aunque por causas de producción insuficiente ocurrió con los papeleros árabes del Levante, lo que va a generar negativas consecuencias para la industria papelera española, ya muy mermada, que se verá arrollada por la competencia italiana.

Las fábricas ya existentes, con su incipiente producción, no lograban abastecer la demanda interna de papel y menos aún la de sus colonias, como veremos más adelante, así que tampoco alcanzaban a proveerlo para la publicación de libros y de bulas con la calidad que se exigía. En los siglos XVI y XVII, un 80% (como mínimo) de la población española no tenía acceso al libro impreso debido a su precio, y la causa de ello era, entre otras, el costo del papel.

Durante el siglo XVI, España recurrió a otros países para la impresión de libros; Italia editaba libros en castellano en imprentas de, como mínimo, diez ciudades, siendo Venecia, Roma y Milán las principales. También Francia lo hacía, sobre todo en las imprentas de París y las de Lyon, que se especializaban en libros litúrgicos. Este país, con sus exportaciones de papel y libros a España, cubrió gran parte de este comercio desde el siglo XV. Nantes fue un gran centro de distribución de papel hacia las ciudades de Bilbao, San Sebastián, Sevilla y Lisboa. Hubo también envíos desde La Rochela y Thiers, que seguían una ruta por tierra hasta Nantes y luego por vía marítima. A finales del siglo XVII, este comercio decayó; los impuestos y la competencia de los genoveses arruinaron a muchos papeleros franceses, que se vieron obligados a copiar las filigranas ligures – especialmente la de los *Tres círculos*, *Escudo de Génova* y *El picador de toros* (Fig. 2) – para vender a España parte de su producción (BALMACEDA, 2005; 2016).

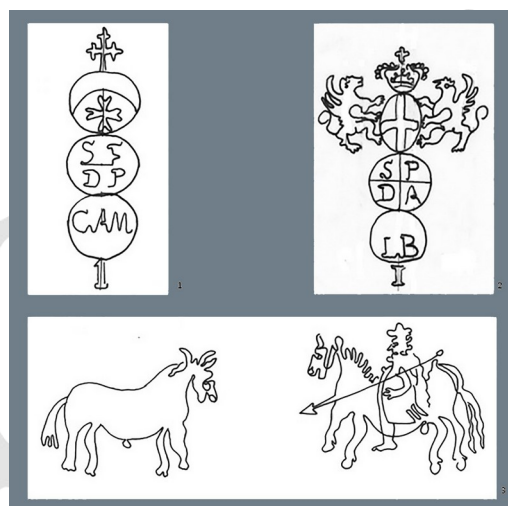


Fig. 2 – Filigranas del papel genovés vendido mayoritariamente a la Corona española.  
Fuente: Corpus del autor. 1- Corpus B1767 s/f. 2- B0543/1710. 3- B1612/1773.

También se imprimieron libros españoles en Inglaterra, Alemania, Suiza, Bohemia y hasta en Salónica (Grecia), en círculos de judíos sefarditas (GALLEGO, 1999), aunque fueron, sin duda, los Países Bajos, cuando caen bajo el poder de los Austrias en 1519, el mayor centro emisor de libros en lengua castellana de la época. Así, Amberes se convierte en el centro más importante, seguido de Bruselas, Lovaina y Lieja. En la segunda mitad del siglo XVI, sin embargo, se detectan en España algunas mejoras técnicas; mejor papel y tipos redondos romanos de excelente fundición. No obstante, por haber durado poco, la producción del libro se verá ahogada por la competencia extranjera. Por otra parte, la aparición del grabado a buril, a principios del siglo XV, cuyo desarrollo se incrementará principalmente para la reproducción de dibujos y pinturas durante los siglos XVII y XVIII, se verá acompañada por la decadencia de la producción del libro español y el deterioro de materiales como el papel de escasa calidad a finales del siglo XVI. También las estampaciones sueltas, o sea, las imágenes impresas en papel, que eran verdaderos “crucifijos” para repartir entre los moriscos y americanos, sufrieron la escasez y la mala calidad del papel nacional.

Junto a los “pliegos poéticos”, comienza también la floración, que en el siglo XVII será verdadera plaga con los llamados “remiendos” y “papeles de jornada”, es decir, los impresos sin encuadernar (la hoja suelta con texto tipográfico), realizados teóricamente en un día. Por ejemplo, una bula, el terno o remetido y el remiendo a lo sumo de tres o cuatro pliegos. En este humilde soporte

también florecerá una literatura funcional y de escasa calidad literaria – como alegatos jurídicos, memoriales y peticiones, *currículum vitae*, relaciones de fiestas, sermones, panegíricos, cartas con noticias, gacetas, órdenes, recibos etc. –, que igualmente consumía miles de resmas de papel.

## **2. La escasez y carestía del papel en la imprenta española**

En el mundo del libro y de la estampación de la época, existió, además, una permanente alusión a la escasez y a la insuficiente calidad del papel, con lo cual se expresaba la necesidad de favorecer, por la Corona, la implantación de nuevos molinos papeleros en España y la mejora de los existentes.

El célebre arquitecto Juan de Herrera tuvo considerables problemas para “abrir” unas láminas sueltas a fin de difundir, calcográficamente, las maravillas de la fábrica de El Escorial. Las dificultades comenzaron con la búsqueda del papel especial para la estampación, que debía tener más cuerpo (ya que debía entrar a presión en las tallas abiertas en el metal y absorber la tinta, para lo que debía ser humedecido previamente). Herrera consiguió una autorización del Rey para importarlo de Italia, pues en España no lo encontraba de esa característica. Inclusive concertó con Francisco Testa y Gerónimo Gaeta, impresores de esa nacionalidad, para que lo abastecieran. Testa se había convertido en un hombre de negocios y comerciante de libros y grabados. En 1580, se asocia con Pietro Paulo de Montalbergo y, juntos, organizan desde Barcelona, donde residían, la venta en Madrid de 3.500 grabados estampados en Roma e importados por Sevilla (GALLEGO, 1999).



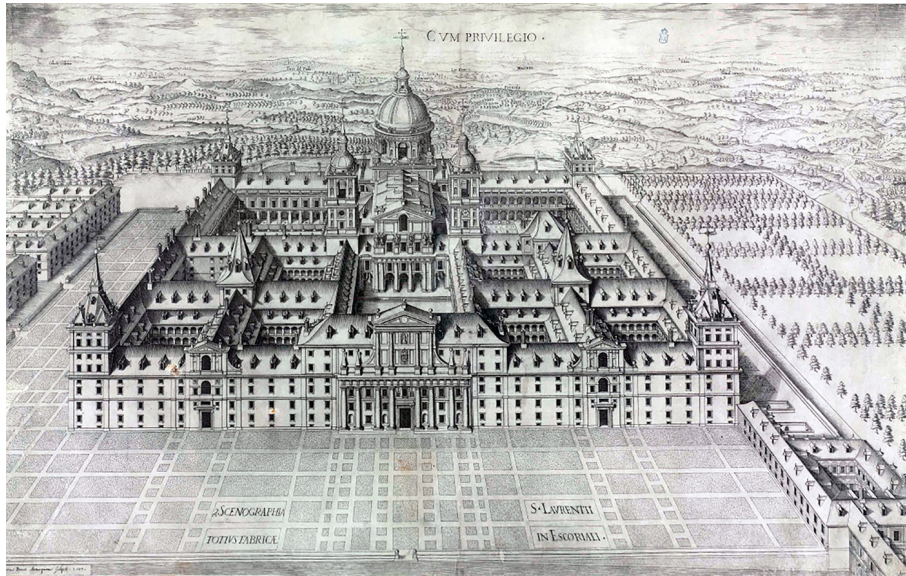


Fig. 3 – *Perspectiva general de todo el edificio*, por Petrus Perret (Bélgica), 1587. [Séptimo Diseño, Biblioteca Nacional, Madrid]. Buril sobre cobre.

Fuente: Biblioteca Digital Hispánica (BNE).

Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000025475>

La estampación se concretó el 5 de agosto de 1587, y Herrera entregó los papeles para estampar las 13 planchas (Fig. 3)<sup>2</sup> clasificados en tres formatos; los grandes en “imperial”, los medianos en “papel real”, y los pequeños en “medio pliego del real”<sup>3</sup>.

Sin embargo, debemos decir que a fines del XVII, a pesar de lo apuntado, el papel para la estampa se producía solo en algunos molinos catalanes,<sup>4</sup> aunque su consumo era regional y la producción insuficiente para exportarlo a otros lugares de la Península.

La principal dificultad que encontró el monopolio estatal, una vez constituido, fue la inexistencia en España, y menos todavía en Nueva España y el resto de las colonias (donde no estaba permitido producirlo), de una industria papelera que suministrase el papel suficiente para el papel sellado (a partir de 1637) y de las diferentes calidades para uso general: imprentas, tabaco, estrazas etc. (BALMACEDA, 2015).



### 3. La falta de papel de calidad para la impresión del Rezo

Mucho después, durante el siglo XVIII, las Academias de Madrid y Valencia seguían requiriendo papeles de calidad, insuficientes en la fabricación española, para los ejercicios de pensados de pintura en la 2ª y 3ª clase – hechos en un pliego de papel holandés y en un medio pliego de papel del formato imperial –, y de impronta o boceto – que se hacían siempre en formato imperial (IZQUIERDO, 1975) (Fig. 4).

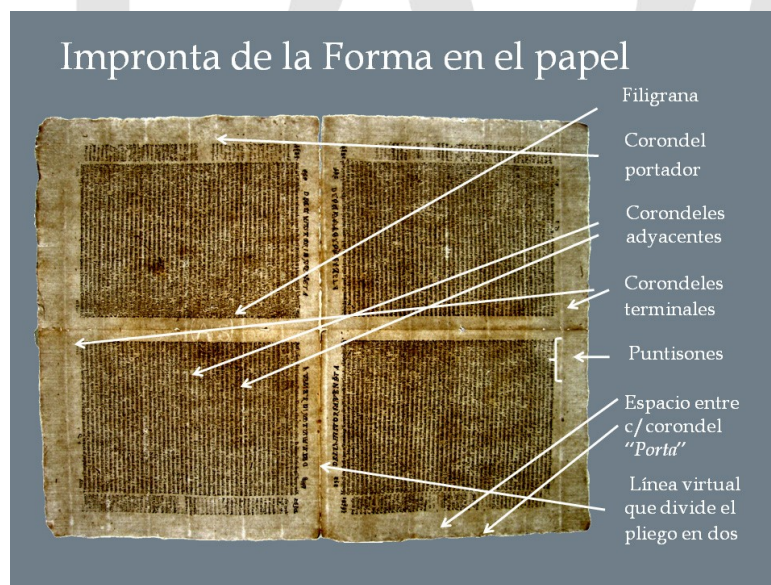


Fig. 4 – Pliego con los elementos constitutivos de toda hoja de papel hecho a mano (1680), vista por transparencia.

Fuente: BALMACEDA, Patina. nº 16. Madrid. 2011 p. 166.

Por otra parte, se creaban problemas (debido a las diferentes autorizaciones otorgadas a los distintos grupos sociales) para obtener este soporte importado. En 1715, cuando se les renueva el privilegio a los ciegos para que no paguen los repartimientos y contribuciones, afirman que son discriminados con la calidad del papel de estracilla y ordinario que se les provee, comparándolo con el papel fino, el de mejor calidad producida en el molino de El Paular de Madrid, que reciben los impresores.

También se concedió un curioso privilegio, en mayo de 1719, a la Imprenta de Música de Madrid, a cargo de José de Torres, que se había establecido 3 años antes como organista principal en la Capilla Real. Se trataba principalmente de una exención de derechos sobre el papel importado, concretamente sobre 16 balones de papel ordinario, 12 de marquilla, 8 de marca mayor y 4 de Imperial, o sea, 1.000 resmas para cada año.

Asimismo, la justificación para otorgar el privilegio al colegio de las Niñas del Amparo para imprimir el 17 de diciembre de 1749 (REYES GÓMEZ, 2000), fue evitar, entre otros problemas,

que los autores no fueran a otros países, porque se beneficiarían del buen papel y de costeadores que asumían los riesgos, y porque las obras de importancia, y de muchos tomos ya se imprimían o reimprimían fuera de España. (LÓPEZ OLIVER, 1729).

Es tan ilustrativa la polémica sobre la falta de papel y la incapacidad de producirlo en España en la cantidad y calidad solicitada por los autores e impresores, que, durante mucho tiempo, en la primera mitad del XVIII, se discutió y se promovió la propuesta para la impresión del Rezo. Ante esta preocupación, Felipe V solicita a El Escorial, a principios de 1717,<sup>5</sup> los medios para establecer una imprenta del Rezo. El prior Eugenio de la Llave le respondió el 14 de febrero con un memorial donde expresa sus condiciones. En el punto tercero señala que:

Debido a la mala calidad del papel en España, se tendrían que establecer molinos y rehabilitar los del Escorial, que se arruinaron porque espantaban la caza del Rey, para lo cual, con el fin de que no se volviera a repetir perjuicio, se tendría que dividir el bosque en dos levantando un muro [...].

Y en el punto cuarto solicita el derecho de tanteo de trapos y papel libre de impuestos, aunque se hubiera de traerlo del extranjero.<sup>6</sup>

Estas propuestas no llegaron a nada, según el Memorial del Monasterio al Gobernador del Consejo de 1729.<sup>7</sup> Asimismo, en ese año y en propuestas similares a las de 1717, El Escorial pide al Rey que, “como hay dueños de molinos que afirman que se puede hacer papel de calidad, el monarca debe ordenarles que lo hagan y [ellos] lo comprarán”.

Hubo otras publicaciones del bloque formado por las Santas Iglesias separadas,<sup>8</sup> tal el caso de las de Córdoba y Sevilla, que entregan al gobernador del Consejo, en septiembre de 1728, nueve ejemplares de misales y breviarios de Valencia a la mitad o la tercera parte del precio, unos

impresos en papel español y otros en papel extranjero. Se afirmaba, además, que con estos bajos precios se harían libros correctos y con papel español de mejor calidad, y así se impediría la salida de más de “cuarenta mil doblones” al año.

También se registran acusaciones a las propuestas de La Llave, que solicitaba privilegios y exenciones para los oficiales y operarios extranjeros en las fábricas de papel y en las imprentas. Las negativas sólo conducían a imposibilitar o dificultar la deseada imprenta del Rezo en España, en vez de facilitarla, y tampoco se potenciaba la industria del papel (LÓPEZ OLIVER, 1729).

En una otra propuesta, El Monasterio retaba al impresor valenciano Antonio Bordazár a que viera el material, o sea, el papel, y que los imprimiera al precio que decía López Oliver, lo que favorecería, sin duda, a los molinos de papel de La Adrada.

Por su parte, el fabricante José Soler, que tenía a su cargo los tres molinos de Cuenca, reconocía que el papel era una carencia tradicional de España y que “se elabora de baja calidad” (LÓPEZ OLIVER, 1729). Confirma, además, la existencia de los siguientes molinos: del Arco, en Segovia; La Adrada, en Ávila; de Francos, cerca de Santiago de Compostela; de Beteta, en Cuenca; la fábrica de Algeciras, en Cádiz; la de Nuevo Baztán (de Juan de Goyeneche) y El Paular, en Madrid. Menciona también sitios en Capellades, Igualada, Figueras y Manresa, en Cataluña, y otros en Mallorca, Granada, Sigüenza, Valladolid y Toledo. Asimismo, agrega que junto con Goyeneche pueden ofrecer una entrega de 5.000 resmas cada uno por año. También demanda al monarca la franquicia de derechos de puertos, aduanas, alcabalas etc. para el papel que se consuma en la oficina.

El 16 de abril de 1732, Felipe V aprueba el decreto para imprimir el Rezo en España. En un nuevo comunicado de El Escorial, ahora a cargo de Fr. Juan de la Puebla, con fecha del 22 de junio del mismo año, se reitera que “El Rey debe ordenar construir fábricas de papel, pues no hay para el Rezo en España”.<sup>9</sup> Se insiste, igualmente, en el derecho de tanteo, ante la escasez de trapos, o la ida al extranjero para la compra, logrando así la calidad del de Génova. Y también se solicita la contratación de maestros y oficiales latinos inteligentes. La reincidencia en el pedido de mano de obra extranjera nos afirma que el problema de la calidad radicaba principalmente en la falta de técnicos que pusieran en práctica sus conocimientos en los molinos hispanos (REYES GÓMEZ, 2000, p. 449).

Bordazár (1732), por su parte, insiste en que hay facilidades con el papel, debido a que hay más de cuarenta molinos, pero no los identifica. El monasterio de El Escorial, de su lado, defiende a capa y espada el privilegio real que le había sido prorrogado sucesivamente, y que tenía el peso de un siglo y medio de práctica.

Años más tarde, ya con Fernando VI, un proyecto de Luis de Cueto, fechado el 3 de noviembre de 1747 para Aragón, Cataluña, Valencia, Navarra y Mallorca, pretendía establecer la mejor imprenta de España, debido a que, si el molino de la Compañía no elaboraba más de 16.000 mil resmas al año, se podría recurrir al producido en la fábrica de Capellades, o cualquiera otra de Cataluña. Además, se insistía que se impidiera la exportación del trapo de Aragón y que se favoreciera la compra en los otros territorios españoles. Este proyecto también fue rechazado.

Por su parte, el impresor valenciano José de Orga presenta dos memoriales más, uno en 1748<sup>10</sup> y el otro en 1749,<sup>11</sup> para la formación de una compañía para la impresión del Rezo, donde insiste en el primero que el papel tiene que ser nacional con la misma calidad del *fioreto*, de Génova, y del *marquilla* de otros lugares que no indica. En el segundo memorial, ubicándose más en la realidad de la industria papelera existente, explica que el papel será de las fábricas nacionales siempre que sea de calidad y que, además, la Compañía podrá hacer ajustes con los dueños de las fábricas para que tengan derecho de tanteo al adquirir los trapos y las carnazas para hacer la cola. Asimismo, declara que el papel, igual que los libros, será libre de impuestos (según las leyes de los años 1639 y 1720) y encarga que la Compañía aproveche el agua de ríos y acequias para establecer nuevas fábricas de papel donde puedan instalarse. Tampoco tuvo éxito José de Orga, y el Monasterio de El Escorial salió favorecido, o mejor dicho, siguió adelante. Lamentablemente, el trapo se seguirá llevando a Génova.

La real orden del 5 de junio de 1751<sup>12</sup> refleja asimismo la preocupación por la calidad y demuestra el deseo de que se fomenten y perfeccionen las fábricas de papel. La carencia y la baja calidad del papel que encontraban los impresores quedan registradas con el siguiente ejemplo, de 1756, cuando el famoso impresor Joaquín Ibarra es llamado a declarar sobre la edición de un catón de dudosa calidad. Éste alegó que el papel empleado le parecía “entrefino”, aunque podría pasar por papel de la fábrica del Nuevo Baztán – con el que se imprimía la Gaceta –, y afirma que el de la impresión de 1755 era de mejor calidad, atribuyendo unos pliegos a la fábrica de Zaragoza y otros a

la de Los Heros, del obispado de Sigüenza. Como queda claro, era común emplear papel de varios molinos y procedencias en una misma edición, resultando, por lo tanto, en calidades desiguales (Fig.7).

El papel fino semejante al de Capellades comienza a tomarse como referencia y obligan a usarlo en todas las impresiones de libros, gacetas y cualquier otra impresión. También debería descartarse el “papel ordinario” (como se llamaba al usado en las imprentas) producido en otros molinos españoles. Si bien la calidad encarecía el precio del libro, se castigaban a los infractores con multas que iban desde la pérdida de las obras a cincuenta ducados, agravadas con los reincidentes.<sup>13</sup>

La respuesta inmediata de los impresores no se hizo esperar y es sumamente interesante y afirmativa de todo lo que hemos expuesto sobre la necesidad de la calidad y la abundancia del papel fino de Génova, ya que el primer problema planteado para cumplir con estas exigencias fue la imposibilidad de usar el papel de Capellades. Según declaraciones del Juez de Imprentas, Juan Curiel, en Capellades se hacían tres suertes de papel fino: el de primera iba a la Corte para proveer al Palacio; el de segunda, llamado “entre fino”, se gastaban 10.200 resmas en el papel sellado; y el tercero era de una calidad tan inferior a los otros dos que no se tomaba en cuenta. Asimismo, las demás fábricas también tenían papel con la misma diferencia de clases, pero la primera no era similar a la de Capellades, sí la segunda. Esta calidad era la que fabricaban las fábricas de Cuenca y Gorquer. Según lo informado por Curiel, podemos deducir que la suerte del papel fino que iba a la corte era el que elaboraba la familia Guarro y que usaba el hijo del rey. Además, se dice en la Memoria de los impresores (de Madrid y Sevilla de 1751) que en España tan sólo existían las nombradas fábricas de papel en Cataluña, lo que [obviamente] era inexacto.

Mientras tanto, en Madrid había cien prensas en funcionamiento, que sí pretendían hacer la impresión en papel fino como se exigía, pero habría que importarlo, ya que era muy escaso, de regular calidad y a un precio excesivo.<sup>14</sup> Esta consideración contradecía la intención de fomentar las fábricas en España. Finalmente, según las resoluciones reales del 28 de junio de 1753 y del 20 de noviembre de 1755, se eligió el papel de segunda clase, o sea, el blanco ordinario, común a las fábricas españolas mencionadas más arriba y que seguidamente informamos de su producción.

En 1757, la escasez continuaba. Los libreros sevillanos pedían autorización para usar el papel francés o italiano, debido a que el español era de calidad irregular y no había ni para la mitad de las necesidades de la ciudad.<sup>15</sup>

Finalmente, en 1763, la *Real Compañía de Impresores y Libreros del Reino* firmará un convenio con las autoridades de El Escorial, que no perderá los privilegios de los últimos 200 años. Sí lo hará con la extracción de caudales al extranjero. Se reiteraba en el punto cinco, además, que el papel debería ser nacional y de primera calidad. A partir de 1764, las modificaciones de la legislación y la firme determinación de Carlos III resuelven que la impresión de los libros de rezo se realice por los españoles y en su territorio. No obstante, la revisión y la aplicación de esta ley causó problemas a muchos impresores por las mismas causas apuntadas anteriormente.

#### **4. El impuesto del papel sellado acrecienta la falta de papel en las colonias**

La Pragmática del 15 de diciembre de 1636, de Felipe IV, decretó la introducción del papel sellado, y con fuerza de ley se ordenaba su entrada en vigor en España desde el 1 de enero 1637. Con la Pragmática del 28 de diciembre de 1638, se establecía, a su vez, a partir del 1 de enero de 1640, la entrada en vigor en las colonias.

Entonces, la Junta de Sellos valoró los gastos necesarios para implementar el impuesto del papel sellado, y para los primeros gastos se necesitaban 100.000 ducados, que correspondían al costo del papel, la impresión y la distribución. El cálculo anual de papel fue estimado entre 40 o 50 mil resmas. Carlos Strata, Lelio Imbrea, Manuel de Paz y Jorge de Paz de Silveira eran los cuatro banqueros genoveses más importantes de la época y fueron los que aportaron los 900.000 escudos necesarios para solucionar los problemas económicos en la Corte, entre ellos el papel sellado. Estos recibirían 468.000 ducados, distribuidos según el aporte de cada uno del primer dinero que produjese el nuevo impuesto.<sup>16</sup> Fue nombrado tesorero general el italiano Julio César Scacuola. Asimismo, la Corona también tenía empeñado el producto del nuevo impuesto por varios años, ya que se habían prometido 307.500 escudos al *factor* principal; el poderoso banquero genovés Bartolomé Spinola, a cuenta de la provisión que, “por vía de factoría”, había prestado – la inmensa cantidad de 1.200.000 escudos para cubrir necesidades del reino.<sup>17</sup>



Además, la escasez del papel se debía algunas veces al sustraído, junto a otros géneros, por la piratería. Tal lo que sucedió ante la implantación del papel sellado en Filipinas, que, al carecer del papel enviado por Castilla por estas causas, selló en papel fabricado en China, sugiriendo la conveniencia de usarlo por la facilidad de obtenerlo y por su bajo costo. El gobernador y capitán general de Filipinas da cuenta de la acogida que tuvo en las islas el papel sellado y porqué se selló con el papel de China:

La mayor dificultad que ofreció la Junta fue no haber traído el Papel Sellado de Castilla, como Vuestra Majestad fue servido avisarlo, que se presupone a descuido de los ministros, venciese con hacer sellar, con los sellos que vinieron, en papel de China que acá vale muy barato y se ahorra a Vuestra Majestad mucho dinero. En que no venga de la China sólo una dificultad se me ha ofrecido, que como los chinos son tan finos en contrahacer cualquiera cosa de que usamos los castellanos, lo pueden traer de su reino sellado y venderle a los escribanos y personas que es forzoso lo compren en la sala y caja dedicada para dicho papel, y el remedio que he hallado para obviar éste inconveniente sin que les valga el contrahacer dicho sello por ningún caso. Con todo lo cual está excusado el que Vuestra Majestad mande enviar papel desde Castilla de 2 en 2 años, ni los años, pues en cada uno acá se harán nuevos por el inconveniente apuntado, como viene la Bula, pues acá lo hay, como apuntado tengo, tan barato como en España pueda estar, una resma no costará aquí un vellón.<sup>18</sup>

Lamentablemente, no tuvo ninguna apreciación lo dicho y se siguió esperando el papel enviado desde la península, a pesar que en un primer momento, entre otros problemas, era conseguir el papel para sellar a un buen precio.

En 1617, el establecimiento del gravamen a la fabricación, la importación y la explotación del papel, aprobado por las Cortes en octubre de 1616, quedó en una blanca (moneda antigua de vellón, que tuvo distintos valores según la época) por cada pliego de papel blanco ordinario y cuatro maravedíes por cada mano de papel de estraza. Se agravaba ahora con la ampliación de 4 reales por resma para la contribución a pagar el servicio de los dos millones y medio, impuesto que se suprimió en un primer momento cuando se trató el asiento con Julio Cesar Scacuola. Este se comprometió a pagar la impresión, luego se decidió volver atrás, dejando sin efecto la supresión del impuesto<sup>19</sup>. Posteriormente se concretó un nuevo acuerdo con otro proveedor.

Años después, Nicolás Grasso<sup>20</sup> ofrecía al Consejo traer y entregar, entre julio y setiembre de 1637, 20.000 resmas de papel genovés en cuatro remesas a 23 reales y medio, igual precio que el que había propuesto Scacuola. Además, en una de las condiciones sobre la calidad del papel blanco



para sellar, él dice “que es en la forma que viene de la ciudad de Génova y es uso y costumbre de venderse en esta corte”.<sup>21</sup> Tres años después, se repite un nuevo pedido de 281 balones<sup>22</sup> a razón de 24 resmas cada balón de papel blanco de Génova, que equivale a 6.745 resmas,<sup>23</sup> y se ordena la entrega a la sala del papel sellado del Consejo de Indias.

La exportación de papel a América desde Sevilla y Cádiz en el periodo entre 1650 y 1699 fue de 839.592 resmas, que repartidas por año nos da un promedio de 16.792 resmas, o sea, 8.391.000 pliegos (BALMACEDA, 2005). Cádiz fue el lugar que monopolizó el envío, con un 96,7%, siendo casi nulo el envío desde Sevilla, con un 2,9%. El gran consumidor fue Nueva España, con un 65%, y el menor ha sido Puerto Rico, con 0,2% (GARCÍA FUENTES, 1980). No obstante, estas cifras me parecen relativamente pequeñas y parciales si tenemos en cuenta la producción anual genovesa y su permanente incremento debido a las necesidades españolas.

Asimismo, desde un principio también se llevó el papel genovés a las fábricas de tabaco, mientras se procuraba el nacimiento de una industria papelera suficiente en el reino, fomentando, a su vez el incremento de las fábricas existentes en Cataluña, Valencia y Aragón, evitando así la sangría económica que debía afrontar abasteciéndose en el extranjero. La monopolización de la venta de tabaco en rama en 1764 y sus manufacturas en 1767 creó la necesidad de grandes cantidades de papel para los puros y cigarrillos, papel que debía reunir unas características especiales: “buen y parejo arder, hacer granito y ceniza blanca, sabor agradable, no contener materias ofensivas a la salud y ser propio para personas delicadas de la garganta”. Se pidió, inicialmente, 80.000 resmas, que tampoco se pudieron cubrir con la producción española, recurriendo nuevamente a Génova, que sólo prometió entregar la cantidad de 3.000 resmas. Con esta carencia, se generó en 1766 la expedición de otra Real Cédula, ordenando la cooperación de los fabricantes para que este papel se hiciera en la Península y recomendando las especificaciones exigidas. Un año después, arribaron a Veracruz 56.690 resmas, de las cuales sólo 3.840 procedían de Génova (LENZ, 1990. 109). Tímidamente, se notaba el cambio que se producirá en los próximos años.

Para la protección, se recomendó que no se enviara el papel en cajones a las fábricas de tabaco, sino en balones cubiertos de lienzo crudo u otra protección con unas medidas de “seis varas” (0,836 metros) de largo. Igualmente, se exigió que los balones (24 resmas) se diferenciara con las

siguientes marcas: *REY C* para el papel de Génova de primera clase; *REY D* para el papel de Génova de segunda clase; *REY* para el papel comprado en Génova por cuenta de la Real Hacienda; *REY B* para el papel de Barcelona y *REY E* para el papel de Valencia.

No obstante, faltaba mucho tiempo para prescindir del papel genovés, que siguió llegando a las colonias enviado por la corona y, muchas veces, por otros medios y otros proveedores de aquí y allá en abierta complicidad con el contrabando. Es evidente que las cifras del comercio oficial no reflejan la verdadera importancia que debió tener, en la masa global del comercio indiano, las transacciones de papel y de libros, géneros sobre los que pesaba una fuerte demanda; algo imposible de evaluar.

El historiador Domínguez Ortiz afirmaba sobre el contrabando que “no fueron los extranjeros, sino los españoles los primeros en practicarlo” (COMELLAS, 1992, p. 70). Además, la complicada reglamentación, ante la exclusión de Cádiz durante la época del monopolio de Sevilla, despertará la apetencia de eludirla, y son los comerciantes gaditanos (naturales de Cádiz) los que instauran el fraude en el comercio. Los extranjeros habían encontrado el fraude instalado en la navegación a Indias (VILLALOBOS, 1986; MOUTOUKIAS, 1988).

En 1721, Rodrigo Calderón, intendente de Galicia, indicaba que más de dos millones anuales costaba el papel que mandaba Génova para España e Hispanoamérica, fabricado en los más de 150 molinos que tenían los genoveses en el valle de Voltri, adonde llevaban desde España, en muchos navíos, un infinito número de fardos de trapos usados, de cuerdas y alpargatas viejas. Por otra parte, Santiago Quartino, vecino y comerciante de Cádiz, hijo del fabricante de papel genovés Juan Andrés Quartino, pidió permiso para llevar a Génova 1.500 quintales de trapos para que su padre fabricara el papel encargado. O sea, el equivalente para producir 7.300 resmas de papel fino, que le fue autorizado.

Juan de Zubiarre, veedor de la Sala de Sellos, tenía indicado que podía vender los balones que sobraran de la impresión de sellos y las manos costeras de los 50 balones de papel blanco, con el fin de pagar a los arrieros que conducían el papel sellado a Sevilla e al convento del Carmen y los salarios atrasados de los ministros inferiores del papel sellado.<sup>24</sup> Sorprende sospechosamente que se recurriera a estas operaciones para cubrir las deudas mencionadas, que eran pequeñas cantidades dada la magnitud económica del impuesto sellado, aunque quede clara la falta de

caudales con la que se manejaba el impuesto y la dependencia con los prestamistas foráneos. Las manos costeras se componían de 25 pliegos en cada extremo de la resma, que sumaban la nada despreciable cantidad de 61.000 pliegos.

A mediados del siglo XVIII, los productos manufacturados enviados a América se elevaban al 54%, siendo el 5% correspondiente al papel, del que seguía siendo el principal proveedor Génova. Debido a los beneficios de intercambio, este incremento del comercio hacia las colonias americanas enriquecía tanto al comprador como al comisionista español, sobre todo la región de Cataluña.

Es a partir del año 1766 que también comienza a ser enviado el papel valenciano. Ante las comparaciones de calidad a la que se veían obligados, los papeleros valencianos dirigían su rechazo hacia los papeleros genoveses, sencillamente porque, por ahora, les era imposible igualar su calidad, impuesta por los revisores. El intendente de Valencia prevenía a los fabricantes con esta comparación del papel genovés:

La diferencia corta que tiene, en lo fino y blancura, consiste mucha parte en que el de aquí está fresco, acabado de hacer, y el de Génova *fioretto* sentado de mucho tiempo, que cuando llegue a pasar de un año o más, se mejorará mucho, porque tomará asiento y unión la cola, para lo que en las fábricas extranjeras no se vende sino de un año para otro, a que se añade el bajo precio de 20 reales de vellón a que se paga la resma, cuando el fino se despacha por los mismos fabricantes a 32 reales de vellón, y es precio corriente el de 26 reales de vellón en el de la muestra de Génova.<sup>25</sup>

La evolución de la radicación de fábricas de papel en Valencia fue vertiginosa: de un molino en 1750, llegó a tener 38 en 1791, especializándose en el papel de fumar. La creciente producción española fomentada por Carlos III fue excluyendo el papel genovés y limitando hacia 1795 la venta a los comerciantes de Cádiz, que lo enviaban a las colonias. A partir de 1814, las naves genovesas comienzan a navegar más hacia América, comerciando directamente con las colonias, futuras flamantes repúblicas emancipadas, y renovando el rico y abundante comercio del papel. Sin embargo, en 1830, el número de fábricas de papel de Voltri disminuye a 100, de más de 150 que había a fines del siglo XVIII, 50 de las cuales estaban instaladas en la vecina Mele (Génova). España y

sus colonias seguían consumiendo entre la mitad y la tercera parte de la producción anual de papel genovés, o sea, cerca de 260.000 resmas de papel blanco, cantidad que es válida para los siglos anteriores.

## **5. La capacidad productiva de las fábricas de papel durante el siglo XVIII**

En la documentación presentada en el capítulo anterior, el fabricante de papel José Soler menciona que una de las partes interesadas afirma que las fábricas españolas poseen la capacidad de cumplir con las necesidades (en la cantidad y la calidad requeridas) para la impresión, y así alcanzan a suplir el arribado desde Génova. Por el contrario, la otra parte insiste en la carencia de esas condiciones en la fabricación local.

A continuación, anotamos la capacidad y la producción de estos molinos según la incompleta documentación existente, con la intención de presentar las efectivas posibilidades de llevar a cabo la empresa de la impresión del rezo, del papel sellado y las demás necesidades de este producto.

En la villa de La Adrada, provincia de Ávila, había varios molinos de papel a comienzos del siglo XVIII que, casi en régimen de exclusividad, fabricaban papel para la impresión de bulas de la Santa Cruzada. La producción era, sin embargo, insuficiente ante la demanda de la institución. En estos molinos, trabajó el genovés Félix Solesio, que se convertirá años después en el asentista de las reales fábricas de naipes de San Fernando de Henares, en Madrid, y de Macharaviaya, en Málaga. Él fue, además, creador del complejo papelerero de Arroyo de la Miel-Benalmádena, en 1784 (BALMACEDA, 1998; 2004).

El molino de Francos, en Famarello (La Coruña), fue construido por los genoveses Bartolomé Piombino y Joseph Gambino (Fig. 5). Su producción fue de 20 resmas diarias, repartidas anualmente en 500 resmas de papel de primera, segunda y tercera suerte y 4.900 resmas de papel de la cuarta suerte. Éste papel sólo se utilizaba para “librar y embolatar tabaco”, cumpliendo el contrato con la Renta del Tabaco de Galicia y principado de Asturias, y para especias, papel de estraza o de envolver. No se registró fabricación de la calidad florete.

El molino de Beteta, en la provincia de Cuenca, fue construido en 1709 por el Marqués de Ariza. En sus comienzos, produjo papel blanco común y luego papel fino. En 1738, producía 20 resmas diarias en sus dos tinas. El papel para imprenta se consumía en Cuenca, Salamanca y Madrid, y el fino, en Córdoba, Jaén y Murcia. Su precio era de 14 a 15 reales la resma de papel para imprimir; el “entrefino” salía a 18 reales y el fino a 22 reales. En 1792, el molino se encontraba en ruinas.

La más antigua referencia sobre producción de papel de la fábrica de Algeciras, provincia de Cádiz, es la de Pascual Madoz en su *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posiciones de Ultramar*, en 1846. La mención de López Oliver, 100 años antes, de una fábrica en esta localidad (así como menciones a otras localidades de Andalucía) propone una investigación. Una hipótesis es que la actividad de esta fábrica pudo estar interrumpida por largos periodos, o que su producción fuese de papel blanco ordinario y de estrazas, ya que tampoco es citada por otros autores contemporáneos ni por los anuarios y almanaques del siglo XIX. No obstante, son varios los molinos de Andalucía de esa época que fueron ignorados (BALMACEDA, 1998; 2001; 2015).

El Molino del Arco, en Segovia, también producía papel para la impresión, y por él pasaron varios maestros y oficiales genoveses, flamencos y franceses. En 1709, fabricaba papel fino, ordinario, para imprenta y marca mayor; ya en 1740, fabricaba papel “marquilla fina”, común de impresión y de estanco o de envolver.

La fábrica del Nuevo Baztán (Fig. 5), ubicada en la Provincia de Toledo (que a partir de 1833 pertenecerá a Madrid), fue establecida en 1720 por Juan de Goyeneche, en el margen derecho del río Tajuña, a 2 kilómetros del municipio de Orusco. Este río era considerado por el propietario como una “principal alhaja”, donde se alineaban, además, los molinos de trigo, los batanes de paños y todas las casas, las eras para cereales y los términos de las villas madrileñas de Ambite, Orusco y Carabaña. La instalación se hizo en este río aprovechando un antiguo batán, llamado “Vella-escusa”, que tenía arrendado el industrial vasco.<sup>26</sup>

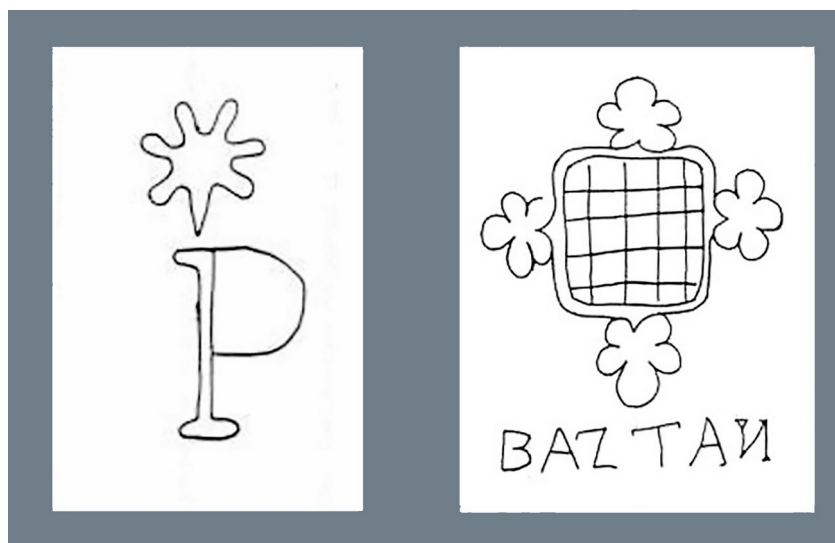


Fig. 5 – [Izquierda]: Filigrana de B. Piombino, papel de un impreso en Santiago de Compostela, en 1733; [Derecha]: Filigrana de Juan de Goyeneche, papel de un impreso de 1754. Fuente: Corpus de Gonzalo Gayoso Carreira (1994, t. II).

La fábrica del Nuevo Baztán fabricó papel fino, “entrefino” y de imprenta hasta 1745, cuando detuvo su producción por suspensión de las franquicias con las que se beneficiaba. Tres años más tarde, el hijo de Juan, Francisco Miguel, junto al Conde de Saceda y al Marqués de Belzunce, volvieron a poner corriente la fábrica. En 1760, ella funcionaba y contaba con 60 operarios, reconociendo la Corona la calidad del papel fabricado allí. Tres años más tarde con motivo de la renovación de las exenciones de impuestos, que le concederán nuevamente, esta vez, sólo por cinco años. En 1762, todas las demás fábricas del complejo se fueron arruinando; en 1765, la de papel estuvo a cargo del papelerero Lorenzo Guarro;<sup>27</sup> en 1778, cerró definitivamente.

Respecto al molino de Mallorca, según registra un bando de 1757 (la primera información a que tuvimos acceso, salvo la de Soler), se desprende que tres años antes ya había una fábrica de papel en Palma cuyo propietario era el impresor real Ignacio Frau junto al librero Matías Fortuny, y que estaba a punto de desaparecer por falta de trapos. Frau tenía la concesión para proveérselo en la isla al precio acostumbrado. No obstante, los traperos lo seguían enviando a Cataluña. Ante las reclamaciones de Frau se prohibió la exportación del trapo mallorquín. En 1761, se concedió a Frau el privilegio de la adquisición de todo el trapo que precisara su fábrica, dejando sólo el sobrante a los catalanes. La producción anual era aproximada a las 4.000 resmas. Madoz informa, en el año de 1847, de otra fábrica en la isla, en Esporlas.

BALMACEDA-ABRATE, José Carlos. **Dependencia y escasez de papel en las colonias hispanoamericanas.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25676>>

La ciudad de Granada contó, a partir de 1830, con la instalación de dos molinos de papel por los hermanos genoveses Bonicelli. Creo que su mención en el mismo año por López Oliver obedecía al entusiasmo y al deseo de la producción que se haría en la flamante fábrica. No obstante, durante el siglo XIX se desarrollará considerablemente esta industria en la provincia.

Los molinos de Sigüenza, en la provincia de Guadalajara, eran conocidos con ese nombre porque estaban sólo a dos leguas de esta ciudad, ubicados en La Cabrera, sobre el río Dulce. Han sido registrados en 1733. Dos años después, la Real Cédula otorga franquicias a los hermanos Joseph y Tomas Romaní. El Monarca las menciona como “mis reales fábricas de Guadalajara”.<sup>28</sup> En 1746, continuaban activos dos molinos de papel que fabricaban anualmente 3.700 resmas para papeletas de pólvora, papel de imprenta, de estraza y estracilla. Posteriormente, en 1792, seguían en funcionamiento produciendo 400 resmas de papel fino y 6.000 de papel común, con precios de 28 reales por resma el primero y 22 el segundo.

El molino de papel Los Heros estaba situado en un caserío de mismo nombre sobre el río Dulce, a tres kilómetros del pueblo La Cabrera (Fig. 6), y suministró al impresor Juan de Ibarra, en 1755, papel para el catón, motivo de la interpelación anteriormente mencionada, cuando es llamado a declarar sobre la edición de un catón de dudosa calidad.

El molino del Paular o Rascafría (Fig. 6) estaba ubicado en el partido judicial de Torrelaguna (Madrid), sobre el río Lozoya, y pertenecía a los monjes de Scala Dei, que habían fundado en 1390, junto al rey Juan I, la Cartuja de El Paular. Se menciona a este molino en el siglo XVI, en un privilegio otorgado por Doña Juana. En una partida de 1605, se registra la venta, atribuida a la producción del molino, de papel blanco “de marquilla de Génova con un precio de 17 reales cada una” (HERRERO GARCÍA, 1958). Sin embargo, es considerable la diferencia del precio con las otras partidas del molino, que en 1599 costaban 11,5 reales, precio que variará mínimamente hasta 1646. Con seguridad, el papel mencionado era importado de Génova, y no producido en el molino.



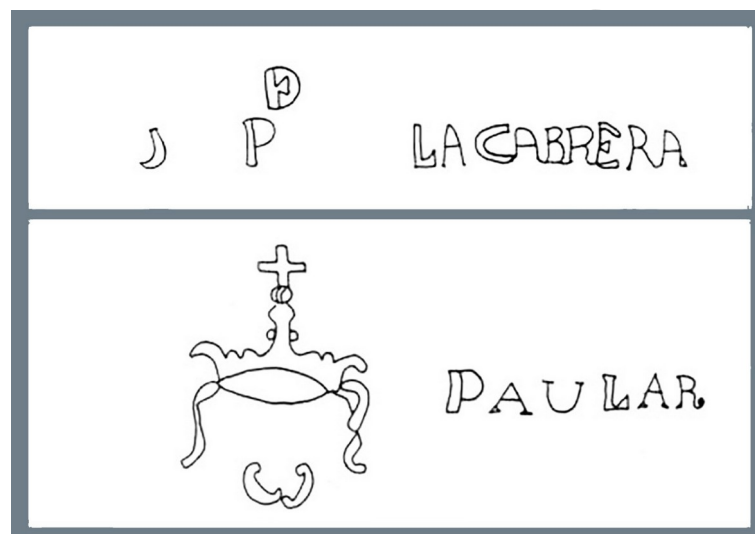


Fig. 6 – [Arriba]: Filigrana de un impreso de 1787 del molino de La Cabrera. [Abajo]: Filigrana de un papel en blanco del molino de papel de El Paular, s/f. Fuente: Corpus de Gonzalo Gayoso Carreira (1994, t. II).

Por otra parte, los exámenes realizados del papel producido en el molino del Paular en los años 1602 y 1603, y usado en algunas publicaciones, señalan que se trataba de un papel basto, moreno, mal refinado, con motas, poros grandes, grumos gruesos e irregulares. Dicha calidad no mejoró en años posteriores, ya que, sobre el producido en 1673, se agrega que tiene pegotes; que visto por transparencia denuncia una forma muy deficiente; y que, por lo tanto, tiene más aspecto de papel estraza que de impresión (GAYOSO CARREIRA, 1994). La descripción concuerda con el impreso que expongo en la figura 7.

Según Jerónimo de Ustaríz, en 1724 el papel producido en El Paular había mejorado considerablemente la calidad, y como hemos visto, así lo consideran otras fuentes. Durante ese siglo, fabricaron papel florete y, como indica Ustaríz, el papel superior de segunda era mejor que el entrefino de segunda propiamente dicho, de imprenta, estraza y estracilla, y el blanco de segunda suerte era de muy buena calidad. Entre 1756 y 1773, el promedio de producción fue de 5.800 resmas, aunque del florete, que era el que más se necesitaba, se producían mínimas cantidades (50 resmas en 1756 y 60, 61 y 80 resmas en 1773). Más adelante, se generalizará la producción con la denominación de primera (blanco), de segunda y de tercera. La producción del último año mencionado fue de 2.500, 2.900 y 1.300 respectivamente, donde la calidad “florete” se incluirá en la primera categoría. En

1780, el viajero Antonio Ponz (1781) escribe que de las 6.000 resmas que se producían, las integraban ocho clases de papel del más fino al más ordinario, sin contar el de estraza. Creo que confunde la calidad con los formatos.



Fig. 7 [Izquierda]: Privilegio impreso en formato *in-cuarto*, en 1672, por Joseph Fernández de Buendía en Madrid. [Derecha]: La foto por transparencia nos muestra una forma deficiente: corondeles irregulares; puntizones separados y muy abiertos entre sí, con poca tensión; deficiente tratamiento de la pasta con restos de hebras textiles y partículas ácidas. Fuente: Fotos del autor.

En los molinos a orillas del río Tajo, en Toledo, desde antiguo se producía papel de estraza grueso, igual que el que se seguía haciendo en 1746. En el catastro del Marqués de la Ensenada (1750), se reconoce producción de papel en Toledo. No obstante, se cree que se trata de los molinos de Goyeneche y Solernou, y quizá también el del fabricante Llovet, en Ambite, que pertenecían en esa época a la provincia de Toledo, como ya hemos dicho. El catastro los da como de propiedad eclesiástica, por lo que podríamos creer que se refieren a los del río Tajo.

El molino de Joseph Solernou (Fig. 8) estaba equipado de dos ruedas hidráulicas, una batería de 24 pilas (con 3 mazos cada una) y dos tinas. Se encontraba a un cuarto de legua del molino de Goyeneche y producía, según la Real Cédula del 6 de noviembre de 1736, papel de las tres calidades, de las que presentaba muestras en que se reconocía que, no sólo igualaba, sino excedía al que llegaba

de Génova. Ese año, el presbítero Nicolás de Gozque hereda el molino (Fig.8) y recibe del rey, por 10 años, franquicias y gracias (para él, para los oficiales y demás obreros). Este molino producirá, por año, 4.000 resmas de las siguientes calidades: 1.000 de florete, 1.500 de blanco de segunda y 1.500 resmas de papel de imprimir. Se le prorrogan los privilegios en 1757, y en 1764 se los conceden a su hijo José de Gozque, que es el nuevo propietario.



Fig. 8 – [Izquierda]: Filigrana de José Solernou en un impreso de 1769. [Derecha]: Filigrana de su hijo Nicolás de Gozque en un impreso de 1732. Fuente: Corpus de Gonzalo Gayoso Carreira (1994, t. II).

Cuando se menciona a los molinos de papel de Valladolid, las referencias apuntan a las antiguas fábricas del Monasterio Jerónimo de Nuestra Señora del Prado, que se inician en esta manufactura con el privilegio dado por los Reyes Católicos hacia 1493. Aquellas fábricas produjeron papel para la impresión de bulas de la Santa Cruzada, lo que motivó, además, la instalación de una imprenta. A Alonso del Riego, impresor del Santo Tribunal de la Inquisición y de la Real Universidad de Valladolid, se le concedió una prórroga, siendo éste propietario de un molino para fabricar papel que conservaba en la ribera del río Arlanzón (ALCOCER Y MARTÍNEZ, 1993).

En Segovia, uno de los molinos, llamado “La Flecha”, estaba ubicado en La Granja, precisamente en el arroyo de la Encomienda – ribera del río Pisuerga. El otro se ubicaba en el barrio de San Juan, sobre el río Esgueva. A principios del siglo XVIII, La Flecha producía un promedio de 4.293 resmas al año de papel para bulas, papel *mezetta* y papel de estraza (siendo la producción muy baja de estos dos últimos). En 1738, fabricó 4.700 resmas y llegó, en 1760, a las 5.000 resmas de papel para bulas.

En Zaragoza, hubo fabricación en el siglo XV (BALMACEDA, 2008). Según registra un documento de 1516, consta que se producía allí papel de estroza y para naipes – aunque el papel que menciona el impresor Ibarra era producido en la fábrica de la Compañía de Comercio, creada en 1746, que fabricaba papel blanco y de estroza (Fig. 9).

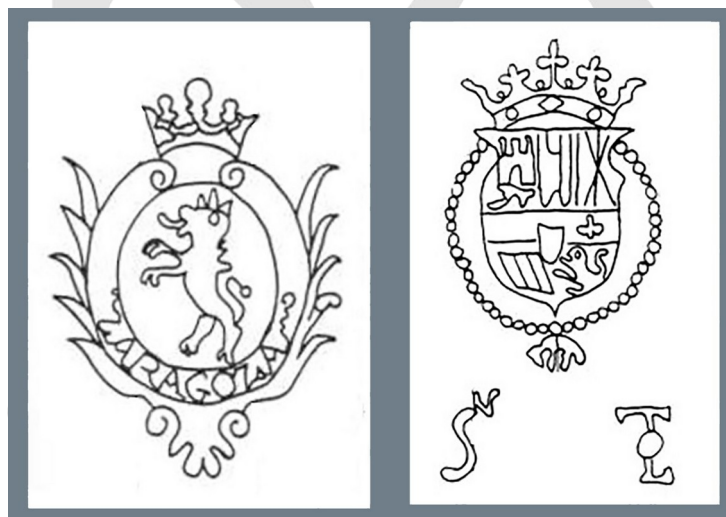


Fig. 9 – [Izquierda]: Filigrana de la fábrica de papel de Zaragoza en un impreso de 1753. [Derecha]: Filigrana de Sebastián Otonel, con las armas reales en un impreso de 1657. Fuente: Corpus de Gonzalo Gayoso Carreira (1994, t. II).

Sobre la fabricación en los molinos catalanes, José Soler generaliza el nombre de las fábricas a cuatro lugares, que ya hemos anotado anteriormente. Por otro lado, dos años antes del documento de López Oliver, el 5 de abril de 1728, un bando ordenado por el Intendente General de Cataluña, Joseph Contamina, nos lleva a una lista anexa con los molinos papeleros y las respectivas clases de papel que producían. Quince de ellos hacían papel blanco y siete papel estroza, repartidos como sigue: *papel blanco* – Girona (1), Banyoles (3), Olot (3), Les Planes (1), Sant Pere de Torelló (1), Sant Celoni (1), Ripollet (2), Sant Pere de Riudebitlles (2), Tarragona (1); *papel de estroza* – La Riba (4), Constantí (1), Barberá (1), Sant Pere de Riudebitlles (1). En los mismos años, Gutiérrez Poch (2001) contabiliza 35 molinos, entre los que se cuentan 6 en Capellades, 3 en la Poble de Claramunt, 2 en la Torre de Claramunt y 3 en Carme.

## 6. Franquicias, gracias y privilegios

La política mercantilista de la primera mitad del siglo XVIII se caracterizó por el mantenimiento de la legislación favorable a las corporaciones gremiales; el fomento de la industria mediante la concesión de privilegios de monopolio; la creación manufacturera estatal; y el proteccionismo en el comercio exterior (GONZÁLEZ ENCISO, 1980). Fue en este contexto que los Borbones intentaron renovar la industria siguiendo un ambicioso plan de manufacturas reales, como en otras monarquías europeas, aunque los resultados en España no fueron muy alentadores como en la vecina Francia.

En el siglo anterior, ya se habían concedido la exención de impuestos a varios genoveses, que comprendía alcabalas, cientos y demás derechos (como los que se pagaban en puertos, portazgos y puertas). En Cuenca, Juan Otonel y sus sucesores quedaron exentos de oficios, cargas del consejo y repartimientos municipales (Fig. 9). Además, en 1639 se le otorgó, a cargo de la Real Cédula, la exclusividad de la venta de su papel en la ciudad capital y en la provincia de Cuenca y sus alrededores (hasta los 80 kilómetros).

Los proyectos industriales de Juan de Goyeneche intentaron solucionar los principales problemas de la España de principios del siglo XVIII, y en concreto el escaso desarrollo industrial y los efectos de la recesión demográfica de esos años. Goyeneche, tesorero de la Reina, había obtenido, por compra del hospital general, el privilegio de impresión de la Gaceta, derecho que Felipe V renovará a su nombre el 22 de octubre de 1701 – aunque él también se sirvió de personal extranjero especializado. Los directivos de la fábrica de paños en Olmeda, por ejemplo, eran de origen francés, y también los maestros del tinte, los de tundir y cardar. Esta fábrica tuvo un privilegio real que le dispensó del pago de impuestos durante 30 años, dentro de la línea general de proteccionismo y de concesión de privilegios que caracterizó a la industria de las primeras décadas del siglo. Igualmente, se trajeron maestros franceses para instruir a los naturales y dirigir cada una de las otras fábricas, especialmente la de sombreros.

El 6 de octubre de 1714, Francineto Piombino recibió franquicias de alcabalas, cientos y millones para él, sus herederos y su personal, además de la exclusividad por veinte años de la venta del papel en la región gallega.

Joseph Solernou recibió las mismas exenciones, franquicias y libertades que Juan Otonel y Juan de Goyeneche, que gozaron para sus fábricas de papel de Cuenca y del Nuevo Baztán la dispensa de alcabalas, cientos, puertas, portazgos, puentes, además de los demás derechos y contribuciones reales y municipales. Estos privilegios le serán renovados, el 6 de noviembre de 1736, a su heredero, Nicolás de Gozque, extensivos a sus oficiales y obreros, y continuarán favoreciendo a su hijo, José de Gozque, en 1757 y en 1764 con una duración de 10 años. Además, se autorizó a Nicolás a poner el escudo de armas en el papel que fabricase y en la lonja que lo vendiere en Madrid – el escudo de las reales armas, con la inscripción de Real Fábrica de Papel de la villa de Oruzco.

Diego Ramírez de Loaysa, por su parte, también recibirá privilegios en sus molinos de La Adrada (Ávila), otorgados por Felipe V en la Real Cédula del 24 de mayo de 1714.

En 1735, se conceden excepciones y franquicias para la fábrica de papel de los hermanos José y Tomás Romaní, de Capellades (Barcelona). Se desprende de esta Real Cédula que los dos molinos abastecían papel a las oficinas de Cataluña, Madrid y otros lugares. La Audiencia les había dado permiso para poner en la marca la calidad del papel, evitando así la falsificación. Además de ello, los Romaní fabricaban papel blanco común, imprenta, marquilla y marca mayor. Asimismo, se reconoce en la Cédula que estos fabricantes imitaban los papeles de Francia y Génova, utilizando, además, la filigrana de los dos o tres círculos. Se les concedió por diez años, o sea, hasta 1745, la prioridad para comprar los trapos y otros materiales en todas las ciudades, villas y lugares del reino sin pagar derechos y portazgos – impuesto indirecto que grababa el tráfico de mercaderías y las transacciones realizadas en los mercados – y la preferencia en el tanteo de trapos. También se les permitió el uso de armas en el escudo sobre la puerta del molino con la inscripción: *Fábrica Real de Papel de Capellades*.

En 1740, los Romaní habían duplicado los molinos de su propiedad, produciendo papel imperial, marca mayor, marquilla, florete fino, de imprenta y algo llamado “patracol”, que sería la forma familiar de llamar a un libro grueso, un mamotreto o un libraco en blanco. José Romaní, además, hacía cartones para prensar paños y papel azul para el azúcar y otros envoltorios. Este año, se le renovaron las mismas franquicias hasta 1750 por Real Cédula, donde se reconocía que la calidad del papel excedía en las más de sus suertes al mejor de Génova.<sup>29</sup>



En 1770, se continuaba aplicando parcialmente privilegios, como lo muestran las resoluciones del Consejo (del 23 de mayo de 1773) o de la Real Cédula (del 21 de junio de 1773),<sup>30</sup> que concedían privilegios reales a los hermanos Francisco y Pedro Guarro, de la Puebla de Claramunt, provincia de Barcelona, proveedores de papel a las secretarías y otras oficinas reales. Basándose en el consumo de papel marquilla que hacía el hijo del monarca, se les concede a los Guarro, por el tiempo de diez años, el uso del escudo de las armas reales y el título de fábrica real; libertad de derechos sobre la compra del trapo, de la carnaza y de la cola; privilegio de tanteo; y libertad de derecho en las primeras ventas que hicieran por su cuenta. Por fin, el desarrollo de la industria española será una realidad, aunque insuficiente, como veremos.

Finalmente, Carlos III generalizará privilegios el 26 de octubre de 1780 con otra Real Cédula,<sup>31</sup> otorgando franquicias y gracias diversas para el fomento y la instalación de fábricas de papel en España. Esta medida va a generar la reactivación de esta manufactura y la instalación y apertura de fábricas en nuevas regiones españolas, especialmente Andalucía (BALMACEDA, 1998; 2001; 2004).

## 7. Conclusión

Resulta imposible intentar una conclusión sobre un tema tan extenso, complejo y apasionante como es este periodo de la historia del papel en España. En este artículo, se exponen una sucesión de requerimientos que indican la necesidad de incrementar la producción y lograr calidad en la fabricación del papel. Desde el siglo XVI, y dentro del propósito monopolista de la corte madrileña, siempre estuvo presente la elección del papel extranjero – en vez del desarrollo del nacional (escaso y en general de baja calidad) –pretendiendo, desde un primer momento, beneficiarse con la subordinación económica y establecer una situación de privilegio para la Corona.

Durante el siglo XVII y en más de la mitad del XVIII, se hace referencia – en documentos de instituciones religiosas, de asociaciones civiles y de impresores implicados en el consumo de este producto – a la buena calidad del papel genovés, solicitando que se trasladen maestros papeleros ligures a fin de mejorar la calidad del producido en los molinos españoles, exigiendo, además, que ellos transmitan sus conocimientos a los papeleros y aprendices locales.



Éstos y sus descendientes han estado presentes desde el siglo XV principalmente como proveedores de este producto. Del mismo modo, muchos maestros fueron los responsables de la construcción e instalación de fábricas y, por lo tanto, del origen de esta manufactura en algunas regiones de la Península. Algunas de ellas, incluso, se convertirán en esenciales después de las transformaciones históricas y políticas que hicieron eclosión en el XVIII, obligando a los Borbones a realizar una serie de reformas en contradicción con el viejo espíritu y el sistema establecido.

Existen valiosas publicaciones sobre las relaciones políticas, sociales y comerciales entre ambos Estados, pero el papel, tema de nuestro interés, siempre ha sido marginado a mínimos periodos ante otras manufacturas y asuntos que fueron y son todavía considerados más importantes en el contexto económico.

No obstante, es indiscutible la relación de dependencia que se mantuvo durante siglos con banqueros europeos, en particular, durante mucho tiempo, con los mercaderes genoveses. Consecuentemente, ellos se convierten en los proveedores casi exclusivos de papel, no sólo el que se producía en Génova, sino también el de otras regiones italianas. Prueba de todo lo dicho es su presencia mayoritaria como soporte documental en Hispanoamérica.

Las reformas que afectaron al comercio del papel genovés con España fueron la consecuencia del desarrollo, aunque parcial, del comercio del papel español con las colonias y también de las franquicias y gracias, excepciones de impuestos y preferencias – en el tanteo y compra del trapo – a los fabricantes locales.

Sin embargo, a pesar del esfuerzo y de la evolución en calidad y cantidad de la producción española, en las primeras décadas del XIX – legal o ilegalmente en las independizadas colonias americanas – se disponía de toda clase de papel a precios competitivos, procedentes de los más variados centros productores de Europa. Las principales potencias rivales de España, principalmente Inglaterra, que ingresaba en la etapa del maquinismo y de la Revolución Industrial, traerán algunos momentos de abatimiento en las fábricas peninsulares. Por su parte, las fábricas de Génova seguirán exportando directamente a las independizadas repúblicas y fabricando papel por encargo de los Estados, instituciones oficiales y privadas.

## REFERÊNCIAS

- AA. VV (VARIOS AUTORES). *Guarro Casas, 300 anys d'història – 1698-1998*. Barcelona: Guarro Casas, 1998.
- AA. VV (VARIOS AUTORES). *Juan Párix: primer impresor en España*. Segovia: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua; Caja Segovia, 2004.
- ALCOCER Y MARTÍNEZ, Mariano. *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid – 1481-1800*. Valladolid: Ed. Junta de Castilla y León; Consejería de Cultura y Turismo, 1993.
- BALMACEDA, José Carlos. Apuntes para el estudio del papel y las filigranas durante el siglo XV en la Corona de Aragón. *Revista Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, n. 20, p. 103-116, 2008.
- BALMACEDA, José Carlos. El uso del papel en América: papel autóctono y papel importado. In: XI CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL PAPEL EN ESPAÑA (AHHP), 11., 2015, Sevilla. *Actas del 11º AHHP*. Sevilla: Departamento de Publicaciones Ayuntamiento de Sevilla, 2015. p. 33-45.
- BALMACEDA, José Carlos. Estudio de las formas y filigranas de una edición boloñesa de 1680. *Revista Pátina*, Madrid, n. 16, p. 161-172, 2011.
- BALMACEDA, José Carlos. *La contribución genovesa al desarrollo de la manufactura papelera española*. Málaga: Centro Americano de Historiadores del Papel, 2004. (Colección Apapiris)
- BALMACEDA, José Carlos. Las filigranas de los primeros impresos de Buenos Aires. In: 24th INTERNATIONAL CONGRESS OF PAPER HISTORIANS (IPH), 24., 1998, Oporto. *Actas del 24º IPH – v. 12*. Birkerød (Dinamarca): IPH, 1998. p. 220-255.
- BORDÁZAR DE ARTAZU, Antonio. *Planificación de la imprenta del rezo sagrado – 1732* (Edición facsímile). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1997.
- CALEGARI, Manlio. *La manifattura genovese della carta – Sec. XVI-VIII*. Génova: E.C.I.G. Edizioni Culturali Internazionali Genova, 1986.
- CERVERA VERA, L. "Documentos relativos a las estampas del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial" en L:C.D CLXIV, nº. 2, 1952, p. 352 y ss...
- COMELLAS, José Luis. *Sevilla, Cádiz y América: el trasiego y el tráfico*. Málaga: Ed. Arguval, 1992. (Colección Tres Culturas).
- GALLEGO, Antonio. *Historia del grabado en España*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 1999.
- GARCÍA FUENTES, L. *El comercio español con América, 1650-1700*. Diputación provincial de Sevilla, 1980.
- GAYOSO CARREIRA, Gonzalo. *Historia del papel en España – tres tomos*. Lugo: Servicio Publicaciones Diputación Provincial de Lugo, 1994.
- GONZÁLEZ ENCISO, Agustín. *Estado e industria en el siglo XVIII: la fábrica de Guadalajara*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1980.

- GUTIÉRREZ I POCH, Miquel. *Full a full, la indústria papelerera de l'Anoia – 1700-1998*. Barcelona: Publicacions de L'abadia de Monserrat, 1999.
- HERRERO GARCÍA, Miguel. El Molino del Paular. *El libro español – Revista mensual del Instituto Nacional del Libro Español*, Madrid, n. 4, p. 167-172, 1958.
- IZQUIERDO, F. *Xilografía granadina del siglo XVII*, Madrid. 1975.
- LENZ, Hans. Historia del papel en México y cosas relacionadas – 1525-1950. CDMX: Editora Miguel Ángel Porrúa, 1990.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, v. II. Madrid: Imprenta Real, 1829.
- LÓPEZ OLIVER, Francisco. Demostración apologética de la verdad contenida en la representación humilde que... (Imprenta de Antonio Bordazár, 1730). Ed. Facsímil. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1997.
- LÓPEZ OLIVER, Francisco. Representación humilde al Rey Ntro. Sr. y manifiesto claro de la razón y justicia del Estado Eclesiástico de las dos coronas de Castilla y León, por quien se propone a Su Majestad, para el bien público de estos Reinos, lo que se discurre conveniente en orden a establecer en España la imprenta del Nuevo Rezado. (Imprenta de Antonio Bordazár, 1729). Ed. facsímil. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1997.
- MADURELL I MARIMON, Josep Maria. *El paper a les terres catalanes. Contribució a la seva història – v. 1 e 2*. Barcelona, 1972.
- MARTÍNEZ DE SALINAS, María Luisa. *La implantación del impuesto del papel sellado en Indias*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1986.
- MOUTOUKIAS, Zacarías. *Contrabando y control colonial en el siglo XVII: Buenos Aires, el Atlántico y el espacio peruano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1988. (Bibliotecas Universitarias).
- REYES GÓMEZ, Fermín de los. *El libro en España y América: legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, t. I y II. Madrid: Arco/Libros S.L, 2000. (Instrumenta Bibliológica)
- RUIZ DE ARCAUTE, Agustín. *Juan de Herrera: arquitecto de Felipe II*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.
- VILLALOBOS, Sergio R. *Comercio y contrabando en el Río de la Plata y Chile – 1700-1811*. Buenos Aires: EUDEBA, 1986. (Biblioteca de América/Libros del Tiempo Nuevo)

## NOTAS

- <sup>1</sup> Los primeros periódicos aparecen en los Países Bajos y Alemania entre 1597 y 1605.
- <sup>2</sup> Gallego cita 4.000 estampas por cada plancha, o sea, un total de 52.000 grabados (p. 64). Esta enorme cantidad ha sido registrada anteriormente por los autores L. Cervera Vera (1952) y Ruiz Arcaute (1976).
- <sup>3</sup> Las medidas de los formatos más usados eran: blanco ordinario/320 x 450mm; marquilla/390 x 550mm; marca mayor/470 x 680mm; imperial/520 x 770mm.
- <sup>4</sup> *Compromís per a la renda de paper d'estampa. Dicto die VIII. Mensis decembris* (1683). AHPB (Archivo Histórico Provincial de Barcelona). Buenaventura Vita, llig. 17 (2º parte). *Cancellat a 29 decembre 1694. Y Dicto die (10 abril 1703)*. AHPB (Archivo Histórico Provincial de Barcelona). Josep Madriguera, llig. 2, man. Año 1703, f. 134 gir.
- <sup>5</sup> *Respuesta de Fr. Eugenio de la Llave, Prior de El Escorial, a la pretensión de nacionalización de la impresión de libros de rezo por Felipe V*. Archivo Palacio San Lorenzo.
- <sup>6</sup> *Fr. Eugenio de la Llave, Respuesta a D. José Rodrigo de Villalpando a la pretensión del Rey sobre N.R. 1717*. (1729). Archivo Palacio San Lorenzo, Leg. 59.
- <sup>7</sup> *Ídem*. Leg. 59.
- <sup>8</sup> Sevilla, Cartagena, Cuenca, Ciudad Rodrigo, Palencia, Plasencia, Astorga y Canarias.
- <sup>9</sup> *Informe de Juan de la Puebla en virtud del Decreto de 16 de abril de 1732*. AHN (Archivo Histórico Nacional). Ms. 724, f. 1-24.
- <sup>10</sup> Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia. Publicado por José Enrique Serrano (p. 335-387).
- <sup>11</sup> Un memorial de José de Orga sobre el Nuevo Rezado. AHN (Archivo Histórico Nacional). Consejos. Leg. 11275.1749.
- <sup>12</sup> Orden de S. M. para que las impresiones se hagan en papel fino semejante al de las fábricas de Capellades. AHN (Archivo Histórico Nacional). Consejos. Libro 1338, f. 309.
- <sup>13</sup> *Reglas que deben observar los impresores y libreros para la impresión y venta de libros conforme a lo dispuesto por las leyes del Reino. Novísima Recopilación. Libro VIII. Título XVI. Ley XXIV. Novísima Recopilación. Libro VIII. Título XVI. Ley XXIV*. AHN (Archivo Histórico Nacional).
- <sup>14</sup> Memoria de los impresores de Madrid y Sevilla para que se les permita concluir las impresiones en papel ordinario hasta acabar con el que tengan. 5 de julio de 1751. Archivo San Ginés. San Jerónimo. Pleitos y documentos. 69. Madrid.
- <sup>15</sup> AHN (Archivo Histórico Nacional). Consejos, Leg. 50690, Madrid.
- <sup>16</sup> AGS (Archivo General de Simancas). Consejos y Junta de Hacienda, Leg. 750, Salinas, *óp. cit.*, Pág. 86.
- <sup>17</sup> AGS (Archivo General de Simancas). Contaduría general, Leg. 2707.
- <sup>18</sup> *El Gobernador y Capitán General de Filipinas dan cuenta de la acogida que tuvo en las islas el Papel Sellado y de por qué se selló el papel con papel de la China*. AGI (Archivo General de Indias). Indiferente General, Leg. 79, 28 de julio de 1642.
- <sup>19</sup> Scacuola, además de querer imponer la forma de cobrarse su aporte económico, pedía una encomienda para su hijo. AGS (Archivo General de Simancas). Juntas de Hacienda, Leg. 770, Salinas, *óp. cit.*, Pág. 122.
- <sup>20</sup> Los Grasso eran importantes comerciantes y propietarios de fábricas de papel en Voltri. En 1612, Bartolomeo y su sobrino, Giuseppe, controlaban 9 fábricas en Leira, 2 en Gorsexio y 2 en Cerusa. En 1633, documentamos a G. Gerolamo Grasso con fábricas de papel en Mele (Génova). Gian Battista continúa la tradición familiar en 1683.
- <sup>21</sup> "Que el dicho papel haya de ser bueno de dar y recibir, y que no se pase con tres manos de costeras en cada resma, que es en la forma que viene de la ciudad de Génova y es uso y costumbre de venderse en esta Corte". Condiciones de Nicolás Graso para traer de Génova el papel blanco para sellar. AGS (Archivo General de Simancas). Contadurías Generales, Leg. 2706, 26 de junio de 1637.
- <sup>22</sup> Los balones genoveses de papel blanco de escribir llegados a Murcia entre 1598 y 1602 se componían de 20, 22 y 24 resmas cada uno. La bala se componía de 10 o 12 resmas.
- <sup>23</sup> El pliego es el papel que se hace en la forma manual y que luego se divide en dos hojas (Fig. 4). Un cuadernillo está compuesto por 5 pliegos, y una mano, por 25 pliegos o 5 cuadernillos. Cada resma se componía de 500 pliegos o 20 manos. Las manos ubicadas en los extremos de la resma se llaman costeras.
- <sup>24</sup> AGS (Archivo General de Indias). Indiferente General, Leg. 1739.
- <sup>25</sup> AGS (Archivo General de Simancas). Hacienda, Leg. 2335.

## NOTAS

---

<sup>26</sup> Trabajaban en este molino 30 personas. Para que no careciera, en los días de fiesta, el precepto del beneficio de la misa, mandó el poseedor de este mayorazgo a poner una señal por donde los obreros del molino fueran avisados cuando se decía la misa. AHPM (Archivo Histórico Provincial de Madrid). Prot. n. 16.161, testamento de Juan de Goyeneche, f. 71-79.

<sup>27</sup> En la genealogía publicada por la empresa Guarro Casas, no figura ningún Guarro con ese nombre.

<sup>28</sup> Real Cédula de franquicias a favor de los hermanos J. y T. Romani. ACA. RP. Registro Superintendencia General, 1,27. 1749, f. 870.

<sup>29</sup> *Ídem*. Registro Superintendencia General, 1,17, año 1749 y 870/7. *Ídem*, doc. n. 137, Pág. 1125.

<sup>30</sup> ACA (Archivo de la Corona de Aragón). R.P. Superintendencia General, 1773, Reg. 1/31.

<sup>31</sup> *Ídem*. Doc. 149. p. 1154-1159.

# *De Vossa Mercê, António José d'Amorim: Estudo interdisciplinar de uma carta do século XIX*

*De Vossa Mercê, António José d'Amorim: Estudio interdisciplinario de una carta del siglo XIX*

*De Vossa Mercê, António José d'Amorim: An interdisciplinary study of a 19th century letter*

**Phablo Roberto Marchis Fachin**

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / USP

E-mail: phablo@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2283-3906>

**Márcia de Almeida Rizzutto**

Instituto de Física / USP

E-mail: rizzutto@if.usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9779-0349>

**Wanda Gabriel Pereira Engel**

Instituto de Física / USP

E-mail: wengel@if.usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0461-2229>

**Juliana Bittencourt Bovolenta**

Instituto de Física / USP

E-mail: julianabittencourt@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5921-9574>

**Regina Jorge Villela Hauy**

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / USP

E-mail: regina.hauy@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7067-8146>

**Jean Gomes de Souza**

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / USP

jean.gomes.souza@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0293-2835>

---

FACHIN, Phablo Roberto Marchis; RIZZUTTO, Márcia de Almeida; ENGEL, Wanda Gabriel Pereira; BOVOLENTA, Juliana Bittencourt; HAUY, Regina Jorge Villela; SOUZA, Jean Gomes de. *De Vossa Mercê. António José d'Amorim: Estudo interdisciplinar de uma carta do século XIX.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.11, n.22: mai-ago.2019

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25832>>

## RESUMO:

Em carta de 31 de março de 1826, António José d'Amorim dá notícias a Diogo Finnie sobre o comércio e a conjuntura política em Pernambuco. Considerando a importância do papel no século XIX, este artigo estuda a carta em perspectiva interdisciplinar, partindo da constituição do suporte para alcançar aspectos de circulação e contexto de produção, no âmbito da Física, História e Filologia. A caracterização dos materiais – papel, tintas e lacre – foi realizada por espectroscopias com instrumentação portátil no Instituto de Física da USP. O estudo é acompanhado pela contextualização de aspectos históricos e linguísticos do documento, pela identificação de como a visão do comerciante contribui para a reconstituição da conjuntura da época e da caracterização da escrita no período.

Palavras-chave: *Papel. Província de Pernambuco. Carta comercial. António José d'Amorim. Diogo Finnie.*

## RESUMEN:

En carta de 31 de marzo de 1826, António José d'Amorim informa a Diogo Finnie sobre el estado del comercio y la situación política en Pernambuco. Teniendo en cuenta la importancia del papel en la sociedad del siglo XIX, este artículo aborda el estudio de la carta en una perspectiva interdisciplinaria. El análisis parte de la constitución del papel para llegar a aspectos de contexto de circulación y producción. La identificación de los materiales constitutivos de la carta se realizó mediante espectroscopia con instrumentación portátil del Instituto de Física de la USP. El estudio del soporte se lleva a cabo en conjunto con la contextualización de los aspectos históricos y lingüísticos del documento, a través de la identificación de cómo la mirada del comerciante contribuye a la reconstrucción de la coyuntura de su época y la caracterización del uso de la escritura en el período.

Palabras clave: *Papel. Provincia de Pernambuco. Carta comercial. António José d'Amorim. Diogo Finnie.*

## ABSTRACT:

In a letter dated March 31, 1826, António José d'Amorim gave news to Diogo Finnie about the state of commerce and the political situation in Pernambuco. Taking into account the importance of paper in 19th century society, this article approaches the study of the letter in an interdisciplinary perspective, articulating areas that have the written text as an object, as a historical, linguistic and material source. The analysis starts from the material constitution of the support to reach aspects of its circulation and production context.



The identification of the constitutive materials was carried out by portable instrumentation from the Physics Institute of USP. The study of the support is accompanied by the contextualization of historical and linguistic aspects of the document, through the identification of how the view of the trader contributes to the reconstruction of the conjuncture of the time and the characterization of the use that was made of writing in the period.

Keywords: *Paper. Pernambuco Province. Commercial letter. António José d'Amorim. Diogo Finnie.*

Artigo recebido em: 15/10/2020  
Artigo aprovado em: 02/02/2021

## Introdução

Em carta datada de 31 de março de 1826, de Pernambuco, Brasil, António José d'Amorim dá notícias a Diogo Finnie sobre o estado do comércio e a conjuntura política naquela época, caracterizada por ele como “administração de mortes”, relacionada a fatalidades causadas pelas guerras entre concidadãos, epidemias, fome, homicídios e prisões. Além disso, menciona a tentativa de um tratado entre Brasil e Inglaterra. Imerso nesse contexto, apresenta-se a visão de um homem de negócios do século XIX sobre a redução das vendas de seus produtos e a impossibilidade de honrar compromissos com parceiros comerciais. A carta, que em extensão se limita a um único fólio, parece bem maior graças à complexidade apresentada e às implicações em jogo, principalmente se observada por diferentes dimensões, histórica, linguística e material.

A turbulência revelada por seu contexto de produção não é matéria singular em um país recentemente oficializado império. Ainda que o autor possa ter carregado nas tintas ao escrever, para justificar a dificuldade em honrar seus compromissos, seu testemunho encontra respaldo nos conflitos políticos e militares dos quais, num sentido amplo, Pernambuco vinha sendo palco desde 1817; no mais restrito, o quadro referido era uma das consequências imediatas da Confederação do Equador, de 1824. Nesse sentido, a sua visão pode contribuir significativamente para a reconstituição dessa conjuntura, por meio de vozes ainda não escutadas.

O século XIX representa para a língua portuguesa um período de importantes transformações, que acabaram por levar à criação das bases nacionais da ortografia. De uma série de tentativas particularizadas, entre os séculos XVI e XIX, com publicações de obras metalinguísticas, no XX, criou-se o primeiro tratado ortográfico da língua portuguesa. De lá pra cá, outros foram assinados, sem chegarmos, em pleno século XXI, a um consenso entre os países lusófonos. O documento, nesse contexto, contribui com a ampliação do conhecimento sobre o uso que se fazia da escrita no período, possibilitando o avanço na compreensão de aspectos linguísticos e caligráficos.

Uma carta, na medida em que é fruto da apropriação de um segmento do meio físico e de sua modelação pelo ser humano, segundo propósitos e normas culturais (MENESES, 1983), é também um artefato. Como tal, não é passivo, não existe por si só, mas em relação com espaço, tempo e sociedade (MENESES, 1998). A compreensão do suporte em toda a sua abrangência, dessa forma, vai além de seu conteúdo e aspectos linguísticos; comporta outras camadas e significados, encontrando em sua materialidade um riquíssimo aparato investigativo. A sua configuração, desde a sua composição, a disposição do texto no papel, incluindo anotações agregadas, executadas em seu processo de circulação, são fatores que influenciam a forma como é lida e interpretada. A sua constituição, portanto, preserva "os vestígios dessa trajetória no tempo através de inúmeras marcas de uso e de guarda e das modificações que recebem ao longo do tempo pelos mais diversos sujeitos" (ALMADA, 2014, p.136).

Levando em consideração esses aspectos e a importância do papel na sociedade do século XIX, o objetivo principal deste artigo é o estudo da carta escrita por Amorim, em sua materialidade, e como isso pode contribuir para áreas que têm como objeto o texto escrito, como fonte histórica e linguística. Trata-se de trabalho com perspectiva interdisciplinar, que coloca em diálogo Filologia, História e Física. Nesse contexto, o olhar sobre o documento implica considerá-lo, a partir da concepção do seu suporte, preparado para se prolongar em escritos para a sua circulação, e relacioná-lo ao seu contexto de produção.

Para não se perder de vista nenhum aspecto, dados materiais, históricos e linguísticos são identificados e contextualizados, para que se possa compreender a carta no contexto das três áreas em questão. A identificação das características do suporte e de outros elementos que o integram,

como tintas, lacre e selos, tem como base a análise do material por meio de três técnicas de caracterização física e química: 1. Espectroscopia de fluorescência de raios X por dispersão de energia (FRX-DE); 2. Espectroscopia Raman; 3. Espectroscopia de absorção no infravermelho por transformada de Fourier (FTIR).

Este texto está estruturado em sete partes: introdução; a transcrição da carta; apresentação de informações sobre os agentes envolvidos, emissor e destinatário; circunstâncias de produção; peculiaridades da sua escrita; imageamento do documento e caracterização química e física; considerações finais.

## 1 Transcrição da carta<sup>1</sup>

Senhor Diogo Finnie

2a.

Pernambuco 31 de Março de 1826

Amigo e Senhor

Depois da minha de 11 do corrente de que aprecedente | he copia, não tenho recebido nenhum dos seus favores aque deva resposta.

Sinto não poder dar lhe algum avizo de vendas de Chitas, por quanto as circuns= | tancias desta Provincia cada dia são piores, epor assim dizer estamos em huma Ad= ministração de mortes: mortes pela guerra detestavel que se acabou de ter entre os mesmos Considadaõs; mortes pelas epidemias que lastimozamente tem graça= | do, mortes pela fome que vai dessolando; mortes pelos homicidios que dezapieda= | damente se cometem, e mortes por prizoês, em que tantos tem acabado !!!

Como pois será possivel em semelhante estado de couzas fazer se Commercio; | afalta de mantimentos, e mesmo de effeitos tem levado o resto do dinheiro para outras | Provincias, epor isso fazendas de toda aparte e Vinhos de Portugal com todos os= | mais generos desse Reino estão aqui em huã perfeita apathia. Os Logistas | não vendem nem podem arrecadar o que se lhes deve epor isso fallando no geral, elles tambem não podem pagar, finalmente em tal desgraça não nos

---

FACHIN, Phablo Roberto Marchis; RIZZUTTO, Márcia de Almeida; ENGEL, Wanda Gabriel Pereira; BOVOLENTA, Juliana Bittencourt; HAUY, Regina Jorge Villela; SOUZA, Jean Gomes de. *De Vossa Mercê, António José d'Amorim: Estudo interdisciplinar de uma carta do século XIX.* PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.11, n.22: mai-ago.2019 Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25832>>

resta outra | alternativa se não a esperança de hum melhor futuro, e no entanto soffrer | o impate. Estes dias tem chovido alguma couza; mas he necessario *que* continue | a chover. O Algodão faz face de declinar do preço de 5\$800 *primeiro* custo, eo Assucar | já algumas caixas se tem vendido a 1\$200. Tenho ahonra de ser.

1a. Sommos em 7 d'Abril Dito Devossamerce

Pelo Incomparavel chegado no *primeiro* do corrente fui favorecido com a= | sua estimada de 17 de Fevereiro *passado*, cujas informações relativas ao estado | politico e mercantil da Europa muito lhe agradeço; ellas com tudo não = ||1v.|| não tem feito differença no preço dos efeitos do paiz, sendo certo *que* de en= | tão até hoje pouco ou nenhum negocio se tem feito, tanto por que esta= | mos em restos da deminuta saffra, como por que tem continuado a chover, | e Deos queira que vá continuando para haver alguma melhora, e não | morrerem afome os habitantes desta Provincia. Corre por aqui | hum boato que o Tratado do Brazil com Inglaterra não foi rateficado | por esta ultima Potencia, que baziou asua negativa em que o trafico | da Escravatura héra ainda prolongado pelo espaço de 4 annos, havendo | já 3 que abolição tinha sido prometida, ea ser contados assim o prazo | se findará em Mayo seguinte, o que se não poderá verificar se não com | [[com]] huma perda enorme, isto pois não só tem cauzado hum dis= | gosto geral, mas arefecido todas as especulações para aCosta d'Africa, | epara alem do Cabo da Boa Esperança, não se admire vossamerce por | tanto que eu repita que relativo anegocio por óra himos hindo de= | mal apior, e que as Chitas azuis continuaõ a estar em ser.

Fico certo na anulação das suas ordens para empregos, e a preferen= | cia *que* devo dar a Letras *quando* tiver occasião de lhe fazer remeça.

Tenho ahonra de ser.

Devossamerce

Amigo Atento Venerador Criado  
António José d'Amorim

Pernambuco 7 de Abril 1826<sup>2</sup>

Antonio José d'Amorim

Received 20th June

Answered 4 July

Rocio 60<sup>3</sup>

Senhor Diogo Finnie

Lisboa

## 2 António José d'Amorim e Diogo Finnie

António José d'Amorim (c. 1786-1839) era natural de São Tiago de Amorim, Arcebispado de Braga, Portugal, e filho legítimo de Pedro João de Amorim e Custódia Gonçalves. Não se sabe quando imigrou para o Brasil, porém, no início da década de 1820, residia em Recife, onde aos 35 anos se casou com Maria Francisca Marques, filha do coronel Antônio Marques da Costa Soares,<sup>4</sup> homem abastado, proprietário de dois engenhos e de três embarcações.<sup>5</sup>

No Brasil, Amorim se dedicou ao trato mercantil e ao tráfico de escravizados. Além do recebimento de cargas provenientes de diversas localidades, trazidas por embarcações alheias, o navio Incomparável e a galera Piedade, ambos de sua posse, frequentavam os portos de Lisboa, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Gibraltar e Cabo Verde<sup>6</sup>. Entre os secos e molhados que comercializava, encontravam-se vestes, tecidos, livros, instrumentos musicais, papéis, bebidas, doces, frutas, carnes, entre outros.<sup>7</sup> De 1825 a 1830, Amorim foi responsável pelo tráfico de 1627 pessoas, em sua imensa maioria oriundas de Luanda, das quais cerca de 105 morreram antes de chegarem ao porto de destino. Das quatro viagens empreendidas, apenas a primeira teve início em um porto estrangeiro, Lisboa. As demais revelam sua dedicação ao abastecimento interno do mercado de mão-de-obra cativa, pois interligavam Rio de Janeiro, Pernambuco e Maranhão.<sup>8</sup> Segundo noticiou a edição de 31 de julho de 1839 do *Diário de Pernambuco*, Amorim faleceu durante sua estadia em Lisboa em 8 de junho do ano corrente.

Diogo Finnie (?-1856) era um negociante inglês, sócio da Finnie Irmãos e Companhia ao lado de Archibald e Robert Finnie, com filiais no Rio de Janeiro, Manchester e Londres.<sup>9</sup> De acordo com Freyre (2000), no Oitocentos, o Rio de Janeiro abrigou uma importante colônia britânica, composta por mercadores respeitáveis, comerciantes e artesãos, os quais possuíam armazéns e lojas na Rua Direita, Rua da Alfândega e Rua dos Pescadores.

---

FACHIN, Phablo Roberto Marchis; RIZZUTTO, Márcia de Almeida; ENGEL, Wanda Gabriel Pereira; BOVOLENTA, Juliana Bittencourt; HAUY, Regina Jorge Villela; SOUZA, Jean Gomes de. *De Vossa Mercê, António José d'Amorim: Estudo interdisciplinar de uma carta do século XIX*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.11, n.22: mai-ago.2019 Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25832>>

O nome de Finnie encontra-se entre os “Ilustríssimos Senhores Negociantes da Praça do Rio de Janeiro”, signatários de um abaixo-assinado concernente ao preço dos Câmbios das Letras e Bilhetes da Alfândega em 1813, organizado pelo então Barão do Rio Secco, Joaquim José de Azevedo, responsável pela área de compras da Casa Real no período joanino (RIO SECO, 1821). Embora desde 1809 seja possível identificar menções ao sobrenome Finnie no universo mercantil fluminense, sempre associado ao dos irmãos Dyson,<sup>10</sup> a existência da Finnie Irmãos e Companhia, como uma firma autônoma de “consignatários”, é constatável apenas a partir da década de 1820.<sup>11</sup>

Sediada na Rua da Quitanda, entre as atividades desempenhadas pela empresa constavam a venda de passagens para a Europa em navios ingleses,<sup>12</sup> o leilão de mercadorias avariadas<sup>13</sup> e a importação de mantimentos, tecidos, vestimentas, cobre, ferro e graxa.<sup>14</sup> Porém, a unidade brasileira representava apenas uma das frentes de atuação da empresa, na medida que a casa Finnie de Londres, por exemplo, exercia atividades de administração e aplicação financeira (CAPELA, 2007).

A essas atuações somavam-se outras, atreladas ao tráfico negreiro. Em um anúncio de 24 de setembro de 1828, no *Jornal do Commercio*, a Finnie Brothers & Co. procurava um comprador para a galera inglesa Macclesfield, cujo texto destacava entre suas qualidades o fato de ela ser própria para empregar no tráfico de escravatura (CARVALHO, 2019). Os Finnie não eram os únicos donos de casas comerciais inglesas no Rio de Janeiro a vincularem seus negócios ao mercado de escravizados. A partir da década de 1830, elas tiveram um papel importante como facilitadoras das atividades dos traficantes, principalmente através do adiantamento das manufaturas que abasteciam os navios negreiros, concedendo-lhes longos prazos para o pagamento (KUNIOCHI, 2010).

A unidade de Londres da Finnie Brothers & Co., por sua vez, era responsável pelas aplicações financeiras em títulos de dívida pública de várias nações europeias de Joaquim Ferreira dos Santos, Conde de Ferreira, “um dos maiores negociantes de escravos no universo colonial português” (CAPELA, 2007). No final da década de 1840, o nome da empresa encontrava-se na lista de comerciantes ingleses que atestaram a idoneidade de Manoel Pinto da Fonseca, também conhecido como um grande traficante de escravizados (KUNIOCHI, 2010).

### 3 Pernambuco, década de 1820

Segundo Mello (2004), o Estado unitário após a independência do Brasil não foi desejado em todo o território, assim como sua concretização não beneficiou todas as partes que o compunham. Longe de ser um “destino manifesto”, o Império do Brasil, enquanto unidade, foi forjado através da persuasão e do emprego da força bruta. Para o historiador, os anos de 1823 e 1824 foram cruciais para a consolidação do Império, posto que, nesse ínterim, diversos episódios permitiram com que o Rio de Janeiro resolvesse, a contento, a questão da distribuição do poder no novo Estado. No centro desse debate, para além das querelas entre o Executivo e o Legislativo, encontrava-se a oposição entre centralistas e autonomistas.

Excluída a possibilidade de existência de um Império constitucional luso-brasileiro, a partir do rompimento formal com Lisboa em 1822, dois programas políticos foram colocados em discussão: o projeto unitário e o projeto federalista, incompatíveis entre si, já que partiam de premissas completamente distintas. O primeiro, liderado por José Bonifácio de Andrada e Silva, pressupunha que o Brasil, enquanto unidade, preexistia às províncias, visão apoiada no princípio da “vocação incoercível da América portuguesa a constituir um vasto Império”. O segundo, que encontrou forte apelo nas “províncias do Norte” (Pernambuco, Alagoas, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará), defendia que, a partir da cisão do Reino de Portugal, Brasil e Algarves, a soberania deveria ser revertida às províncias, as quais “poderiam negociar um pacto constitucional” que, caso não fosse exitoso, apelariam para o “direito a constituírem-se separadamente, sob o sistema que melhor lhes parecesse” (MELLO, 2004, p. 13-14).

Os conflitos entre os defensores desses diferentes projetos de organização do Estado recém-fundado marcaram o ambiente político da província de Pernambuco durante os primeiros anos do Império. O rompimento dos federalistas com o programa político de D. Pedro I, apoiado pelo Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, se deu a partir do fechamento da Assembleia Constituinte no segundo semestre de 1823, da intensificação das ações contrárias à liberdade de imprensa e do decreto da lei de 20 de outubro de 1823, a qual previa a dissolução das Juntas de Governo Provinciais, instituídas no contexto das Cortes de Lisboa, em 1820, e o estabelecimento da presidência da província, cujo ocupante era designado pelo imperador (SILVA, 2008).



Em dezembro de 1823, enquanto D. Pedro I ainda não havia nomeado um presidente para a província de Pernambuco, uma nova Junta de Governo foi eleita, cujos membros conservavam afinidades com o movimento sedicioso ocorrido em 1817: frei Caneca, como conselheiro, o poeta e advogado José da Natividade Saldanha, como secretário, e o comerciante Manoel de Carvalho Paes Andrada, na condição de presidente da Junta. Porém, em fevereiro de 1824, ao saberem que o imperador havia escolhido Francisco Paes Barreto como presidente da província, membro da Junta de Governo anterior e, portanto, representante da “açucarocracia”, o governo em exercício optou por ignorar sua designação (SILVA, 2008).

A tensão se acirrou ao longo do primeiro semestre de 1824, com a paz sendo ameaçada por ambos os lados. A resistência da Junta de Governo a D. Pedro I e ao “projeto do Rio de Janeiro” pode ser resumida em dois pontos: a recusa às medidas centralizadoras do monarca, difícil de serem aceitas após a experiência de autonomia oferecida pelas Juntas, e pela discordância com seu projeto constitucional, haja vista que os revoltosos reclamavam o direito a uma Assembleia Constituinte, previsto em governos representativos (SILVA, 2008).

De acordo com Silva (2008, p. 214), diferentemente do que afirma certa historiografia, o federalismo pernambucano colocava em pauta um “projeto de Nação”, antagônico àquele oferecido pelo imperador e seus apoiadores, e não a sua separação do restante do território. Em suma, o debate pode ser compreendido como um “confronto entre dois projetos de nação para o que fora outrora o conjunto do território da América portuguesa”. Nesse sentido, afirma o historiador, a ruptura proposta pela Confederação do Equador deve ser compreendida como uma ameaça a D. Pedro I e seus aliados, expressão das “profundas frustrações” vividas pelos setores sociais que dela tomaram parte.

Ao ser proclamada por Manoel de Carvalho Paes Andrada em 2 de julho de 1824, a Confederação do Equador contou com a adesão da Paraíba, do Rio Grande do Norte, do Ceará, do Piauí e do Pará. A repressão militar ao movimento, para além das forças imperiais, contou com a adesão dos adeptos de Paes Barreto e da nobreza açucareira pernambucana. Ainda que Paes de Andrada tenha conseguido fugir para a Inglaterra, assim como alguns dos outros líderes, D. Pedro I se mostrou irreduzível, condenando à execução aqueles envolvidos que permaneceram no Brasil (QUINTAS, 2003).

Quase dois anos após o início do episódio, segundo Amorim, a conjuntura ainda não era propícia para o comércio. Boa parte do ritmo da vida cotidiana do Recife no século XIX era regido pela movimentação portuária e pelas atividades mercantis desempenhadas na cidade (DOURADO, 2015). Ao lado dos portos do Rio de Janeiro e de Salvador, o porto do Recife era um dos principais centros econômicos do Império do Brasil, dedicando-se não só ao comércio interprovincial, mas também com o exterior. Entre os principais produtos que no Oitocentos ali eram escoados estavam o açúcar e o algodão, os quais correspondiam a cerca de metade das mercadorias exportadas pelo Brasil na década de 1820 (DOURADO, 2015). Não é à toa que Antônio José d'Amorim mencionou a Diogo Finnie a queda no preço desses dois itens observada nos últimos tempos, haja vista sua importância na economia pernambucana do período.

Para além da influência da Confederação do Equador em seus negócios, Amorim cita que o boato do malogro do estabelecimento de um tratado entre o Brasil e a Inglaterra arrefeceu as especulações para a Costa da África e para além do Cabo da Boa Esperança, fazendo com que as vendas fossem de mal a pior. O acordo em questão era a *Convenção entre o Império do Brasil e a Inglaterra para a abolição do tráfico de escravos*, que, no período em que a carta foi redigida, ainda não havia sido ratificada pela Inglaterra, o que só veio a ocorrer em 1827.

Conforme expressou Amorim, a negociação entre o Império do Brasil e a Inglaterra acerca do tráfico negreiro estava aberta há alguns anos, com as primeiras ações ao ano de 1822 (SANTOS, 2015). Em 1825, o diplomata inglês Charles Stuart foi enviado ao Rio de Janeiro com a incumbência de mediar o reconhecimento da independência e do Império do Brasil por Portugal, assim como firmar um acordo antitráfico. Sua missão foi parcialmente próspera, já que obteve sucesso apenas no que concerne ao primeiro tópico. Isso porque o Foreign Office recusou o prazo de quatro anos estipulado pelos brasileiros para que as medidas ajustadas passassem a valer. Em 13 de outubro de 1826, um novo embaixador britânico chegou à capital do Império, Robert Gordon, quem seria responsável pelo êxito que Charles Stuart não obtivera (PARRON, 2009).























Firmada em 23 de novembro de 1826, a *Convenção* estipulava que a abolição do tráfico negreiro deveria ocorrer em até três anos após a sua ratificação, o que se deu no ano seguinte, sendo que, encerrado o período de tráfico legal, aqueles que fossem flagrados exercendo essa atividade

seriam enquadrados no crime de pirataria (SANTOS, 2015). Fato é que o comércio transatlântico de cativos se estenderia até a década de 1850, com mercadores ingleses com interesses distintos daqueles da Coroa britânica, tal como os irmãos Finnie, desempenhando um papel da maior importância no seu prolongamento (KUNIOCHI, 2010).

A baixa nas vendas na cidade do Recife no primeiro semestre de 1826, conforme relatou Antônio José d'Amorim, pode ser compreendida como uma reação à incerteza que pairava no horizonte de homens como ele e seu interlocutor, cuja atuação profissional estava atrelada ao tráfico negreiro. A partir da sua fala, evidencia-se uma preocupação quanto ao início da vigência da proibição, pois, caso fosse imediato, conforme propunham os ingleses, seus negócios não passariam ilesos.

#### 4 Particularidades da escrita da carta

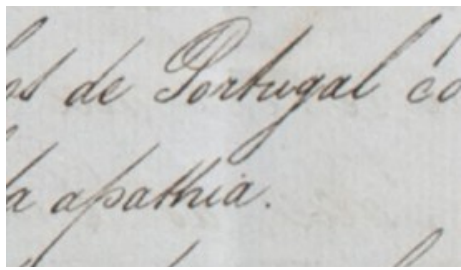
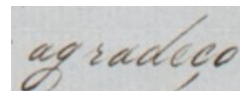
A escrita da carta se caracteriza por um tipo de letra cursiva com traçado regular e homogêneo, respeitando uma espécie de pautação, não visível no suporte, resultado da habilidade do remetente com o manuseio da pena. O quadro abaixo traz exemplos de letras presentes no documento.

A		E		I		N		S		X	
B		F		J		O		T		Z	
C		G		L		P		U			
D		H		M		R		V			

Quadro 1– Exemplos de letras do documento.

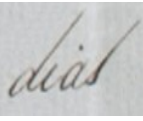
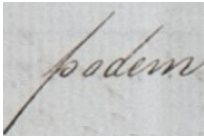
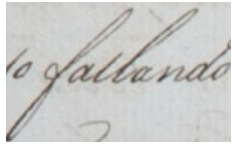
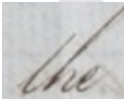
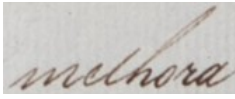
O texto está distribuído por toda a porção direita da lâmina do suporte, dobrada posteriormente ao meio para envio, e continua no verso, à esquerda. Em seu processo de circulação, fizeram-se outras dobras, formando uma cobertura, recurso que antecede o uso generalizado do envelope. A pressão da pena no suporte é quase constante, não resultando em acúmulo de tinta. A escrita mantém ainda outro aspecto bastante regular, a inclinação à direita. Há casos de ausência de fronteira entre palavras, possivelmente pela velocidade da escrita, do aproveitamento da tinta na pena e do traçado das letras.

O espaçamento entre as linhas é suficiente para que as palavras de uma linha não invadam outras linhas. O escriba intencionalmente controla o tamanho das letras para evitar sobreposições, como em *Portugal* e *apathia*, para a manutenção de uma escrita legível. Na última linha, por exemplo, mudam-se módulo e traçado de <g>, em *agradeço*, para fazê-lo caber no espaço restante, terminando em uma curva descendente.

	
<p>Portugal / apathia</p>	<p>agradeço</p>

Quadro 2: Particularidades da escrita do documento.

A altura das hastes é muito acentuada, característica também do <s>, observado em *dias*, igualando à da haste de <d>. Para o traçado de <p>, o escriba inicia o ataque na linha de base e leva a pena até a altura dos traços ascendentes, descendo para formar a cauda com um leve aumento na pressão, que se repete em todas as caudas, de modo geral. A haste de <l> não segue o padrão da escrita quando ao lado de outro <l> ou <h>. Lê-se, portanto, *fallando, lhe e melhora*.

				
dias	podem	fallando	lhe	melhora

Quadro 3: Particularidades da escrita do documento.

As características morfológicas da escrita e a regularidade apresentada revelam um autor experiente, com muita habilidade, o que poderia evidenciar também um domínio linguístico significativo. Por essa razão, o estado de língua documentado possibilita compreender como alguém que possuía a prática epistolar no seu cotidiano lidava com a escrita em um período em que ainda não havia uma ortografia oficial, principalmente por se tratar de uma carta comercial (BARBOSA, 1999), um gênero textual que não exigia o mesmo nível de formalidade de outros tipos documentais.

No início do século XX, no contexto da Academia Real das Ciências de Lisboa, publicou-se a *Ortografia Nacional: simplificação e uniformização sistemática das ortografias portuguesas*, de autoria de Aniceto Viana Gonçalves dos Reis. De acordo com o autor, não era um tratado, mas "um inquérito, e a crítica minuciosa, desenvolvida e documentada da actual anarquia ortográfica, acompanhada de numerosas soluções, ao seu autor sugeridas pelo estudo sistemático e detido da questão, e que podem pôr cômpro a essa anarquia" (GONÇALVES VIANA, 1904, p. V). Como base da tentativa de uniformização e simplificação, havia "normas e princípios ficsos e inalteráveis, fundados, como são na história da língua, na sua evolução, e no exame sistemático da sua pronúncia, antiga, moderna e dialectal, bem como na representação nacional dessa pronúncia" (GONÇALVES VIANA, 1904, p. V). Os registros *sugeridas* e *ficsos* ajudam a dimensionar "em que pé" estava essa questão à época.

Como resultado, "a geração seguinte lhes agradecerá reconhecida: não só porque o escrever português com acêrto, no que respeita a ortografia, viria a ser habilitação geral muito mais divulgada, segura e fácil do que é actualmente" (GONÇALVES VIANA, 1904, p. VII). A iniciativa, na prática, distinguia a sociedade entre "certos" e "errados". Perspectiva que até hoje é causa de diferentes tipos de discriminação, entre eles, o que se conhece como *preconceito linguístico*.

Trata-se de uma questão complexa, relacionada a fatores linguísticos, sociais e culturais, que não se limita apenas aos séculos XIX e XX, mas consequência de um longo percurso, povoação e contatos entre pessoas de diferentes lugares e esferas de poder, primeiro em Portugal, depois nas antigas colônias. No caso do Brasil, pode ter sido justamente o diferenciado contato linguístico, junto a outros fatores, a causa do distanciamento entre o português europeu e o português brasileiro.

Nas primeiras décadas do XIX, as ideias linguísticas no Brasil se resumiram a produções intelectuais em torno de reflexões sobre o português *no* Brasil, mas ainda não *do* Brasil, com discussões ainda iniciais sobre a legitimidade de uma língua nacional. É de 1824 o primeiro registro indicando um “idioma brasileiro”, na introdução do *Atlas Etnográfico do Globo*, publicado por Balbi (PINTO, 1978), e de 1832 a publicação de um dicionário intitulado *Diccionario da Língua Brasileira*, de Luís Maria da Silva Pinto. A carta de Amorim, nesse sentido, é testemunho de um período muito representativo da variedade do português que estava em curso no Brasil, principalmente por possuir particularidades gráficas referentes a fenômenos em processo de mudança no período, que, considerados em sintonia com seus aspectos caligráficos, reforçam a importância do documento para estudos interdisciplinares.

Para a verificação das particularidades gráficas da missiva, selecionaram-se ocorrências do texto que apresentam registro divergente ao encontrado em obras contemporâneas, como o *Diccionario da Língua Brasileira* (Quadro 2):<sup>15</sup>

<b>Vocalismo</b>			
<b>&lt;e&gt; / &lt;i&gt;</b>	deminuta (1), 31 epedemias (1), 10 rateficado (1), 34	baziou (1), 34 disgosto (1), 38 espículações (1), 39	impate (1), 21 inorme (1), 38 semilhante (1), 14
<b>Consonantismo</b>			
<b>&lt;h&gt;</b>	he (2), 5, 21	hindo (1), 41	hum (3), 20, 33, 38

FACHIN, Phablo Roberto Marchis; RIZZUTTO, Márcia de Almeida; ENGEL, Wanda Gabriel Pereira; BOVOLENTA, Juliana Bittencourt; HAUY, Regina Jorge Villela; SOUZA, Jean Gomes de. *De Vossa Mercê, António José d’Amorim: Estudo interdisciplinar de uma carta do século XIX*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.11, n.22: mai-ago.2019 Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25832>>

	héra (1), 35 himos (1), 40	huã (1), 17	huma (2), 9, 37	
<r> / <rr>	arefecido (1), 38			
<s> / <c>	Considadaõs (1), 10			
<s> / <z>	avizo (1), 7 baziou (1), 34 Brazil (1), 33	cauzado (1), 38 couzas (2), 29 paiz (1), 14	lastimozamente (1), 10 prizoês (1), 12 dezapiedamente (1), 12	
<ss> / <ç>	Assucar (1), 23	remeça (1), 43		
<ss> / <s>	dessolando (1), 11			
<b>Geminadas</b>	Commercio (1), 14 Sommos (1), 24 annos (1), 3	diferença (1), 29 efeitos (2), 15, 29 saffra (1), 31	occaziaõ (1), 43 soffrer (1), 20	ellas (1), 28 elles (1), 19 fallando (1), 18

Quadro 2 – Particularidades gráficas do documento.

O levantamento foi organizado contrastando as ocorrências divergentes e os fenômenos a que se referem: vocalismo e consonantismo. No primeiro caso, o português apresenta, em sua história, predominantemente variações entre os usos de <a> / <e>, <e> / <i>, <o> / <u>, sendo caracterizada com determinadas tendências de acordo com o período, a região e/ou o contexto de produção, servindo, portanto, como critério de datação e localização dos textos.

As palavras *deminuta*, *epedemias*, *rateficado*, com <e> por <i>, e *baziou*, *disgosto*, *espiculações*, *inorme*, *semilhante*, com <i> por <e>, já aparecem registradas no dicionário de 1832 como na variedade atual, *diminuta*, *epidemias*, *ratificado*, *desgosto*, *especulações*, *enorme* e *semelhante*. De acordo com Castro (2006, p. 194), no português europeu, em torno da segunda metade do século XVIII, vogais como *i* e *u* normalmente eram utilizadas no lugar de *e* e *o*, caracterizando um fenômeno conhecido como *elevação vocálica*. No português do Brasil, em determinadas regiões, verifica-se situação parecida, mas em menor intensidade. A oscilação é indício de que no século XIX o fenômeno ainda causava dúvida, mesmo para um escriba experiente.

No caso de consonantismos, oscilações entre <s> / <c> / <ç> <ss> / <z> são resultados de modificações bem antigas, causadas pelo desaparecimento de sons referentes ao uso de determinados caracteres. Em Portugal, antes havia quatro sons, representados graficamente por quatro grupos de



letras, uma para cada caso. Com o processo de simplificação, quem escrevia passou a apresentar dúvidas na forma de registrá-los, dificuldade que nos atinge até hoje ao pensar, por exemplo, na escrita de *sessão*, *seção* e *cessão*.

Em um contexto em que não se sabia ao certo se a base para a escrita deveria ser a forma como se ouvia, o costume ou o uso etimológico, era comum haver irregularidades. Mesmo se tratando de fenômeno originado no campo da oralidade, com reflexo no gráfico, em teoria já concretizado, percebe-se que a representação das sibilantes não era tarefa fácil, como verificados em *avizo*, *baziou*, *Brazil*, *cauzado*, *couza*, *dezapiedamente*, *latimozamente*, *prizoês*, *assucar*, *remeça* e *desso-lando*.

Nem tanto por uma questão fonética, mas pelo hábito que se criou de utilizar o <h> como recurso diferenciador, ora para marcar hiato, presente até hoje na palavra *Bahia*, ora para distinguir morfológicamente algumas classes gramaticais, como a forma verbal *he* da conjunção *e*, no *corpus*, os pronomes *um* e *uma* são antecidos de <h>, sendo escritos como *hum* e *huma*, assim como as formas verbais *he*, *himos* e *hindo*.

A língua portuguesa presenciou um período conhecido como pseudoetimológico. Muitos escribas, ainda com resquícios de um modelo latino em mente, mantinham certos hábitos, daí a ocorrência de elementos do latim, como consoantes geminadas, mesmo equivocadamente. No texto de Amorim, há ocorrências nesse sentido: *commercio* (*commercium*), *annos* (*annus*), *efeito* (*effectum*), *soffrer* (*sufferere*), *occaziaõ* (*occasio*), *elles* (*ille*); com exceção em *diferença* (*diferentia*), *safrá* (*com origem indeterminada*) e *fallando* (*fabulo*).

Paralelo aos dados levantados, o uso de pronomes também é fator diferenciador entre as variedades europeia e brasileira do português. Até a época do descobrimento do Brasil, por exemplo, o seu uso era adjacente ao verbo e tanto podia estar antes ou depois dele, ou seja, em próclise ou ênclise. Depois disso, o uso predominante passa a ser do pronome antecidendo o verbo. Com o passar do tempo, no entanto, no português de Portugal, observa-se uma inversão, dando espaço ao uso posterior, em ênclise, enquanto no português do Brasil a tendência se manteve (CASTRO, 2006). Na carta, com exceção das seguintes ocorrências, “naõ poder dar lhe” e “fazer se Commercio”,

todos os outros casos são de próclise, “que se acabou”, “o que se lhes deve”, “não nos resta”, “caixas se tem vendido”, “muito lhe agradeço”, “negocio se tem feito”, “prazo se findará”, “que se não poderá verificar”, “não se admire” e “de lhe fazer”.

## 5 Imageamento do documento e caracterização química e física

Análises de materiais de modo não destrutivo e métodos de imageamento para registro e documentação são cada vez mais utilizados em abordagens interdisciplinares para o exame de manuscritos (RICCIARDI, 2019). Também de forma conjugada à pesquisa, faz-se necessário análises de ingredientes e métodos utilizados historicamente na fabricação de materiais antigos, de forma a fornecer subsídios para a análise de bens culturais, como no caso de tintas ferrogálicas preparadas a partir de receitas que circularam entre os séculos XV e XVII (NABAIS *et al.*, 2020).

Tendo em vista os desafios que a análise de bens culturais apresenta, além do caráter interdisciplinar das abordagens e da necessidade de comparar os resultados com referenciais conhecidos, criando bases de dados de materiais, diferentes técnicas são utilizadas com o propósito de fornecer resultados complementares, pois dificilmente uma única técnica é capaz de responder a todas as questões que os bens culturais apresentam (ARTIOLI; ANGELINI, 2018).

O registro por imageamento com diferentes faixas do espectro eletromagnético e técnicas de iluminação é uma etapa inicial na qual é possível registrar aspectos relevantes do objeto como um todo e revelar áreas que poderão ser potencialmente analisadas posteriormente com outras técnicas. No estudo da carta, a análise por imageamento foi realizada com diferentes faixas do espectro eletromagnético: com luz visível (de 400 a 700 nanômetro (nm))<sup>16</sup>, com radiação ultravioleta (faixa de ~350 nanômetro) e também com radiação infravermelha (900–1700 nanômetro).

A caracterização dos materiais constitutivos da carta foi feita com análise de espectroscopia de fluorescência de raios X por dispersão de energia (FRX-DE), espectroscopia de absorção no infravermelho por transformada de Fourier (FTIR) e espectroscopia Raman com o propósito de identificar os elementos e compostos químicos presentes no papel, no lacre e nas tintas utilizadas no texto manuscrito e nos selos.

---

FACHIN, Phablo Roberto Marchis; RIZZUTTO, Márcia de Almeida; ENGEL, Wanda Gabriel Pereira; BOVOLENTA, Juliana Bittencourt; HAUY, Regina Jorge Villela; SOUZA, Jean Gomes de. *De Vossa Mercê, António José d'Amorim: Estudo interdisciplinar de uma carta do século XIX*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.11, n.22: mai-ago.2019 Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25832>>

Todas as análises foram realizadas no Laboratório de Arqueometria e Ciências Aplicadas ao Patrimônio Cultural (LACAPC) do Instituto de Física da Universidade de São Paulo (IFUSP),<sup>17</sup> a partir de uma parceria entre os diferentes institutos e museus da universidade.

### **5.1 Imageamento**

A iluminação homogênea com duas fontes de luz visível difusas, posicionadas a 45° em relação ao objeto, permitiu registrar a tonalidade do papel, as cores das tintas, dos selos e do resíduo do lacre. A iluminação rasante com uma fonte de luz de led, posicionada tangencialmente ao plano do objeto, ressaltou distorções, marcas de dobra e texturas (fig. 1). O registro com iluminação transmitida revelou a marca-d'água, destacou deteriorações, como rasgos e perdas em função da translucidez do suporte (fig. 2), e permitiu verificar ainda que a distância entre as vergaturas<sup>18</sup> (linhas verticais) é de 48 mm e entre os pontusais (linhas horizontais) é de 1 mm. A espessura do papel foi medida com um micrômetro e aferida em 0.095 micrômetro ( $\mu\text{m}$ )<sup>19</sup>.

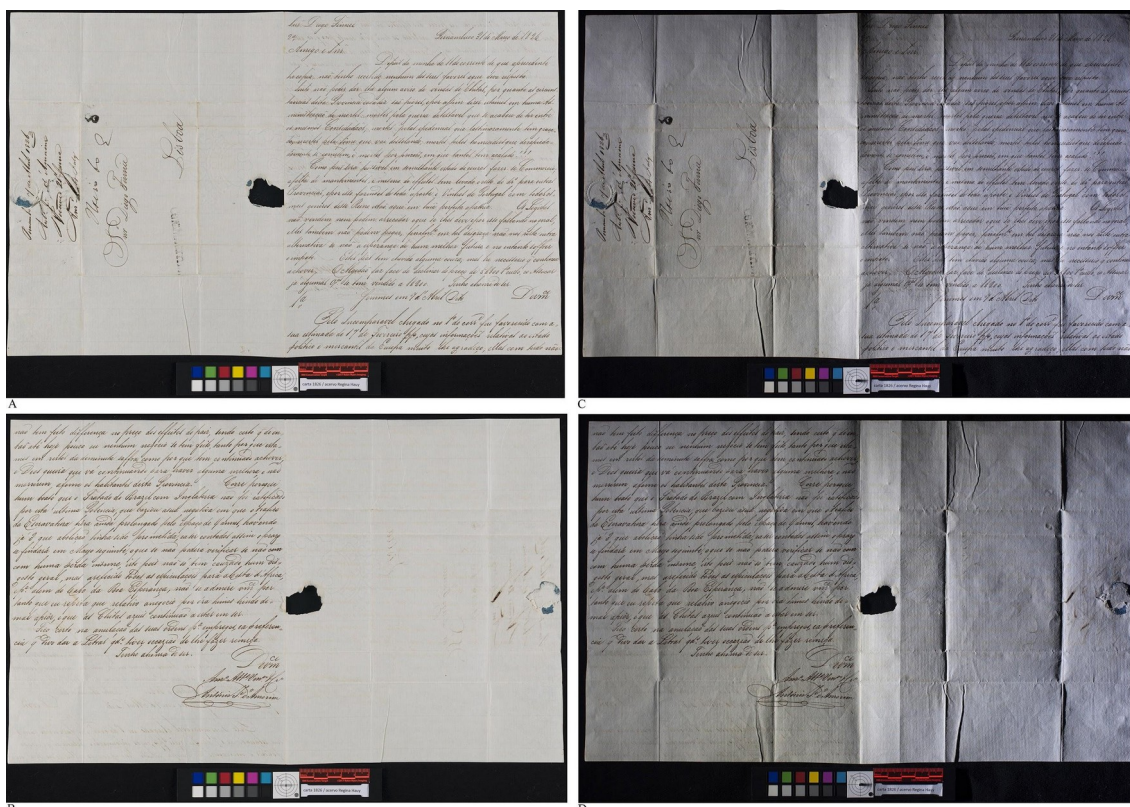


Fig. 1 – A: Documentação fotográfica da carta com iluminação normal, com o texto distribuído na porção direita da lâmina do suporte e endereçamento à esquerda. B: Documentação fotográfica com iluminação normal da carta da segunda parte do texto, que aparece na porção esquerda da lâmina do suporte e traz a assinatura. À direita, rasgo e marca do laço. C e D: Documentação fotográfica da carta com iluminação rasante evidenciando marcas de dobras e vincos. Foto: Juliana Bittencourt/LACAPC/IF-USP.





Fig. 2. – A: Registro da marca-d'água e das vergaturas e pontusais com iluminação transmitida. B: Detalhe das marcas em relevo e resíduo do lacre no espaço de endereçamento da carta, selo com as letras "CM" invertidas, e marca de dobra e perda pontual de papel na região, com acúmulo de tinta ferrogálica na letra J. Fotos: Juliana Bittencourt/LACAPC/IF-USP.

O exame com radiação ultravioleta (faixa de ~350 nm) é um importante recurso para o diagnóstico de documentos em suporte de papel, pois permite diferenciar materiais aparentemente idênticos no visível e que, no entanto, apresentam fluorescência distinta quando irradiados com radiação UV, evidenciando a presença e a extensão de deteriorações. O exame identificou halos ao redor das letras com fluorescência amarelo-esverdeada (fig. 3), característica de tintas ferrogálicas. As tintas ferrogálicas podem ser definidas como uma suspensão aquosa formada a partir de sais de ferro e ácido gálico ( $C_7H_6O_5$ ) em um aglutinante, comumente goma-arábica (EUSMAN, 1998; DÍAZ HIDALGO *et al.*, 2018).

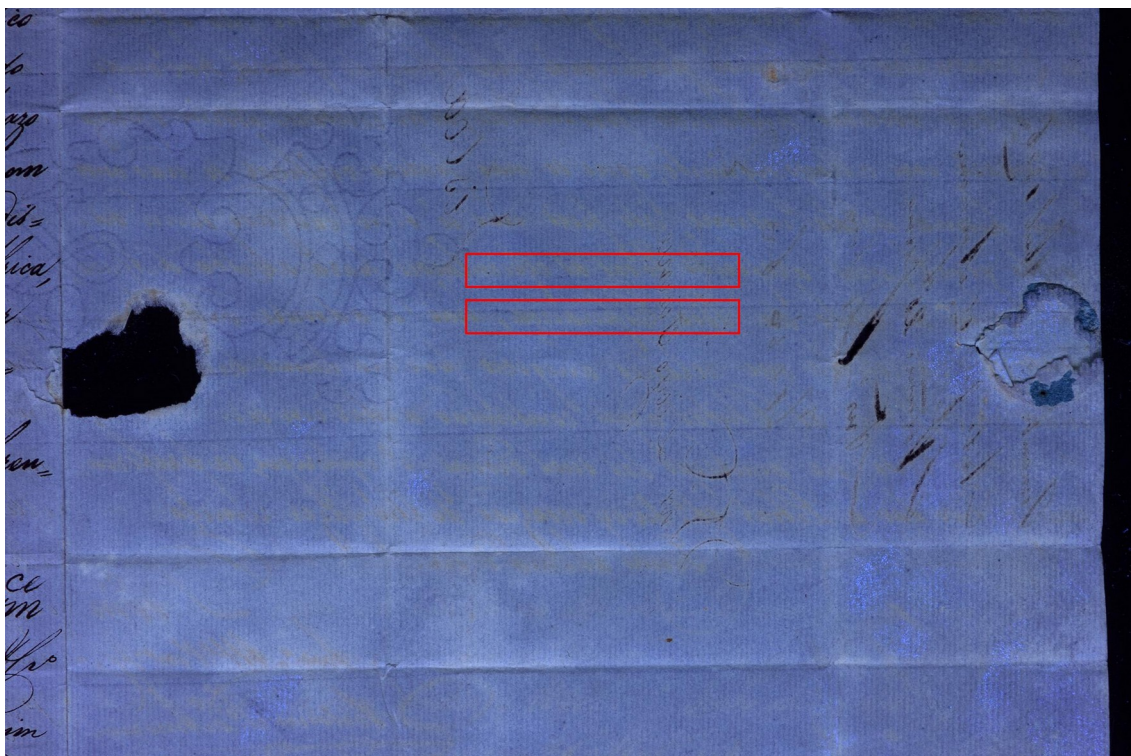


Fig. 3 – Detalhe da documentação fotográfica da fluorescência visível induzida por radiação ultravioleta (UVA). Indicação da presença de halos com fluorescência amarela (retângulos vermelhos) no verso do texto manuscrito, que aparece na porção direita da lâmina do suporte. Foto: Juliana Bittencourt/LACAPC/IF-USP.

De acordo com Reissland (2001), o exame da fluorescência visível induzida por radiação UV de documentos com tinta ferrogálica pode evidenciar o início da degradação da celulose, quando são detectados halos que apresentam fluorescência. A cor da fluorescência pode, inclusive, indicar a etapa do processo de degradação, pois a tinta apresenta inicialmente uma fluorescência esverdeada, que se torna progressivamente amarela conforme a tinta se degrada. O halo se torna finalmente marrom e perceptível, até mesmo no visível, deixando de exibir fluorescência, evidenciando o curso avançado de degradação do papel.

Na carta é possível observar que a fluorescência apresenta uma cor amarela. O estado de conservação da tinta ferrogálica pode ser situado no terceiro nível do modelo proposto por Reissland (2001), quando a fluorescência verde se torna amarela e é percebida no visível como ligeiramente marrom. Os halos indicam a presença de componentes degradados da tinta que migraram para as

áreas de papel próximas das linhas, evidenciando áreas em risco de degradação. Para orientar a preservação de documentos, Reissland (2001) propõe classificar o estado de conservação de documentos com tinta ferrogálica.<sup>20</sup> É recomendável determinar o estado de conservação de todo o documento com base na observação da área mais degradada. A área do endereçamento é a área mais degradada do documento, já que é possível verificar danos mecânicos em uma letra com acúmulo de tinta no espaço de endereçamento. Dessa forma, o estado de conservação da carta pode ser classificado como ruim.

A composição desse tipo de tinta é um fator determinante para sua degradação. De acordo com a proporção de ferro II e taninos, as tintas ferrogálicas também são classificadas em balanceadas (não têm nenhum excesso dos dois componentes e é estável), desbalanceada tipo 1 (com excesso de íons de ferro II) e desbalanceada tipo 2 (na qual a proporção de íons de ferro II é menor que a de taninos). A classificação é feita com tiras de papel indicadoras de ferro II, com objetivo de orientar tratamentos de conservação (NEEVEL; REISSLAND, 2005).

O exame com radiação infravermelha (900–1700 nm) feito com câmara de reflectografia de infravermelho (Osiris®) pode registrar aspectos não observáveis no visível, já que muitos materiais absorvem e refletem comprimentos de onda na região do infravermelho de maneira diferente dos comprimentos de onda da região do visível. O exame confirmou a ausência de inscrições e/ou marcas de pauta em grafite. A alta reflexividade de materiais a carvão e grafite potencializa o uso deste instrumental para análise de traços de grafite ou carvão localizados abaixo de pigmentos ou escritos à tinta. O padrão retilíneo da escrita poderia supor a utilização de pautas em grafite, o que, entretanto, não foi identificado por essa técnica.

O exame permitiu registrar com maior acuidade tanto a marca-d'água do papel quanto as vergaturas e os pontusais (fig. 4). A pesquisa preliminar da marca-d'água indica que o papel tem provável procedência inglesa, pois foi possível localizar uma marca-d'água semelhante no Gravell Watermark Archive. A produção de papel no Brasil, em 1826, era pouco expressiva,<sup>21</sup> e o estudo sistemático das marcas-d'água pode revelar aspectos a respeito da proveniência e circulação de papéis naquele período.



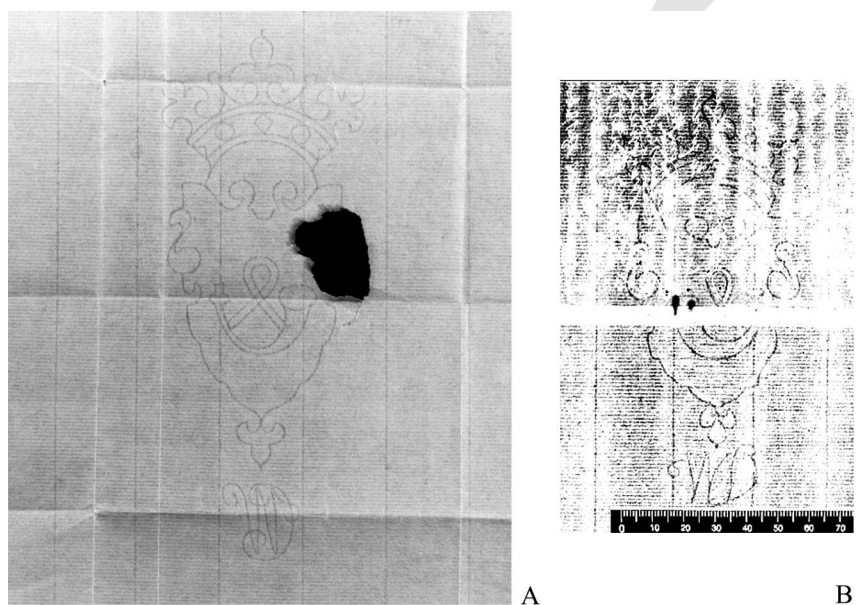


Fig. 4 – A: Registro de reflectografia de infravermelho da carta analisada com câmera Osiris®, observa-se a marca-d'água e vergaturas constituídas por pontusais (linhas horizontais com menor espaçamento entre si) e corondéis (linhas verticais com maior distância entre si). Foto: Márcia Rizzutto/LACAPC/IF-USP. B: Marca-d'água semelhante à identificada na carta analisada, localizada no Gravell Watermark Archive. Disponível em: <<https://www.gravell.org/record.php?RECID=3136>>.

### ***5.2 Espectroscopia de fluorescência de raios X por dispersão de energia (FRX-DE)***

A análise por espectroscopia de fluorescência de raios X por dispersão de energia (FRX-DE)<sup>22</sup> foi realizada com o objetivo de identificar os elementos químicos dos materiais constitutivos da carta. Utilizou-se um sistema portátil composto por um tubo de raios X de filamento de ródio e um detector fast SDD (Silicon Drift Detector - XR-100SDD), ambos do fabricante Amptek®, sem necessidade de retirar amostras do objeto para estudo. As condições experimentais das medidas foram: voltagem de 30 kV, corrente de 10  $\mu\text{A}$ <sup>23</sup>, tempo de aquisição de 200 segundos e diâmetro do feixe de 2 mm. Os pontos medidos correspondem à assinatura da carta (letra “A” em abreviatura de “Amigo, Atencioso, etc.”), ao papel da carta, ao sobrescrito (letra “A” em “d'Amorim”), ao selo com número 8, ao papel na região do sobrescrito e ao resíduo do lacre azul (fig. 5).

FACHIN, Phablo Roberto Marchis; RIZZUTTO, Márcia de Almeida; ENGEL, Wanda Gabriel Pereira; BOVOLENTA, Juliana Bittencourt; HAUY, Regina Jorge Villela; SOUZA, Jean Gomes de. *De Vossa Mercê, António José d'Amorim: Estudo interdisciplinar de uma carta do século XIX.* PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.11, n.22: mai-ago.2019 Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25832>>

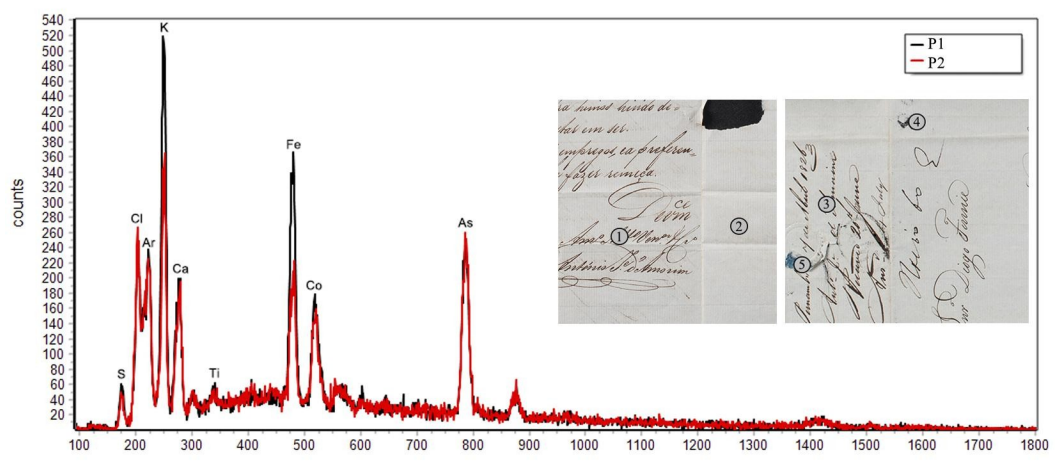


Fig. 5– Localização dos pontos das medidas de FRX-DE e espectro do ponto P1 da tinta (preto) na região da assinatura da carta (letra “A” em abreviatura de “Amigo, Atencioso, etc.”) comparado com o do ponto P2 (vermelho) referente ao papel. Fotos: Juliana Bittencourt/LACAPC/IF-USP.

Por meio dessa técnica foi possível identificar e diferenciar elementos da tinta e do papel. A análise do espectro referente à região de assinatura da carta mostra a presenç a de enxofre, cloro, potássio, cálcio, ferro, cobalto e arsênio. O elemento argônio é indicado no espectro devido à excitação da camada de ar entre o feixe de saída do tubo e o objeto analisado. A grande quantidade de ferro presente nesse ponto está relacionada à constituição da tinta.

A comparação dos pontos de medidas P1 (tinta na região da assinatura da carta) e P2 (papel) na figura 5 evidencia maior quantidade de potássio e ferro no ponto P1 em comparação com P2. A maior quantidade relativa de ferro e potássio na tinta (picos mais altos) sugere a presenç a desses elementos em sua composição. Enxofre, cloro, cálcio, cobalto e arsênio são representados na mesma proporção, tanto no papel quanto na tinta, bem como o titânio presente em menor quantidade. A comparação entre os espectros de P2 (papel) e P3 (tinta do sobrescrito) também evidencia maior quantidade relativa de potássio e ferro, sugerindo novamente uso de tinta ferrogálica na escrita do sobrescrito. Quando a tinta utilizada para assinatura da carta (letra “A” em abreviatura de “Amigo, Atencioso, etc.”)   comparada com a do sobrescrito (letra “A” em “d’Amorim”), os espectros praticamente coincidem, embora exista uma maior concentração relativa de potássio no segundo.

Os espectros dos pontos referentes ao papel e ao selo indicam a presença dos mesmos elementos. O potássio, entretanto, é relativamente maior no espectro do selo, o que pode sugerir que o mesmo é constituído de material orgânico, já que nenhum outro elemento teve sua quantidade aumentada. O lacre azul, quando comparado ao papel da carta, apresenta maior quantidade relativa de cálcio, ferro, arsênio e cobalto. O fundo também é mais alto, o que representa no espectro a possível interferência de compostos orgânicos misturados com cálcio e ferro. Além disso, o material do lacre pode ter absorvido arsênio e cobalto do papel, pois a quantidade desses elementos também é relativamente maior.

A sistematização dos dados de FRX-DE encontra-se nos gráficos de barras a seguir, com as áreas dos picos dos espectros para cada elemento químico identificado. A área medida nos picos existentes nos espectros FRX é proporcional à quantidade de raios X do elemento químico existente no ponto medido. Desse modo, identificam-se as variações da quantidade daquele elemento nos diferentes pontos. Por exemplo, temos uma maior quantidade de arsênio, cobalto e ferro no lacre azul em relação aos outros pontos medidos. O cobalto e arsênio quase não possuem variação de área nesses outros pontos. Já o ferro aparece em menor quantidade no papel (menor área no pico de ferro do espectro FRX) e no ponto do número 8, implicando maior quantidade de ferro na assinatura e no sobrescrito, outra vez ratificando maior quantidade de ferro (maior que o que já existe no papel). O potássio apresenta a mesma característica do ferro, sugerindo que existe um vínculo entre o ferro e o potássio, elementos relacionados aos materiais constitutivos da tinta utilizada.

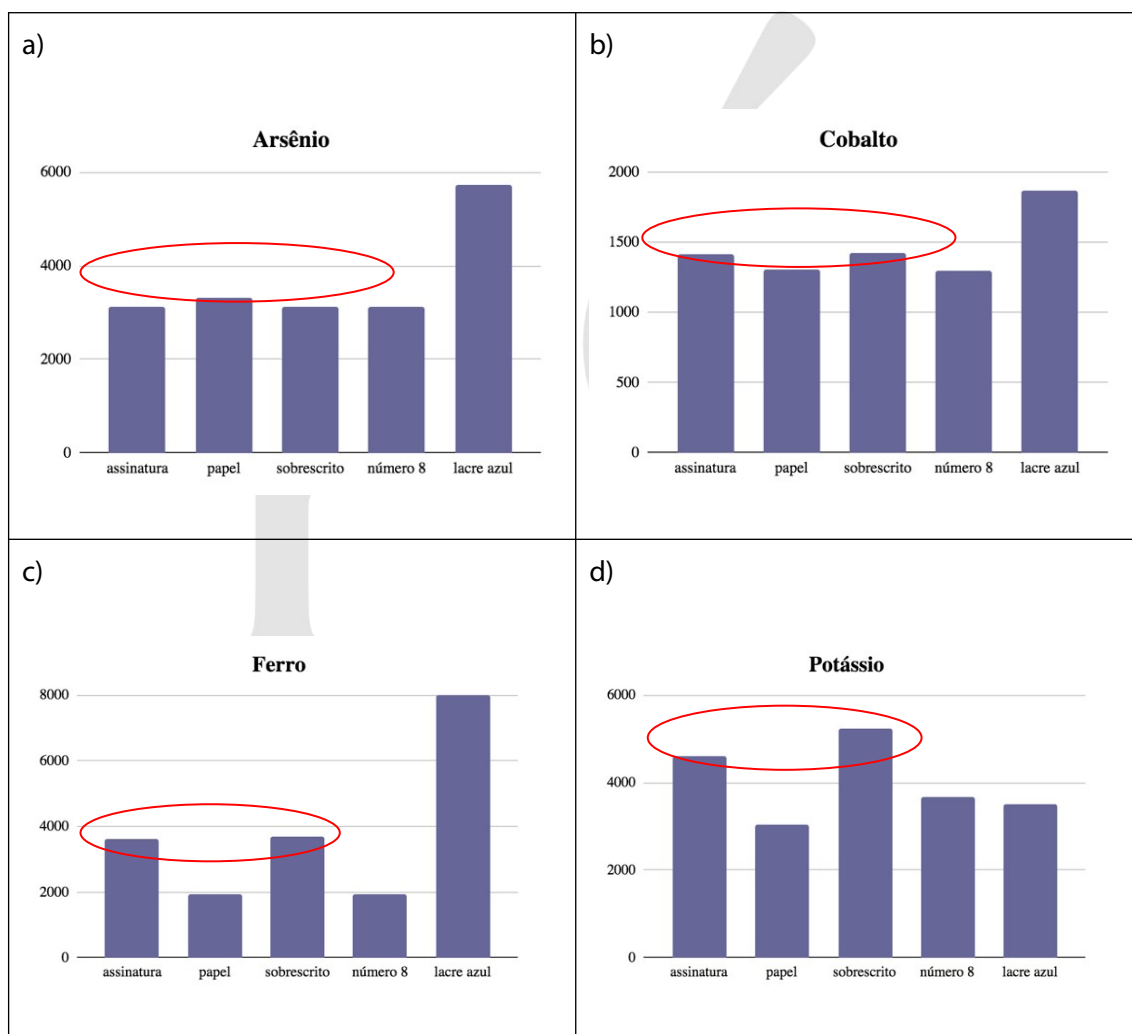


Gráfico 1 – Gráficos de barra das áreas medidas nos picos dos espectros de FRX para cada elemento identificado a) arsênio (As); b) cobalto (Co); c) ferro (Fe); e d) potássio (K), nas respectivas regiões analisadas: letra A (assinatura), papel, sobrescrito, número 8 e lacre azul.

A análise com espectroscopia de FRX-DE permite levantar algumas hipóteses sobre o material analisado. A presença de ferro e potássio podem ser vinculadas e permitem caracterizar a tinta utilizada como ferrogálica. A maior presença relativa de potássio na tinta do sobrescrito pode indicar uma diferença na composição e proveniência das tintas, também sugerida pela caligrafia distinta. A presença de potássio pode ser associada à goma arábica. Tintas com maior proporção de potássio em relação ao ferro aparentam melhor estado de conservação, já que a goma arábica diminui a velocidade de degradação do papel (DUH *et al.*, 2018).

O estado de conservação de um documento com tinta ferrogálica varia em função de uma série de fatores extrínsecos, como a condição de armazenamento (índices de umidade relativa e temperatura e também a qualidade do ar) e uso (manuseio e condições de exibição), e também fatores intrínsecos, como a composição do papel e a quantidade de tinta aplicada, sua espessura e a presença de aglutinantes (REISSLAND, 2001). Ainda assim, segundo Duh *et al.* (2018) é possível estabelecer uma relação entre a presença de elementos traço (minoritários) e o estado de conservação das tintas. O excesso de cobre, titânio e alumínio nas áreas com tinta indicaria uma tendência à corrosão. A presença de elementos como o zinco, por sua vez, poderia contribuir para a diminuição da velocidade de degradação. Os espectros analisados, entretanto, não indicam a presença desses elementos químicos nos pontos analisados referentes às tintas.

No papel, estão presentes elementos que poderiam ser associados a subprodutos da degradação, como cloro, e outros associados a cargas, como o titânio e cálcio. O enxofre pode ser associado à presença de sulfato solúvel em água (DUH *et al.*, 2018). O cobalto está presente na mesma proporção relativa, tanto no espectro da tinta quanto no do papel, e integra, portanto, sua composição. Além disso, é significativa a presença de arsênio em todas as medidas. Quando esse elemento é encontrado na ausência de cobalto pode ser associado à sua utilização como pesticida (HANSON, 1981). A identificação de arsênio e cobalto (como no caso da carta) já foi associada na literatura (MANSO; COSTA; CARVALHO, 2008) à utilização de pigmento proveniente do esmalte aluminato de cobalto, empregado na fabricação do papel para disfarçar o amarelecimento provocado por impurezas como partículas de ferro. Segundo Hanson (1981), a adição de arsênio sublimado do mineral Safflorite ( $\text{CoAs}_2$ ) durante o processo de torrefação foi considerada um segredo industrial por produzir pigmentos de melhor qualidade (EASTAUGH, 2007).

O espectro do resíduo do lacre azul indica que o material tem maior concentração relativa de arsênio, cálcio, ferro e cobalto. A coloração azul poderia ser associada tanto ao uso de pigmento azul da prússia, devido à quantidade de ferro, quanto ao pigmento azul de cobalto, dada a maior concentração relativa desse elemento. O espectro do selo com o número 8, localizado na região do sobrescrito, praticamente coincide com o do papel, sugerindo a presença de compostos orgânicos na composição da tinta, que não são caracterizados através de FRX-DE.

### ***5.3 Espectrometria de infravermelho por transformada de Fourier (FTIR) e Espectrometria Raman***

A espectroscopia de infravermelho por transformada de Fourier (FTIR)<sup>24</sup> permite identificar materiais orgânicos eventualmente presentes no artefato analisado. Utilizou-se o sistema portátil FTIR (com faixa espectral de 4000 a 400  $\text{cm}^{-1}$ ) do fabricante Bruker®, com resolução de 4  $\text{cm}^{-1}$  no módulo de refletância total atenuada (ATR), uma vez que as dimensões da carta permitiram a análise nesse módulo. As análises são realizadas por contato com o cristal de seleneto de zinco, permitindo obter espectros com melhor definição. Com o objetivo de verificar a consistência dos resultados, para cada ponto foram realizadas duas medidas, com 120 varreduras cada.

A identificação de um composto orgânico através dessa técnica pode ser realizada após a comparação do espectro obtido com espectros de referência em bases de dados e também seguindo a metodologia de verificação do valor da banda vibracional de absorção. As bandas podem ser identificadas nas regiões de ligações simples (2500-4000  $\text{cm}^{-1}$ ), de ligação tripla (2000-2500  $\text{cm}^{-1}$ ), de ligação dupla (1500-2000  $\text{cm}^{-1}$ ) e, finalmente, a região da impressão digital (600-1500  $\text{cm}^{-1}$ ) (NANDIYANTO; OKTIANI; RAGADHITA, 2019; STUART, 2004). Na figura 6, é possível observar os espectros FTIR-ATR obtidos nas áreas com a tinta utilizada para escrita da carta, do selo e do lacre azul. Todas as medidas foram realizadas nas mesmas condições experimentais.

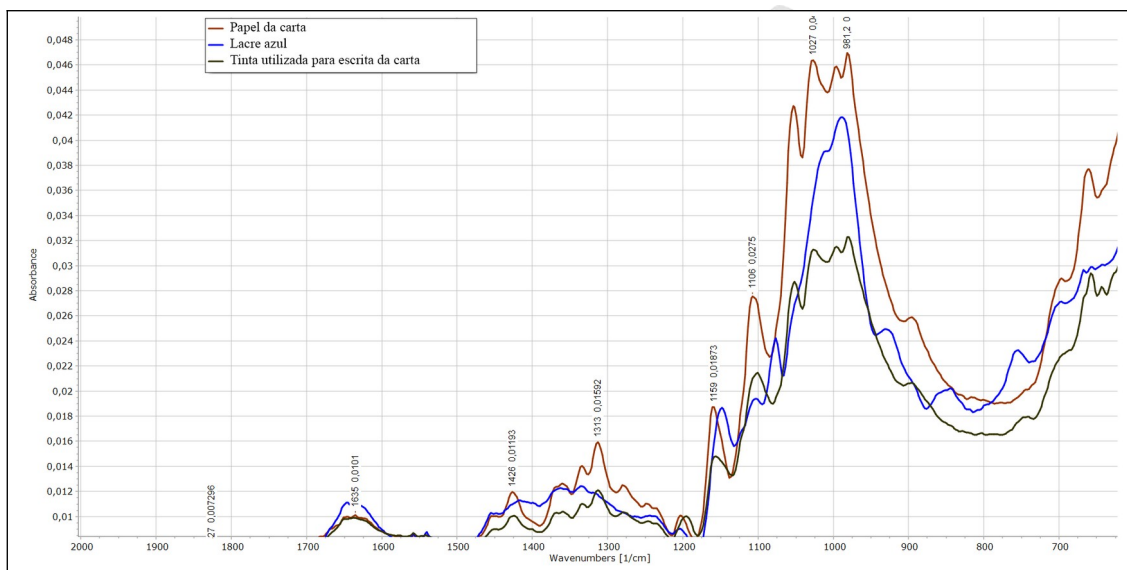


Fig. 6 – Espectros FTIR comparando as medidas obtidas no papel da carta (vermelho), lacre azul (azul) e tinta (preto).

Ao analisar o espectro da figura 6 (região de 2000 a 600  $\text{cm}^{-1}$ ), é possível verificar que o espectro do lacre azul é muito diferente dos demais e pode ser constituído possivelmente por amido, material comumente utilizado como cola (RADLEY, 1976), já que, quando comparado com espectros da base de dados da Bruker®, o espectro do lacre apresenta semelhanças com o espectro FTIR da dextrina.<sup>25</sup>

O papel é majoritariamente constituído de celulose, polímeros lineares de cadeia longa, constituídos por monômeros de glucose ( $\beta$ -D-glucopiranosose) unidos por ligações  $\beta$ -1,4 glicosídicas (SANSIVIERO *et al.*, 2019). A celulose apresenta em sua estrutura vários grupos O-H, tendo duas bandas características por volta de 1080  $\text{cm}^{-1}$  e outra banda cerca de 3300  $\text{cm}^{-1}$  devido à ligação O-H (DERRICK; STULIK; LANDRY, 1999). A região de 1500 a 800  $\text{cm}^{-1}$  é considerada por diversos autores, como Matos (2017) e Manente *et al.* (2012), como a impressão digital da celulose. É possível evidenciar as bandas relacionadas às cargas do papel na região 1426  $\text{cm}^{-1}$  do  $\text{CaCO}_3$ , o estiramento da ligação  $\text{CH}_2$  (1430-1370  $\text{cm}^{-1}$ ) e a deformação O-C-O (910-850  $\text{cm}^{-1}$ ) (DERRICK *et al.*, 1994).



A espectroscopia Raman<sup>26</sup> permite identificar compostos orgânicos ou inorgânicos eventualmente presentes no material analisado. Para essa análise foi utilizado um Espectrômetro Raman portátil com dois lasers de 785 e 532 nanômetro, modelo EZRaman-N dual da Enwave Optronics, Inc. Para obtenção dos espectros Raman da carta foi utilizado o laser de 785 nanômetro de Nd<sup>3+</sup>/YAG; com resolução espectral de 4 cm<sup>-1</sup> e baixas potências (~60 a 120mW)<sup>27</sup>.

Nos espectros Raman de fibras, como linho, juta e cânhamo, é comum haver lignina, atribuída à banda em 1600 cm<sup>-1</sup> que é característica do estiramento C=C do anel aromático. No espectro aqui medido no papel da carta, observa-se a ausência dessa banda característica de lignina, sugerindo que o papel da carta é feito de fibra de algodão, que é tida como a forma mais pura de celulose ( $\alpha$ -celulose) (SANSIVIERO *et al.*, 2019). A banda intensa em 1088 cm<sup>-1</sup>, por sua vez, pode estar associada ao carbonato de cálcio (CaCO<sub>3</sub>), resultado também consistente com a análise com FTIR (fig. 7).

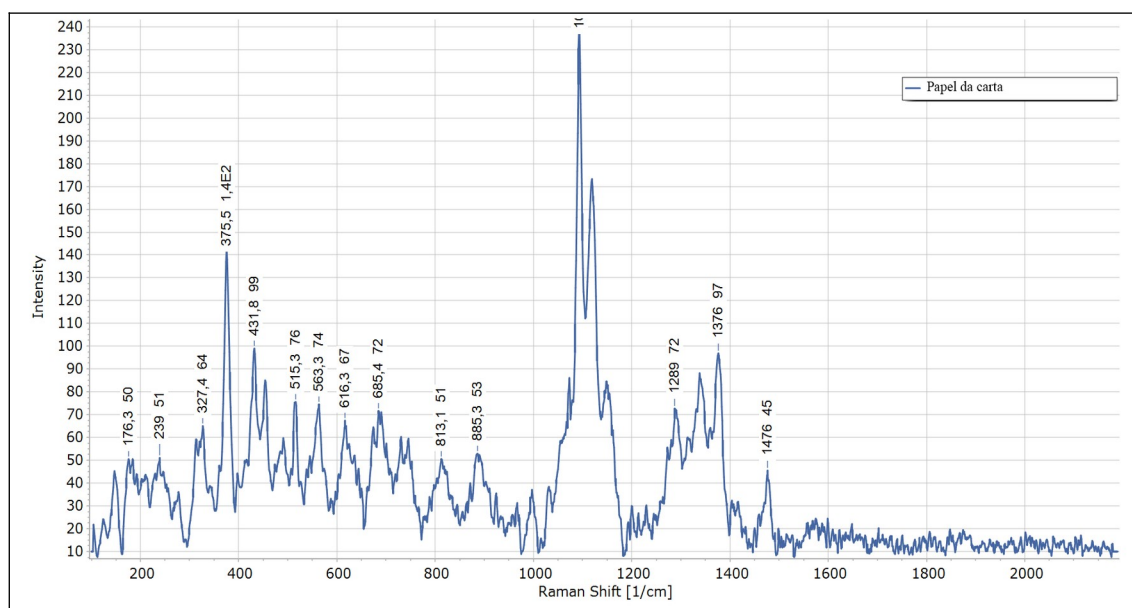


Fig. 7 – Espectro Raman obtido em um ponto do papel da carta (laser 785, potência ~114mW).

## Considerações finais

Este artigo é resultado de uma abordagem interdisciplinar de um artefato da cultura material escrita, consequência da colaboração entre profissionais das áreas de Filologia, História, Conservação do Patrimônio Cultural e Física, por meio da reunião de diferentes metodologias em busca de se compreender o documento estudado nas dimensões histórica, linguística e material. A articulação das análises esboçadas a partir dos diferentes olhares sobre o mesmo objeto escrito nos permitiu ampliar o entendimento que dele podemos ter, compreendendo-o em sua complexidade. Fruto das relações de negócio existentes entre seu remetente e o destinatário, o documento testemunha como um comerciante de uma importante praça mercantil do recém-fundado império do Brasil leu a conjuntura político-social da província na qual residia e mobilizou essa leitura como explicação para a impossibilidade de honrar seus compromissos profissionais. Tal constatação convida os pesquisadores a investigarem se os acontecimentos que afetaram Amorim impactaram igualmente outros agentes e atividades do setor mercantil pernambucano.

O traçado das letras de Amorim, bem como outros elementos, evidencia um escriba experiente, com muita habilidade, familiarizado com a pena, a tinta e o papel. Sua comunicação com Diogo Finnie é feita em um português rico em variações, manifestando fenômenos linguísticos que se encontravam em processo de mudança no Brasil do século XIX. Atesta, pois, escolhas circunstanciais em meio à multiplicidade de opções de grafias vigentes à época, auxiliando na resolução de importantes questionamentos sobre tendências linguísticas de ordem privada, identificação de determinados padrões e a sua vinculação ao segmento social e profissional ao qual pertencia o comerciante.

O exame físico-químico e o imageamento da carta de Amorim também alcançou respostas para perguntas formuladas por pesquisadores de diferentes áreas, como, por exemplo, sobre o estado de conservação do documento, a composição da tinta e do papel utilizados, a sua possível proveniência, a ausência de grafite como recurso para a pautação, a relação com outros tipos de papéis em circulação à época. Apontou, igualmente, as potencialidades que a instrumentação portátil pode ter para a caracterização de elementos e compostos químicos em documentos manuscritos, enfatizando a necessária complementaridade dos resultados obtidos através das diferentes

técnicas utilizadas. O levantamento desses dados permitirá, primeiramente, refletir acerca de questões concernentes ao fornecimento e ao acesso a esses produtos na província de Pernambuco da primeira metade do Oitocentos, aos agentes envolvidos no processo de manuscritura documental, assim como à linguagem utilizada. Em segundo lugar, pensar em políticas de conservação desse artefato assentadas em suas particularidades.

Sendo um escrito produto da intersecção entre o individual e o coletivo, seu estudo a partir de um projeto de alcance interdisciplinar, constituído por problemas e perspectivas intrínsecas a cada uma das disciplinas mobilizadas, fornece subsídios para sua compreensão para além da reconstrução histórica do período ao qual ele se refere, informando, também, sobre estratégias discursivas, práticas e técnicas de leitura e de escrita, a disponibilidade e apropriação de determinados insumos e sua transformação em um novo produto sociocultural (CASTILLO GÓMEZ, 2003).

É um cenário que vai além do que cada uma dessas áreas costuma alcançar em seu próprio campo de atuação. Ainda que a correlação dos resultados alcançados apresente novos desafios a serem enfrentados com a continuidade das pesquisas, foi possível demonstrar que a compreensão do documento pode ir além de seu conteúdo e de aspectos linguísticos. Comporta outras camadas e significados, encontrando em sua materialidade um riquíssimo aparato investigativo.

Os textos e seus suportes passam por modificações ao longo do tempo. Muitas vezes um exemplar que chega às mãos do leitor, com toda a sua materialidade e significação, está quase implorando para que seja conhecido e examinado. Há muito ali, escondido, oculto, corrompido, que pode influir no seu sentido e análise histórica, linguística ou literária, exigindo por parte do pesquisador um comportamento, no mínimo, de desconfiança, pois a ausência de questionamentos pode deixá-lo num patamar muito distante da sua tessitura engenhosamente construída.

É preciso assumir, portanto, o desafio de conhecer a sua trajetória e, de certa forma, fazer com que seja possível reconstituir toda a sua integralidade, realidade material, histórica e linguística, tomado um aspecto em relação ao outro. Dificilmente isso se concretiza de maneira isolada, sem o intercâmbio de metodologias. Esse foi o desafio enfrentado neste artigo, de modo a enriquecer a forma de olhar os textos e seus suportes, neste caso, a carta escrita por Amorim, o seu contexto de produção e o papel utilizado nesse processo.

## REFERÊNCIAS

- ALMADA, Márcia. Cultura escrita e materialidade: possibilidades interdisciplinares de pesquisa. **Pós**, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 134-147, nov. 2014.
- ARTIOLI, G.; ANGELINI, I. **Scientific methods and cultural heritage**: an introduction to the application of materials science to archeometry and conservation science. New York: Oxford University Press, 2018.
- AULETE, Caldas. **Aulete Digital. Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**: Dicionário Caldas Aulete. Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 14 fev. 2021.
- CARVALHO, João Daniel Antunes Cardoso do Lago. Os conflitos entre a diplomacia e os comerciantes britânicos sobre o tráfico negreiro brasileiro (1826-1850). **Oficina do Historiador**, v. 12, n. 1, jan./jun. 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.15448/21778-3748.2019.1.30651>>. Acesso em: 2 maio 2021.
- BARBOSA, Afranio Gonçalves. **Para uma história do português colonial**: aspectos linguísticos em cartas de comércio. 1999. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- BEZUR, A. et al. **Handheld XRF in Cultural Heritage**: A Practical Workbook for Conservators. Los Angeles: J. Paul Getty Trust and Yale University, 2020.
- CAPELA, José. **Dicionário de negreiros em Moçambique**. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2007.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio. Historia de la cultura escrita: ideas para el debate. **Revista Brasileira de História da Educação**, n. 5, p. 93-124, 2003.
- CASTRO, Ivo. **Introdução à história da língua portuguesa**. Lisboa: Colibri, 2006.
- DERRICK, M. R. *et al.* Some New Analytical Techniques for Use in Conservation. **Journal of the American Institute for Conservation**, v. 33, n. 2, p. 171, 1994.
- DERRICK, Michele R.; STULIK, Dusan; LANDRY, James M. **Infrared Spectroscopy in Conservation Science**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999.
- DÍAZ HIDALGO, R. J. *et al.* New insights into iron-gall inks through the use of historically accurate reconstructions. **Heritage Science**, v. 6, n. 1, p.1-15, dez. 2018.
- DOURADO, Bruna Iglezias Motta. **Comércio de grosso trato e interesses mercantis no Recife, Pernambuco (c. 1837-c. 1871)**: a trajetória do negociante João Pinto de Lemos. 2015. 160 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

DUH, J. et al. Non-destructive study of iron gall inks in manuscripts. **Nuclear Instruments and Methods in Physics Research, Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms**, v. 417, p. 96-99, 2018.

EASTAUGH, Nicholas. **Pigment Compendium: A Dictionary of Historical Pigments**. London: Routledge, 2007.

EUSMAN, E. **Iron Gall Ink - History**. Disponível em: <<https://irongallink.org/iron-gall-ink-history.html>>. Acesso em: 13 out. 2020.

HANSON, VICTOR F. Determination of Trace Elements in Paper by Energy Dispersive X-Ray Fluorescence. *In*: WILLIAMS, J. (Org.). **Preservation of Paper and Textiles of Historic and Artistic Value II**. Washington: American Chemical Society, 1981. p.143-168.

KUNIOCHI, Marcia Naomi. Crédito e privilégios de comerciantes estrangeiros no Rio de Janeiro, na finalização do tráfico de escravos, na década de 1840. **História e Economia**, v. 6, n. 1, p. 27-50, 2010.

MANENTE, S. et al. Chemical and biological characterization of paper: A case study using a proposed methodological approach. **International Biodeterioration & Biodegradation**, v. 74, p. 99-108, out. 2012.

MANSO, M.; COSTA, M.; CARVALHO, M. L. X-ray fluorescence spectrometry on paper characterization: A case study on XVIII and XIX century documents. **Spectrochimica Acta Part B: Atomic Spectroscopy**, v. 63, n. 11, p. 1320-1323, nov. 2008.

MATOS, Marta Sofia Luz. **Foxing: um fenômeno recorrente em papéis de épocas e características morfológicas similares. Tratamento e estudo. Relatório de estágio. (Mestre em Conservação e Restauro) – Instituto Politécnico de Tomar, Tomar, 2017.**

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. **Para a história do português brasileiro**. V. II – Primeiros estudos. São Paulo: Humanitas, 2001.

MELLO, Evaldo Cabral de. **A outra independência: o federalismo pernambucano de 1817 a 1824**. São Paulo: Editora 34, 2004.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. **Revista de História**, São Paulo, n. 115, p. 103-117, 1983.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 89-103, 1998.

NABAIS, P. et al. A 1000-year-old mystery solved: Unlocking the molecular structure for the medieval blue from *Chrozophora tinctoria*, also known as *folium*. **Science Advances**, v. 6, n. 16, p. 1-9, 2020.

NANDIYANTO, A. B. D.; OKTIANI, R.; RAGADHITA, R. How to read and interpret ftir spectroscopy of organic material. **Indonesian Journal of Science and Technology**, v. 4, n. 1, p. 97-118, 2019.

NEEVEL, J.; REISSLAND, B. Bathophenanthroline indicator paper: development of a new test for iron ions. **Papier Restaurierung**, v. 6, n. 1, p. 28-36, 2005.

PARRON, Tâmis Peixoto. **A política da escravidão no Império do Brasil, 1826-1865**. 2009. 289 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PINTO, E. P. (Org.). Introdução. *In*: \_\_\_\_\_. **O português do Brasil: textos críticos e teóricos**. São Paulo: EDUSP, 1978. p.15-58.

QUINTAS, Amaro. A agitação republicana no Nordeste. *In*: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). **História geral da civilização brasileira**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003, t. 2, v. 3. p. 235-297.

RADLEY, J. A. Adhesives from Starch and Dextrin. *In*: RADLEY, J. A. (Ed.). **Industrial Uses of Starch and its Derivatives**. London: Applied Science Publishers, 1976. p. 1-50.

REISSLAND, B. Visible progress of degradation caused by iron gall inks. *In*: THE IRON GALL INK MEETING: Triennial Conservation Conference, 2000, Newcastle upon Tyne. **Proceedings...** Newcastle upon Tyne: University of Northumbria, 2000. p. 67-72.

RICCIARDI, P. Manuscripts in the Making: Art and Science. **Heritage Science**, v.7, n.1, p.1-3, dez. 2019.

RIO SECO, Visconde do. **Exposição analytica, e justificativa da conducta, e vida publica do Visconde do Rio Secco...** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1821.

FREYRE, Gilberto. **Inglese no Brasil: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

SANSIVIERO, M. *et al.* Inventário do sapateiro Damião Simões: um estudo físico-químico do documento mais antigo do Estado de São Paulo. **Química Nova**, v. XY, n. 00, p. 1-8, 2019.

SANTOS, Guilherme de Paula Costa. **No calidoscópico da diplomacia: formação da monarquia constitucional e reconhecimento da Independência e do Império do Brasil, 1822-1827**. 2015. 424 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SILVA, Luiz Geraldo. Um projeto para a nação. Tensões e intenções políticas nas “Províncias do Norte” (1817-1824). **Revista de História**, São Paulo, v. 128, p. 199-216, 2008.

STUART, Barbara. **Infrared spectroscopy: Fundamentals and applications**. Chichester: John Wiley & Sons, 2004.

STUART, B. **Analytical Techniques in Materials Conservation**. Chichester: John Wiley & Sons, 2007.

VIGIANO, D. J. M. **Estudo de caso de degradação química de papéis ácidos**. 2008. 152 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

## NOTAS

- 
- <sup>1</sup> A transcrição teve como base as *Normas para Transcrição de Documentos Manuscritos para a História do Português do Brasil* (MATTOS E SILVA, 2001, p. 553-555).
- <sup>2</sup> Dados sobre remessa e recebimento, para arquivamento, anotados na face oposta aos dados do destinatário (equivalente ao verso de um envelope, resultado das dobras feitas no papel para envio).
- <sup>3</sup> Informação posta, provavelmente, pelo agente postal em Lisboa. Marca ilegível entre “60” e o carimbo “80”.
- <sup>4</sup> Requerimento de Maria Francisca Marques e Antônio José de Amorim. Anexo 1. AHU\_ACL\_CU\_015, Cx.284, D.19425.
- <sup>5</sup> Requerimento de Trapiche Santo Antônio, Antonio Marques da Costa Soares. AHU\_ACL\_CU\_015, Cx.184, D.12809. Requerimento de Antônio Marques da Costa Soares. AHU\_ACL\_CU\_015, Cx.197, D.13551. Atestado de José Acúrsio das Neves. AHU\_ACL\_CU\_015, Cx.276, D.18470; Passaporte passado pelo conde de Subsera. AHU\_ACL\_CU\_003, Cx.45, D.3690.
- <sup>6</sup> Passaporte passado por Joaquim José Monteiro Torres. AHU\_ACL\_CU\_003, Cx.46, D.3728; Requerimento de Rosendo Antônio da Silva. AHU\_ACL\_CU\_003, Cx.46, D.3734.
- <sup>7</sup> Alfangeda das Fazendas. *Diario de Pernambuco*. 29/11/1836, p. 2.
- <sup>8</sup> Plataforma *Slave Voyages*. Disponível em: <https://www.slavevoyages.org/>. Acesso em: 30 out. 2020.
- <sup>9</sup> Notícias diversas. *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 1/7/1856; *Jornal do Commercio* (RJ), 2/4/1850, p. 4.; Capela (2007, p. 180).
- <sup>10</sup> *Gazeta do Rio de Janeiro*. 26/7/1809, p. 251v.
- <sup>11</sup> *Diario do Rio de Janeiro*. 7/10/1822.
- <sup>12</sup> *Jornal do Commercio* (RJ). 6/10/1827.
- <sup>13</sup> *Diário do Rio de Janeiro*. 8/1/1822.
- <sup>14</sup> *Diario Mercantil* (RJ). Ed. 76, janeiro de 1825.
- <sup>15</sup> Os termos estão seguidos do número de ocorrências na carta, entre parênteses.
- <sup>16</sup> Nanômetro é uma unidade de medida de comprimento do sistema métrico, correspondente a  $1 \times 10^{-9}$  metro ou 0,000000001 metro.
- <sup>17</sup> O Laboratório de Arqueometria e Ciências Aplicadas ao Patrimônio Cultural do Instituto de Física da USP (LACAPC) foi criado oficialmente em 2017, mas as pesquisas com foco no estudo de bens culturais são realizadas no Instituto de Física desde 2002. O laboratório tem por objetivo oferecer a infraestrutura para auxiliar diferentes demandas de estudos e pesquisas de objetos do patrimônio histórico, arqueológico e cultural, utilizando diferentes metodologias de análise. O laboratório conta com um conjunto de equipamentos de análise, alguns deles portáteis para análises *in situ*. Para mais informações, ver: <<https://portal.if.usp.br/arqueometria/>>.
- <sup>18</sup> Vergaturas e pontusais são linhas tênues visíveis no papel quando observado através de luz transmitida, produzidas pelo contato da polpa com os fios de arame da forma utilizada na fabricação do papel. Os pontusais são os fios paralelos, estreitamente espaçados entre si, que cruzam as vergaturas perpendicularmente. As vergaturas apresentam maior distância entre si na forma.
- <sup>19</sup> micrômetro é uma unidade de medida de comprimento do sistema métrico, correspondente a  $1 \times 10^{-6}$  metro ou 0,000001 metro.
- <sup>20</sup> Boa: não apresenta nenhuma descoloração ou apresenta descoloração marrom claro nas áreas com tinta. Razoável: apresenta descoloração marrom escuro nas áreas com tinta e nenhum dano mecânico. Ruim: danos mecânicos (rachaduras) nas áreas com tinta. Péssimo: perda significativa de suporte (REISSLAND, 2001).
- <sup>21</sup> A produção industrial de papel se inicia após a vinda da família real portuguesa, com a fundação das primeiras fábricas de papel no Rio de Janeiro. A fábrica Orianda, localizada em Petrópolis e pertencente ao Barão de Capanema, foi a maior produtora de papel e chegou a fornecer insumos regularmente para os jornais do Rio de Janeiro, encerrando sua produção em 1874 (VIGIANO, 2008).
- <sup>22</sup> A espectroscopia de fluorescência de raios X por dispersão de energia (FRX-DE) é uma técnica utilizada para caracterizar os elementos químicos presentes nos materiais analisados. Utiliza-se raios X para excitar os átomos do material e induzir transições eletrônicas dos elétrons dos átomos dos elementos químicos existentes nos materiais. Os raios X são fótons que podem ser absorvidos, espalhados ou transmitidos. A fluorescência de raios X acontece quando o fóton de raio X primário (proveniente do tubo de instrumentação) colide com o elétron de uma camada interna do átomo do elemento químico e tem energia



## NOTAS

---

suficiente para arrancar o elétron deste orbital. Esta desestabilização do átomo provoca um efeito cascata onde elétrons de camadas de orbitais mais externos se deslocam para preencher o vazio deixado por este elétron, estabilizando novamente o átomo. Neste processo de transição, a energia excedente entre as diferenças de energia dos orbitais é emitida na forma de fóton fluorescente, característico de cada átomo. Os fótons fluorescentes emitidos durante a transição eletrônica podem ser medidos por detectores específicos e permitem caracterizar os elementos químicos existentes em um material, já que cada elemento químico tem uma distribuição eletrônica com orbitais de energia característicos (BEZUR *et al.*, 2020).

<sup>23</sup> kV e  $\mu\text{A}$  se referem unidades de medida de tensão e corrente de operação do tubo de raios X respectivamente, onde kV correspondente a  $1 \times 10^3$  Volts = 1000 Volts e  $\mu\text{A}$  corresponde  $1 \times 10^{-6}$  = 0,000 001 Ampère [A].

<sup>24</sup> A espectroscopia de absorção no infravermelho por transformada de Fourier (FTIR) é uma técnica de espectroscopia vibracional que utiliza radiação na faixa do infravermelho para induzir as vibrações das moléculas do material analisado. Como as ligações químicas das substâncias possuem frequências de vibração específicas, as bandas vibracionais medidas devido ao processo de interação são analisadas e permitem caracterizar os compostos químicos presentes (STUART, 2007). A instrumentação FTIR portátil usada permitiu realizar análises de modo não invasivo, pois não necessitou retirar amostras e pôde-se colocar o objeto diretamente no cristal analisador.

<sup>25</sup> Substância gomosa, solúvel na água, resultante da hidrólise do amido, usada, por exemplo, como adesivo na preparação de papéis gomados e selos postais (AULETE, 2020).

<sup>26</sup> A espectroscopia Raman também é uma técnica de espectroscopia vibracional que identifica os compostos químicos presentes nos materiais através da análise da radiação laser espalhada após a interação com o material estudado. Sendo assim, a luz que mudou sua frequência revela a composição molecular deste e é conhecido como espalhamento Raman. A radiação espalhada é associada à vibração de uma determinada molécula, pois as frequências espectrais são características das diferentes ligações moleculares (STUART, 2007). A instrumentação portátil Raman utilizada permitiu que a análise fosse feita de modo não invasivo, diretamente na carta, sem necessidade de amostras.

<sup>27</sup> mW (miliwatt) é uma unidade de potência do Sistema Internacional de Unidades (SI) igual a um milésimo de watt e isto correspondente um  $1 \times 10^{-3}$  watt ou 0,001 watt.

# O arquivo pessoal de Guita Mindlin: contribuições para a historiografia da conservação-restauração de documentos gráficos no Brasil

*The Mindlin personal archive: contributions to the historiography of conservation-restoration of graphic documents in Brazil*

*El archivo personal Mindlin: contribuciones a la historiografía de conservación-restauración de documentos gráficos en Brasil*

Aloisio Arnaldo Nunes de Castro

Universidade Federal de Juiz de Fora

E-mail: [aloisio.arnaldo@gmail.com](mailto:aloisio.arnaldo@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3172-9107>

## RESUMO:

Este artigo propõe o exame e a discussão das potencialidades de pesquisa do fundo documental Guita Mindlin como repositório de fontes primárias privilegiadas. Estas permitem elucidar aspectos relativos à sociogênese da Conservação-Restauração de livros e documentos no âmbito brasileiro. À luz dos aportes da História Cultural, este trabalho prioriza a análise do itinerário biográfico de Guita Mindlin no espaço social preservacionista brasileiro. Assim, suas práticas, narrativas e rede de sociabilidades são observadas como categorias analíticas elucidativas na construção historiográfica do campo da Conservação-Restauração de Documentos Gráficos no Brasil.

Palavras-chave: *Documentos gráficos. Historiografia. História. Memória.*

---

O arquivo pessoal de Guita Mindlin: contribuições para a historiografia da conservação-restauração de documentos gráficos no Brasil.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25864>>

#### ABSTRACT:

This paper proposes to examine and discuss the research potential of the Guita Mindlin documentary fund as a repository of privileged primary sources. These allow to elucidate aspects related to the sociogenesis of the Conservation-Restoration of books and documents in the Brazilian scope. In the light of the contributions of Cultural History, this work prioritizes the analysis of Guita Mindlin's biographical itinerary in the Brazilian preservationist social space. Thus, their practices, narratives and sociability network are observed as elucidative analytical categories in the historiographic construction of the field of Conservation-Restoration of Graphic Documents in Brazil.

Keywords: *Graphic documents. Historiography. History. Memory.*

#### RESUMEN:

Este artículo propone examinar y discutir el potencial de investigación del fondo documental Guita Mindlin como repositorio de fuentes primarias privilegiadas. Estos permiten dilucidar aspectos relacionados con la sociogénesis de la Conservación-Restauración de libros y documentos en el ámbito brasileño. A la luz de los aportes de la Historia Cultural, este trabajo prioriza el análisis del itinerario biográfico de Guita Mindlin en el espacio social preservacionista brasileño. Así, sus prácticas, narrativas y red de sociabilidad se observan como categorías analíticas elucidantes en la construcción historiográfica del campo de la Conservación-Restauración de Documentos Gráficos en Brasil.

Palabras clave: *Documentos gráficos. Historiografía. Historia. Memoria.*

Artigo recebido em: 16/10/2020  
Artigo aprovado em: 21/01/2021

## Introdução

Guita Kauffmann Mindlin, ou Dona Guita, como era conhecida a conservadora-restauradora de livros e documentos, nasceu em 1916, em São Paulo. Graduiu-se em Direito pela Universidade de São Paulo (USP), no entanto, não exerceu a profissão. Além de grande leitora, dedicou-se, a partir da década de 1970, à conservação e restauração do acervo da Biblioteca Brasileira, que, ao longo de mais de 80 anos, formou com o seu marido, o empresário e bibliófilo José Mindlin (1914-2010).

Em 2005, foi criada a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBGJM), um órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP. O objetivo era estabelecer um espaço para abrigar e integrar a coleção reunida por Mindlin, e doada por ele, sua esposa Guita e seus filhos à USP, em gesto de extrema generosidade para com a nação brasileira. Constituída por expressivo conjunto de livros e manuscritos, a Brasileira, reunida por Guita e José Mindlin, é considerada a mais importante coleção do gênero formada por particulares (PUNTONI, 2007).

Guita Mindlin faleceu em junho de 2006, em São Paulo, e, em 2013, ano da inauguração do prédio e da abertura da BBGJM ao público, o seu arquivo pessoal, formado por documentos acumulados ao longo de sua trajetória profissional, foi também doado à Biblioteca por sua família. Entre 2016 e 2017, o fundo documental Guita Kauffmann Mindlin (GKM) recebeu o processamento técnico, tendo sido descritos 3.734 documentos, dos gêneros textual, iconográfico, sonoro e audiovisual. O recorte temporal do acervo compreende o período de 1970 até 2000, concentrando-se, predominantemente, nas décadas em que Guita se dedicou à Conservação-Restauração de Documentos Gráficos (CARVALHO NETO; NEVES; SOUZA, 2018).

Com a doação do Fundo GKM, ampliaram-se as perspectivas de análise a partir do referido *corpus* documental, possibilitando o estudo analítico sobre a dimensão da atuação social de Guita Mindlin no campo disciplinar da Conservação-Restauração de Documentos Gráficos. Ao evocar o itinerário biográfico da conservadora-restauradora, as fontes primárias de seu acervo pessoal se revelam como extensão de sua própria memória. Do mesmo modo, subsidiam a interpretação das práticas e narrativas preservacionistas demarcadas, sobretudo, nas décadas de 1980 e 1990, recorte temporal no qual se verifica sua expressiva atuação no espaço social preservacionista brasileiro.

---

O arquivo pessoal de Guita Mindlin: contribuições para a historiografia da conservação-restauração de documentos gráficos no Brasil.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25864>>

Assim sendo, o arquivo pessoal de Guita Mindlin configura-se como “lugar de memória”, tal como nos propõe Pierre Nora (1993), ou seja, espaços cuja construção simbólica remete a processos sociais que, à proporção que são revelados, convertem-se em fontes históricas. Dessa forma, na esteira do pensamento de Nora, desse acervo emanam elementos epistemológicos fundamentais para uma análise mais acurada, no que concerne à gênese e à construção do profissional especializado em Conservação-Restauração de Documentos Gráficos no contexto brasileiro. Por seu turno, Paul Ricoeur – ao discorrer sobre as imbricadas relações entre a memória, a história e o esquecimento –, enfatiza que “o momento do arquivo é o momento do ingresso na escrita da operação historiográfica. O testemunho é originariamente oral; ele é escutado, ouvido. O arquivo é escrita; ela é lida, consultada. Nos arquivos, o historiador profissional é um leitor.” (RICOEUR, 2007, p. 177). Desse modo, na trilha interpretativa que nos fora apresentada pelo teórico francês, compreende-se que o valor intrínseco das fontes primárias do Fundo GKM possibilita múltiplas interpretações, necessárias ao processo de revisão historiográfica. Isso contribui para a compreensão de um passado recente no campo da preservação de documentos gráficos e, por consequência, para o estabelecimento da História da Conservação-Restauração de Bens Culturais no Brasil.

## **1 O Fundo Guita Kauffmann Mindlin (GKM): memória e desafios historiográficos**

No texto a “Degradation, Conservation and Restoration of works of Art: Historical Overview”, escrito em 1967, o conservador e historiador belga Roger Marijnissen (1923-2019), já chamava atenção para a necessidade ímpar do estabelecimento do campo da História da Conservação. Fruto de sua dissertação, orientada por Paul Coremans (1906-1966), o texto defendido em 1966, marcado pela originalidade e inovação, preconizava que “uma nova história estaria por vir”, tendo em vista ser o “campo pouco explorado” (MARIJNISSEN, 1996, p. 275). Hoje, transcorridas mais de cinco décadas desde a publicação da obra de Marijnissen, ainda se constata a existência de uma significativa lacuna historiográfica relativa à produção de pesquisas científicas sistemáticas sobre o tema. Estes estudos seriam, portanto, necessários à constituição da História da Conservação-Restauração como campo específico, tal como propusera o pesquisador belga.

Um exame preliminar na produção acadêmica das últimas décadas permite constatar que a História da Conservação-Restauração de Bens Culturais caminha na direção do estabelecimento de uma disciplina estruturada nas grades curriculares dos cursos de graduação e pós-graduação universitárias. Isto, sobretudo, no âmbito europeu e nos países norte-americanos, refletindo uma produção científica relacionada às atividades de ensino, pesquisa e extensão da graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis. Ao voltarmos os olhos para o cenário brasileiro, constatamos um quadro ainda recente e restrito em se tratado de produção científica, revelando uma expressiva demanda de pesquisas historiográficas fundamentais para a constituição do campo da História da Conservação-Restauração.

Assim sendo, na proposição do estabelecimento de pesquisas voltadas para o contexto preservacionista brasileiro, este artigo envereda-se na análise acerca das reflexões epistemológicas referentes à historiografia da Conservação-Restauração de Documentos Gráficos. Neste aspecto, este estudo é realizado tendo em vista o preenchimento de uma lacuna conceitual significativa de mapeamento das práticas e narrativas dessa área de conhecimento no Brasil (CASTRO, 2012).

Tendo em vista a operação historiográfica relacionada ao passado recente da Conservação-Restauração de Documentos Gráficos no Brasil, vale destacar que a grande variedade tipológica de fontes primárias do Fundo GKM – constituído por material epistolar, ofícios, atas, relatórios institucionais, estatutos das instituições, anotações manuscritas, cadernos de apontamentos, fichas técnicas de intervenção de restauro, relatórios técnicos, pareceres técnicos, documentação fotográfica, publicações técnicas, amostragem de materiais de conservação-restauração, recortes de jornais e revistas, entre outros tipos – pode ser lida com vestígios interpretativos de sua experiência humana e profissional. Nesse cenário, cabe situar a discussão tributária ao pensamento de Marc Bloch (1886-1944), que diz respeito às inter-relações do pesquisador com os vestígios históricos. Segundo Bloch, “os textos ou documentos arqueológicos, mesmo os aparentemente mais claros e mais complacentes, não falam senão quando sabemos interrogá-los” (BLOCH, 2001, p. 79).



Assim, a partir da trajetória de Guita Mindlin, pretende-se melhor compreender a construção cultural do contexto preservacionista relativo à Conservação-Restauração de Documentos Gráficos no contexto brasileiro. Neste sentido, a presente análise é voltada, principalmente, para as décadas de 1980 e 1990, recorte temporal no qual se verifica sua expressiva atuação (CARVALHO NETO; NEVES; SOUZA, 2018).

Desse modo, à luz dos aportes da História Cultural – e consoante com a perspectiva historiográfica defendida pela micro-história italiana, herdeira das matrizes teóricas da Escola dos Annales –, este artigo prioriza o sentido valorativo desse *corpus* documental, ao optar pelo procedimento da “redução da escala de observação”. Isso torna possível a análise das práticas sociais por meio de indícios, de pormenores reveladores e do itinerário biográfico de Guita Mindlin. Adotou-se, portanto, a metáfora do emprego do microscópio: tal como o cientista observa o micro-organismo para entender a doença, busca-se ajustar as lentes do microscópio para – no jogo de escalas – examinar uma determinada dimensão da realidade, a trajetória de um ator social, bem como sua prática específica desenvolvida no âmbito de uma instituição social. Ainda assim, claro, não se deixa de ter em vista a compreensão mais ampla de uma configuração social em uma determinada temporalidade histórica (LEVI, 1992).

As pesquisas que se debruçam no itinerário biográfico alcançaram lugar significativo na historiografia recente. Esse tipo de análise configura-se como ferramenta metodológica para compreensão dos modos como o ator social pode ser lido, significado ou ressignificado ao longo das distintas temporalidades históricas. No entanto, ao adotar a estratégia interpretativa que busca compreender a complexa relação entre os indivíduos e a sociedade, não se estabelece como propósito final dar conta de um percurso biográfico em sua abrangência totalizante. Ao contrário, busca-se interpretar os encadeamentos entre as ações individuais e os contextos sociais e processos históricos em curso.

Nesse horizonte interpretativo, Carlo Ginzburg (1987), no escopo da micro-história italiana, propõe o estudo da trajetória do indivíduo, categorizando-o como elemento fundamental de uma configuração social historicamente situada. Lucien Febvre e Marc Bloch, fundadores da Escola dos Annales, realizaram significativas pesquisas biográficas desviando-se da abordagem laudatória dos sujeitos históricos para a investigação dos contextos históricos e sociais nas quais estavam inseridos.

---

O arquivo pessoal de Guita Mindlin: contribuições para a historiografia da conservação-restauração de documentos gráficos no Brasil.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25864>>

Assim sendo, os estudos historiográficos recentes apontam o campo biográfico como instrumento conveniente para analisar as práticas e narrativas preservacionistas demarcadas no cenário brasileiro. Desse modo, por meio da apropriação de categorias analíticas como práticas, narrativas, redes de sociabilidades, trajetórias, singularidades e projetos, vislumbra-se um caminho pertinente para a compreensão da experiência biográfica de Guita Mindlin no espaço social preservacionista brasileiro.

## **2 A década de 1980: a busca de formação no campo da Conservação- Restauração de Documentos Gráficos e o intercâmbio informacional**

A atuação de Guita Mindlin no campo da conservação-restauração de livros e documentos já é verificada no início da década de 1980, momento em que ela foi convidada para integrar o conselho consultivo da Coordenadoria de Conservação e Restauração de Livros e Documentos do Estado de São Paulo (CORLIDOSP), organização que, entre várias realizações, promoveu o I Encontro Brasileiro de Conservação de Livros e Documentos, em 1979, numa ação conjunta com o Centro Técnico em Celulose e Papel do Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo (IPT) e o Museu Paulista da USP (CORLIDOSP, 1980). Ao longo daquela década, a conservadora-restauradora continuou a dedicar-se à sua formação na área.

Assim, em 1981, aos 65 anos, Mindlin iniciou sua formação por meio de um estágio no Laboratório de Conservação e Restauração de Documentos Gráficos (LACRE), na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), tendo sido orientada por Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares. Posteriormente, ela frequentou o curso Conservação e Restauração de Livros e Documentos – Aspectos Práticos, também no âmbito do LACRE. Em 1983, participou do curso História, Tecnologia e Conservação de Couro e Pergaminho, ministrado por Claire Chahine, pesquisadora química e então diretora adjunta do Centre de Recherches sur la Conservation de Documents Graphiques, também promovido pelo LACRE. Em seguida, ampliou sua formação profissional em centros de referência no exterior, fazendo estágio no Centro Nacional de Restauracion de Libros y Documentos Gráficos em Madri (Espanha), tendo sido orientada por Pedro Barbáchano San-Millán, em 1984. Já sob a orientação de Helmut Bansa, realizou, em 1986, um novo estágio, agora *no Institut fur Buchrestaurierung Bayerische Staatsbibliothek*, em Munique (Alemanha) (MINDLIN, G., 1992).

---

O arquivo pessoal de Guita Mindlin: contribuições para a historiografia da conservação-restauração de documentos gráficos no Brasil.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25864>>

No fundo documental, há duas pastas que reúnem diversas fontes primárias que evidenciam seu aprendizado nos referidos estágios. De modo peculiar, estes documentos dão a conhecer o estado da arte do campo da conservação-restauração de documentos por meio dos processos e abordagens metodológicas empregados na década de 1980, tais como: fichas técnicas de intervenção de conservação e restauração, anotações, amostras e listagem de materiais utilizados na aplicação de processos de conservação e restauração, artigos técnicos, cartões de visita, entre outros.

O sentido de pertencimento de Mindlin ao campo da preservação dos documentos gráficos pode ser mensurado por meio de sua filiação em diversas entidades de classe norte-americanas, europeias e latino-americanas, bem como da assinatura que mantinha de periódicos especializados. Além disso, na sua coleção documental, encontramos vários boletins e artigos técnicos, oriundos de diferentes instituições, tais como: The American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works The Book and Paper Group, em Washington (Estados Unidos); American Institute for Conservation –AIC, The Institute of Paper Conservation, em Londres (Reino Unido); *Art & Métiers du Livre*, editado pela Éditions Technorama, em Paris (França); entre muitos outros.

Por conseguinte, Mindlin acumulou um significativo arsenal bibliográfico e documental, abrangendo os seguintes eixos temáticos: conservação e restauração (livros e documentos), couro, encadernação, história do livro, obras de arte e bens culturais, além do papel como suporte da informação e da expressão artística. A reunião desses textos revela, por um lado, seu largo interesse em ter contato com distintas matrizes e abordagens relativas à preservação, conservação e restauração dos documentos gráficos; por outro lado, oferece-nos um rico painel informativo e crítico acerca das práticas e narrativas preservacionistas demarcadas, mais especificamente, nas décadas de 1980 e 1990.

Nessa perspectiva, encontramos também vários artigos, revistas especializadas e boletins com a temática voltada para modalidades de formação educacional do conservador-restaurador especializado em documentos gráficos. Essa parte do acervo de Guita Mindlin apresenta dimensões e enfoques diversificados concernentes aos modelos pedagógicos praticados em distintos cenários culturais. Nesse material, podemos observar seus grifos e marcas paragrafícas de leitura em textos de vários países como: Estados Unidos, México, Inglaterra, França, Espanha e Índia. Em síntese, é notório constatar o interesse e a preocupação dessa conservadora-restauradora com a proble-

---

O arquivo pessoal de Guita Mindlin: contribuições para a historiografia da conservação-restauração de documentos gráficos no Brasil.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25864>>

mática da educação profissional, notadamente no que se referia à desafiadora e imprescindível tarefa de formar profissionais especializados para ingressar no mercado de trabalho brasileiro. Portanto, partimos do pressuposto que o estudo dessa bibliografia de referência ofereceu elementos basilares para a formatação do primeiro curso de preservação de material gráfico oferecido pela Escola SENAI Theobaldo De Nigris, em 1989, ao levarmos em consideração a escassez da literatura científica brasileira concernente ao tema.

No conjunto documental, também há um lote considerável de correspondências, trocadas ao longo das décadas de 1980 e 1990, que evidencia o interesse de Guita Mindlin em manter contato com diversos centros estrangeiros de referência em preservação documental e bibliográfica. Essa documentação epistolar, em sua grande maioria redigida em inglês ou francês, revela-se como importante conjunto informativo, uma vez que nos apresenta uma panorâmica da rede de sociabilidade de Mindlin. Além disso, essas cartas evidenciam as narrativas empregadas com vistas à obtenção de informações técnico-científicas relativas ao campo da Conservação-Restauração de Documentos Gráficos.

É o que pode ser observado, por exemplo, em uma carta de 1985, na qual Gisela Noack, chefe de Conservação da Yale University Library, New Haven, em Connecticut, enviou a Guita Mindlin notas técnicas e endereços para a compra de fitas adesivas utilizadas em conservação-restauração (NOACK, 1985). Por sua vez, numa troca de correspondência com Alan Howell, gerente de preservação na State Library of New South Wales, em Sydney, Austrália, Guita Mindlin demonstrou sua preocupação com a falta de literatura especializada em planos de desastres no âmbito brasileiro. Por isso, ela solicitou textos técnicos, no intuito de divulgá-los em nosso meio profissional (MINDLIN, G., 1989a). Já no ano de 1988, Robert Hayes, professor emérito da Escola de Biblioteconomia e Ciência da Informação da Universidade da Califórnia, enviou a Mindlin métodos utilizados na preservação de *brittle books*<sup>1</sup> (HAYES, 1988). Também interessada em conhecer pesquisas relacionadas ao tratamento de couro de encadernações, em 1996, ela requisitou um material informativo à School of Conservation of The Royal Danish Academy of Fine Arts, situada em Copenhague (Dinamarca) (MINDLIN, G., 1996). Nos anos de 1990, o Laboratorio Barbáchano y Beny Patologia y Restauración de Papel, situado em Madri (Espanha), enviou à pesquisadora numerosas e diversificadas

---

O arquivo pessoal de Guita Mindlin: contribuições para a historiografia da conservação-restauração de documentos gráficos no Brasil.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25864>>

informações técnicas, tais como: metodologias de aplicação de adesivos termoplásticos em técnicas de reconstituição de suporte, colas de amido, preparação de fibras e tingimento de polpas de celulose, além de endereços de professores espanhóis de encadernação.

Como podemos constatar, essa amostragem de correspondências – relativa a um recorte temporal que antecede ao estabelecimento da internet no Brasil – reflete, de modo singular, a carência de informações técnicas demarcadas no contexto brasileiro. Este cenário evidencia, portanto, um estágio ainda bastante incipiente no que se refere ao estabelecimento do campo profissional da Conservação-Restauração de Documentos Gráficos. Porém, a análise epistolar nos proporciona a interpretação de que Guita Mindlin era atendida em suas solicitações, resultando num intercâmbio profícuo e favorável à disseminação do conhecimento em nosso contexto preservacionista.

Ainda no decorrer das décadas de 1980 e 1990, Mindlin dedicou-se, intensamente, à pesquisa sobre o funcionamento e aplicação da *leaf casting machine*.<sup>2</sup> Em 1986, por intermédio da embaixada brasileira em Copenhague, ela estabeleceu contato com o dinamarquês Per Michael Laursen, com o propósito de obter informações sobre o funcionamento da *leaf casting machine*. Ao tomar conhecimento do modelo dinamarquês – projetada numa estrutura mecânica de funcionamento aberto –, Guita Mindlin recebeu do profissional europeu informações técnicas acompanhadas de expressiva documentação fotográfica e avaliou o projeto como algo muito interessante (MINDLIN, G., 1986a).

Por ocasião do evento 10th Anniversary Conference New Directions in Paper Conservation do Institute of Paper Conservation, ocorrido em Oxford (Inglaterra), em 1986, Guita Mindlin estabeleceu contato Esther Boyd-Alkalay. Esta estudiosa e autora de vários artigos relacionados ao funcionamento e criação/adaptação de modelos da *leaf casting machine* recebeu, então, a visita de Mindlin em seu laboratório, situado em Greenwich, distrito londrino. Ao retornar ao Brasil, Guita Mindlin escreveu para Boyd-Alkalay, ressaltando que o encontro com ela teria sido o ponto alto de sua viagem à Inglaterra. Além disso, agradeceu o envio das informações sobre a máquina reenfibadora de papel, lamentando a inviabilidade de adquiri-la para o Brasil, considerando as restrições governamentais de importação vigentes. Na oportunidade, Mindlin também solicitou uma cópia do artigo “The history and development of leaf casting”, escrito por Boyd-Alkalay e publicado no *Journal of the AIC*, demonstrando grande interesse em estudá-lo (MINDLIN, G., 1986b).

---

O arquivo pessoal de Guita Mindlin: contribuições para a historiografia da conservação-restauração de documentos gráficos no Brasil.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25864>>

Ainda no que concerne à utilização *leaf casting machine*, em 1990, temos a troca de correspondência entre Guita Mindlin com Frank Mowery, então conservador-chefe da The Folder Shakespeare Library, situada em Washington. Na ocasião, Mindlin consultou aquele profissional sobre a possibilidade de obter os desenhos de sua autoria relativos ao projeto da *leaf casting machine*, manifestando o desejo de construí-la ou importá-la, tendo em vista a montagem do Laboratório de Conservação e Restauração a ser implantado na Escola SENAI Theobaldo De Nigris (MINDLIN, G., 1990).

Assim, constata-se que os esforços empreendidos por Guita Mindlin na pesquisa sistemática sobre a máquina de reenfibragem teriam culminado na consolidação da fabricação de um modelo de manuseio mecânico. Este teve como referência um exemplar elaborado por Helmut Bansa, chefe do laboratório de restauro da Biblioteca de Munique, com algumas modificações, feitas na seção de testes da empresa Metal Leve, sob orientação do engenheiro Daxer – o qual também traduziu do alemão o trabalho de Bansa (MINDLIN, G., 1989b). Em seu artigo “Reenfibragem de papel”, Guita Mindlin (1989b, p. 12) esclareceu ainda que a máquina foi feita “em uma caixa de madeira, recoberta de PVC, elaborada com auxílio dos técnicos do IPT (Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo) – Dra. Sílvia Bogager e Osvaldo Issa Farah”.

A feitura da máquina de reenfibragem teve função primordial nos trabalhos de restauração, executados por Guita Mindlin, no livro *Marília de Dirceo*, uma edição extremamente rara, de autoria de Thomaz Antonio Gonzaga, feita pela Imprensa Régia, em 1810. Além deste, outro documento histórico importante restaurado por Mindlin foi o *Alle Maestá di Don Pietro l Imperatore*. Este, assim como o anteriormente mencionado, foi publicado em artigo no *Boletim Histórico e Informativo do Arquivo de São Paulo* (MINDLIN, G., 1989c). O entusiasmo de Mindlin em relação ao tema da reenfibragem de papel é também constatado quando palestrou no I Encontro da Arte de Restaurar Bens Culturais, realizado na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1993. Mediante ao desafio de restaurar o exemplar da primeira edição de *Marília de Dirceo*, cujas páginas apresentavam acentuadas áreas faltantes em razão do ataque de insetos bibliófagos, ela afirmou:

Tenho estudado há anos as técnicas de conservação de livros e documentos e apenas realizado alguns trabalhos em nossa biblioteca particular. [...] Aí o problema passou para mim. Entrando em brios, estudei o assunto, para ver como poderia resolvê-lo. Decidi fabricar a pequena máquina reintegradora de papel (MINDLIN, G., 1993a).

Além do desenvolvimento da reenfibradora de papel, é possível também constatar o empenho de Guita Mindlin no desenvolvimento de equipamento denominado *ralador de borracha plástica*. Tratava-se de um projeto realizado, em 1990, pela divisão de engenharia da empresa Metal Leve, e que apresentou, detalhadamente, a concepção e o funcionamento do mecanismo de obtenção de borracha ralada a ser empregada em processos de limpeza mecânica de documentos gráficos.

Por ocasião do 1º Seminário Nacional ABRACOR, realizado em 1985, focado no tema “Formação e treinamento profissional para a preservação de bens culturais”, verificamos a atuação de Guita Mindlin e da encadernadora Thereza Nickelsburg Brandão Teixeira (1920-2017), no Grupo Preparatório – Encadernação, no qual foram discutidos problemas relativos à encadernação, tais como: formação profissional do encadernador no Brasil, a inexistência de materiais de boa qualidade para a execução de técnicas específicas, desinteresse dos órgãos e instituições oficiais formadores de técnicos, e a ausência da disciplina relacionada à história da encadernação e suas técnicas nos cursos superiores de Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia. Guita Mindlin e Thereza Brandão Teixeira, sob orientação da encadernadora francesa Annie Persuy, fizeram cursos de encadernação, douração de couro, restauração de encadernação, marmorização de papel no Atelier d’Arts Appliqués du Vésinet, na França, em 1987. Segundo Teixeira, que lecionou encadernação no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e na sede da ABER, a ideia era justamente difundir os conhecimentos e formar pessoal especializado nessa área, ainda muito incipiente no Brasil (CASTRO, 2012).

O reconhecimento da atuação profissional de Guita Mindlin no campo da preservação já pode ser verificado no decorrer da década de 1980. Assim, em 1988 ela é convidada para integrar a banca examinadora do concurso público para provimento dos cargos de Restauradores de Papel (um cargo de Técnico especializado de Nível superior (TES) e um cargo de Técnico Especializado de Nível Médio) para o Laboratório de Conservação e Restauo de Papel do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC, 1988).



Conforme é possível verificar em seu *Curriculum vitae*, versão elaborada no ano de 1992, Guita Mindlin buscava manter contato com os progressos científicos assinalados no cenário internacional. Isso pode ser exemplificado quando frequentou o seminário que abordou a preservação e conservação de fotografias, desenhos, impressos e manuscritos realizado pela Association Pour la Recherche Scientifique sur les Arts Graphiques (ARSAG), realizado em Paris, em 1991, sob a direção de Françoise Flieder (MINDLIN, 1992).

Como estudiosa do tema, Guita Mindlin publicou o artigo “A encadernação como fator de conservação do livro” (1994). Neste, ela apresenta, por meio de uma contextualização histórica e teórica, como as práticas de encadernação dos livros desempenharam, ao longo das distintas temporalidades históricas, a função de conservação preventiva dos acervos bibliográficos e documentais. Como um estudo de caso, é interessante destacar que em sua pesquisa historiográfica relativa à cultura material do livro, ela utilizou, como exemplificação didática, significativas ilustrações de livros, em sua totalidade, oriundas do próprio acervo da Biblioteca Mindlin, então alocada em sua residência.

No decorrer de suas reflexões, Guita Mindlin demonstrou sua inquietação e seu denso interesse com a preservação bibliográfica, enfatizando a importância da conscientização dos problemas que afetam a segurança dos livros e documentos dos nossos acervos públicos e particulares. Nesse contexto, ela assim se posicionou: “Tenho me preocupado com o problema há muitos anos, não somente a propósito de nossa biblioteca pessoal, mas, muito mais do que isso, tendo em vista a importância de um esforço generalizado em prol da preservação da memória nacional” (MINDLIN, G., 1994, p. 95).

Guita Mindlin mantinha um ateliê de encadernação, conservação e restauração em sua residência, no qual se dedicou, juntamente com outros colaboradores, ao tratamento da preservação do acervo da Biblioteca Mindlin, notadamente na década de 1990 (Fig. 1).



Fig. 1 – Guita Mindlin trabalhando no ateliê em sua casa. Foto: Lúcia Mindlin Loeb.

Cristina Antunes (1950-2018), curadora da biblioteca, no texto “A Biblioteca é muito bem conservada”, assim relatou:

Quem cuida desta parte, normalmente, é a Dona Guita. Ela tem uma oficina de restauro e encadernação, no outro prédio, o “Dona Rosa” – que chamamos assim porque esse é o nome da dona da casa cujo primeiro andar alugamos para guardar as grandes coleções de periódicos – Dona Guita tem um pequeno laboratório, onde se pode fazer lavagem de papel, reenfibragem de documentos, coisas assim (ANTUNES, 2004, p. 79-82)

Ao longo do relato, Antunes discorre sobre as sistemáticas atividades desenvolvidas pelo ateliê de Guita, tais como: conservação preventiva, controle climático, higienização do acervo, técnicas de manuseio do acervo, restauração de papel, encadernação de livros, acondicionamento técnico, entre outros. Segundo a curadora, “graças ao trabalho de Dona Guita existe uma consciência muito grande nesse sentido, não só de restaurar e encadernar, como de conservar e ensinar a todo mundo o que deve ser feito” (ANTUNES, 2004, p. 79).

### **3 A criação da Associação Brasileira de Encadernação e Restauro (ABER) e do Curso de Conservação-Restauração de Documentação Gráfica – Material de Arquivos e Bibliotecas: ações inovadoras no contexto preservacionista brasileiro**

Ao nos debruçarmos na pesquisa do fundo GKM, constatamos que expressiva parcela documental está relacionada à criação e à atuação da Associação Brasileira de Encadernação e Restauro (ABER), assim como ao laboratório criado na Escola SENAI Theobaldo De Nigris.

Em 1988, foi criada a ABER, entidade civil de direito privado, com sede na cidade de São Paulo, que, à época, contou com 40 sócios-fundadores. De caráter inédito, em suas linhas de ação, a ABER estabeleceu como objetivo central congregar os profissionais e entidades especialmente na conservação e restauração de livros, documentos impressos e manuscritos, encadernação artesanal, com vistas a despertar o interesse coletivo pela documentação gráfica.

A criação da ABER mostra-se vinculada ao ideário de Guita Mindlin e Thereza Nickelsburg Brandão Teixeira, as quais já desenvolviam atividades no campo da encadernação clássica, tendo sido alunas do encadernador espanhol Gabriel Marti, o qual trabalhou na oficina de encadernação de douração de Emílio Brugalla, em Barcelona (MINDLIN, G.,1992).A Associação, assim, exemplifica o importante papel da sociedade civil na desafiadora tarefa da preservação documental e bibliográfica. No que se refere aos laços de amizade que mantivera com Guita Mindlin, Thereza Teixeira assim narrou:

O entusiasmo que Guita trouxe àquela primeira turma foi de tal forma contagiante que, em pouco tempo, as inscrições para novas turmas nos surpreenderam. Ao mesmo tempo, conversávamos sobre a formação de técnicos mais gabaritados, capazes de realizar uma encadernação artesanal clássica e artística de bom nível, bem como formar restauradores de livros, papéis e documentos de modo sério e correto, nos moldes europeus.

As conversas nas salas de aula serviam de combustível para novas ideias e nos enchiam de esperanças e planos para o futuro. Víamo-nos com maior frequência, íamos a casa uma da outra, aproximamos nossos maridos que gostavam da companhia um do outro nas conversas muito mais centradas nos conteúdos dos livros, e foi surgindo a idéia da criação de uma associação que congregasse todos que partilhassem desses anseios e da arte de restaurar, conservar e vestir um livro. Assim, em junho de 1988, há vinte anos, nascia a ABER – Associação Brasileira de Encadernação e Restauro. A sede era no escritório do Laércio, meu marido, no centro de São Paulo, e, com incentivo de Marisa Garcia de Souza, minha amiga, e de Luiz Otávio

---

O arquivo pessoal de Guita Mindlin: contribuições para a historiografia da conservação-restauração de documentos gráficos no Brasil.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25864>>

Louro Gomes, meu aluno, convidamos Márcia Sartori de Toledo e Sara Correia, que nos trouxeram mais entusiasmo e juventude. Formamos a primeira diretoria (TEIXEIRA,2008, p.22-23).

Dentre as ações iniciais da ABER, destaca-se o projeto de implementação do Curso de Conservação-Restauração de Documentação Gráfica – Material de Arquivos e Bibliotecas, em convênio com a Escola SENAI Theobaldo De Nigris, em São Paulo,<sup>3</sup> elaborado por Thereza Brandão Teixeira (Presidente) e Guita Mindlin (Vice-presidente), em 1989. O projeto estabeleceu como objetivo a criação de um curso de nível médio com o propósito de preparar técnicos para exercício inicial da profissão auxiliar em Conservação-Restauração de Papel (ABER, 1989). No escopo da justificativa, as autoras reportam ao estudo publicado pela UNESCO, em 1982, intitulado *Le Patrimoine Cultural de L`Humanité: Une Responsabilité Commune*, que em seu Anexo II, “Formação base em Conservação”, discorre sobre a problemática concernente à formação profissional na área da Conservação-Restauração, destacando que havia, naquela época, 49 centros formadores na Europa e apenas 18 centros nos outros continentes, sendo somente cinco na América Latina. Além disso, as autoras se incumbem de evidenciar as matrizes teóricas referentes ao caráter científico da Conservação-Restauração:

Considerando-se que a restauração é a ação empreendida para retardar ou prevenir a deterioração em bens culturais por meio de intervenções em sua estrutura, assim, todo processo deverá ser precedido de exame metódico e científico, com a proposta de identificar a natureza do objeto e as conseqüências de toda e qualquer manipulação. O conservador-restaurador (nível superior/médio), com formação adequada, seria o único profissional capaz de interpretar corretamente os resultados dos testes e exames provenientes destas manipulações (ABER, 1989, p.1).

Em 21 de setembro de 1994 é inaugurado o Laboratório de Restauração de Livros e Documentos da ABER na Escola SENAI Theobaldo De Nigris, a partir de recursos oriundos da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP) e do Ministério da Ciência e Tecnologia, empregando recursos na ordem de US\$ 70 mil. Em razão de suas linhas inéditas, foi categorizado com o primeiro laboratório-escola<sup>4</sup> especialmente destinado à conservação-restauração de livros e documentos, passando a sediar as aulas práticas e teóricas do Curso de Conservação-Restauração de Documentação Gráfica – Material de Arquivos e Bibliotecas, ministrado desde 1989. Uma matéria jornalística, divulgada na ocasião, destacava que a perseverança ficou em grande parte por conta de Guita Mindlin, presidente da ABER e entusiasta do assunto. “Trata-se de um curso único no Brasil, para formação de profissionais nessa área”, disse ela na cerimônia de inauguração. Acentuava, ainda, que “a escola

---

O arquivo pessoal de Guita Mindlin: contribuições para a historiografia da conservação-restauração de documentos gráficos no Brasil.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25864>>

mantém o mais completo curso de restauração de documentação gráfica existente no país, tendo formado até o momento 112 profissionais na área de restauração”. Ademais, o caráter inovador do Laboratório foi enfatizado pelo professor Altino Carabolante, então diretor da Escola: “é o exemplo acabado de parceria altamente produtiva para as duas entidades e, acima de tudo, para a nação brasileira. É a iniciativa privada preparando mão-de-obra especializada para ajudar a preservação da memória nacional” (FONSECA, 1994, p. 19).

A despeito das linhas inéditas do curso, Guita Mindlin salientava a necessidade de aprofundamento na formação, afirmando, por ocasião da abertura do VI Curso de Preservação, Conservação e Restauração da Documentação Gráfica, que era “apenas o começo na profissão. Esperamos que os alunos completem sua formação em estágios em laboratórios existente tanto no Brasil como no exterior” (MINDLIN, G., 1993b).

Em 1996, numa iniciativa de Guita Mindlin, a ABER prestou homenagem ao professor Edson Motta como restaurador e especialista na preservação de bens culturais nas regiões tropicais e introdutor de modernas técnicas de restauração no Brasil. Dessa forma, o nome do laboratório passou a designar o Núcleo de Conservação e Restauo Edson Motta (NUCLEM) (BOLETIM ABRACOR, 1987).

Ao longo da década de 1990, a ABER realizou vários eventos de aperfeiçoamento profissional, trazendo para o Brasil especialistas de renome internacional, de diversos países, entre eles: Rogério Arreal Guerra, químico especialista em conservação-restauração de papel da Universidade da Cataluña; Bernard Middelton da Central School of Arts & Crafts of London; Godelieve Dupin de Saint Cyr do Atelier D’Arts Appliqués du Vesinet, sediado na França. A partir de 1995, a ABER promoveu cinco cursos anuais de preservação, conservação e restauração com os professores Pedro Barbáchano San-Millán e Ana Beny, proprietários do Laboratorio Barbáchano y Beny Patología y Restauración de Papel, sediado em Madri. Em 1996, foi realizado o Seminário e Workshop Conservação Preventiva em Biblioteca, Arquivos e Museus, com o Mark Roosa, chefe do Departamento de Preservação da Huntington Library, Sam Marin, Califórnia, EUA (CASTRO, 2012).

Em 1998, como presidente da ABER, Guita Mindlin participou do I Fórum para reconhecimento profissional, realizado em São Paulo. Ao demonstrar engajamento com a formação dos conservadores-restauradores e o comprometimento com a causa do reconhecimento profissional, assim se posicionou:

É evidente que um dos problemas mais sérios enfrentados por todos nós, conservadores e restauradores, é a falta de reconhecimento oficial da nossa profissão, marcando parâmetros de comportamento, tanto éticos como de competência, e este é um assunto importante a ser discutido aqui. Precisamos códigos de ética, determinando as funções específicas e o tempo de formação e de prática necessários ao exercício de cargos específicos e serviços prestados por conservadores, restauradores e técnicos. Devemos definir claramente o que é técnico em Conservação e Restauro, o que é conservador e o que é restaurador.

É preciso ressaltar que a conservação de livros e documentos significa a conservação da cultura. Isso vem sendo feito no mundo inteiro, mas apenas em alguns países a profissão é reconhecida e há escolas específicas de formação profissional (MINDLIN, G., 1997).

Diante de tal desafio, Guita Mindlin destacou a atuação da ABER no que concerne à formação profissional de técnicos em conservação-restauração, esclarecendo que

é premente a necessidade ter profissionais competentes que cuidem dos acervos do país. Com essa finalidade a Associação tem promovido palestras e seminários, trazido especialistas do exterior e organizado cursos de várias modalidades ligadas ao assunto, tanto na área de encadernação que é, aliás, uma das formas importantes de conservação do livro desde que ele existe, como na área de papel. Já realizamos cursos em Brasília, Belo Horizonte, Curitiba, Rio de Janeiro e Fortaleza, auxiliados pelos nossos colaboradores de São Paulo e dos próprios locais (MINDLIN, G., 1997).

Com relação à trajetória da ABER, José Mindlin, bibliófilo e sócio-fundador da ABER, assim analisou:

Antes da ABER ser fundada, Guita e Thereza se interessavam muito pelo problema, eu creio que a partir da inundação de Florença... isto realmente, creio que despertou a idéia de preservação no mundo inteiro e elas trabalhavam com encadernação e restauro, até surgir a idéia da ABER para formar técnicos de nível médio e conseguiram... Que realmente mudou o quadro, no campo de encadernação... quase que se podia dizer, até os anos 80, que era uma atividade em extinção, pouquíssimos encadernadores, quase que podemos contar pelos dedos, os que faziam um bom trabalho, porque havia gente que encadernava, mas sem contribuir com a encadernação, para a preservação. Pelo contrário... Justamente até estragavam. Então, a fundação da ABER, eu creio, foi a primeira instituição de nível nacional para difundir a idéia da importância do restauro e da conservação... O que é um trabalho que deve ser um verdadeiro mutirão, porque um trabalho feito isoladamente, como a Guita e a Thereza faziam antes da ABER, tinha como resultado prático a realização



do conserto, mas sem que ele fosse difundido para despertar o interesse por esse tipo de trabalho em mais pessoas, e a ABER teve esse papel exatamente de levantar o problema da importância dessas medidas de preservação. [...] Eu acho que esse papel foi muito importante, renasceu a encadernação, em São Paulo e alguns dos que frequentaram o curso no Recife, Rio de Janeiro, eu acho que até do Pará, foi essa dimensão nacional, então, hoje já existe um aparato de restauro e de encadernação, que antes da ABER não existia. [...] Foi um papel importante porque levantou a idéia e fez uma espécie de catequese, sobre o problema e a sua solução. (MINDLIN, J., 2007).

No decorrer das últimas três décadas de funcionamento, a formação profissional oferecida pela Escola SENAI Theobaldo De Nigris representou uma das únicas opções de formação básica na área de conservação-restauração no País, já tendo formado cerca 798 alunos representantes de diversas regiões brasileiras e de países vizinhos na América Latina. Frequentaram o curso muitos profissionais de instituições nacionais, como: Arquivo Nacional, Fundação Biblioteca Nacional, Museu da República, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Museu de Arte Murilo Mendes, Museu da Chácara do Céu, Arquivo Público do Estado de São Paulo, Biblioteca Municipal Mario de Andrade, Centro Cultural São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, diversas universidades, além de muitos outros órgãos públicos e privados. Conforme verificamos nas fontes arquivísticas, o curso ministrado passou por diversas nomenclaturas, conteúdos programáticos e modelos pedagógicos, chegando a alcançar a categorização de extensão universitária. A partir de 2005, o funcionamento do laboratório e do curso desvinculou-se, paulatinamente, da parceria com a ABER e, desde 2016, os cursos ministrados alinharam-se às diretrizes da Diretoria Regional de São Paulo pelo Setor de Gerência de Educação.<sup>5</sup> Atualmente, a formação profissional é oferecida por meio de cursos de iniciação, aperfeiçoamento e especialização profissional, na modalidade de formação continuada, quais sejam: Acondicionamento e encadernação para conservação de acervos em papéis; Auxiliar de preservação de acervos em papéis; Conservação de livros e documentos; Fotografia aplicada à preservação de acervos em papéis; Química para conservação e restauro; Restauro e conservação de acervos em papéis.<sup>6</sup> Nos últimos anos, novos conteúdos programáticos como Educação Patrimonial e Salvamento de sinistro em enchentes passaram a integrar à formação educacional do curso auxiliar em preservação, bem como a concessão de bolsa de estudos e a oferta do curso gratuito tem sido um propósito da Escola, tendo em vista a ampliação do público-alvo interessado na formação em Conservação-Restauração de Documentos Gráficos.<sup>7</sup>



É possível constatar que, a partir da década de 2000, a documentação do Fundo GKM se torna mais escassa. No entanto, chama atenção um lote de documentos intitulado *Plan de entrenamiento para restauradores de Patrimonio Histórico Bibliográfico en Brasil*, datado de maio de 2000, de autoria do Laboratorio Barbáchano y Beny S.A., sediado em Madri (Espanha). Tratava-se de um denso e consistente projeto, marcado pela proposição de oferecer uma formação mais sólida e abrangente para os conservadores-restauradores brasileiros especializados na preservação de acervos bibliográficos, bem como previa a implantação de um laboratório de conservação e restauração, tecnicamente projetado e equipado, para levar a cabo a proposta pedagógica do curso. Além disso, previa a realização de seminários de curta duração, buscando o diálogo interdisciplinar entre os vários profissionais da preservação bibliográfica: conservadores-restauradores, curadores e bibliotecários (BARBÁCHANO Y BENY, 2000).

De acordo com os amplos e inovadores objetivos propostos no referido projeto, foi possível perceber que esse trabalho teria sido o último envolvimento de Guita Mindlin, evidenciando, especialmente, sua preocupação e empenho com a formação profissional de conservadores-restauradores especializados em acervos bibliográficos e documentais. No entanto, constata-se que, lamentavelmente, tal projeto não foi consolidado.

Num balanço retrospectivo concernente à atuação da ABER, ao longo de 20 anos de atividades, Thereza Brandão Teixeira, assim avaliou:

Nossa pequena Associação passou a ser uma referência internacional e formava alunos de todas as partes do Brasil, difundindo uma atividade artesanal em via de extinção no País. Renomados professores brasileiros, artesãos pouco reconhecidos, ou conhecidos fora do pequeno círculo dos profissionais da área, ganharam o destaque merecido e nos ajudaram a criar uma nova geração de aficionados pelo que fazíamos. A cada novo aluno que entrava, era muito gostoso ver novas caras na ABER, nas exposições, nos cursos, na área da encadernação, preservação, conservação e restauro de livros e documentos. Rejuvenescia-nos.

Nossa amizade crescia. Em contraste, apesar das reclamações de nossos maridos por nosso comprometimento cada vez maior com a Associação, eles também ganharam a companhia um do outro quando nos reuníamos na casa de Guita ou aqui em casa, conversando e filosofando sobre o conteúdo daqueles livros, enquanto Guita e eu elucubrávamos sobre novas ideias e atividades.

[...] Finalmente, em 2005, retiramo-nos da diretoria da ABER, quando Guita já mostrava sinais de fraqueza e cansaço, e eu também.

E saímos com a certeza do dever cumprido. Formáramos novas gerações de encadernadores, de restauradores, de fabricantes de papéis, de professores, para continuarem a disseminar a arte e o encanto de tudo que abrange letras pretas, gravuras e desenhos sobre papéis brancos, embalados por capas cheias de arte e carinho para conservá-los, perpetuando memórias, histórias, esperanças e decepções dos homens (TEIXEIRA, 2008, p. 24-25).

No que se refere ao Projeto Brasiliana USP, Guita Mindlin também participou das discussões e, como responsável pela restauração dos livros, foi dela a ideia de implantar um centro de restauração, também previsto na futura biblioteca. Assim, foi criado, em sua justa homenagem, o Laboratório de Conservação Preventiva Guita Mindlin. Concebido a partir da demanda da família Mindlin ao doar o acervo para a Universidade de São Paulo, o Laboratório teve como função primordial a centralização das ações de preservação. Segundo regimento interno, o Laboratório começou a ser pensado em 2009, contando com a colaboração de profissionais que atuaram junto ao então Projeto Brasiliana USP. Dentre as linhas de trabalho, estabeleceu-se como prioridade atuar sobre as degradações na obra por meio de ações de conservação preventiva, em segundo lugar, a reparadora, e, caso nenhuma delas seja suficiente para viabilizar o acesso à obra, atuar com ações de restauração.<sup>8</sup>

O ano de 2016 marcou o centenário de nascimento de Guita Mindlin e, em agosto de 2017, a BBGJM promoveu o seminário Rumos Atuais e Futuro da Conservação no Brasil,<sup>9</sup> prestando-lhe justa homenagem. O evento contou com palestras proferidas por especialistas, promovendo uma reflexão crítica sobre a área da conservação, preservação e restauração de acervos, destacando as mudanças ocorridas nesse setor, a presença crescente de acervos físicos e eletrônicos, as diversas contribuições para a salvaguarda do patrimônio cultural e as possíveis políticas de cooperação entre as várias instituições.

## Considerações finais

O jogo dialético entre lembrar e esquecer, bem como as memórias eleitas e as silenciadas, envolve o itinerário biográfico de Guita Mindlin, notadamente no campo da Conservação-Restauração de Documentos Gráficos. Assim, por um lado, uma expressiva parcela dos conservadores-restauradores e demais atores preservacionistas atuantes na conservação-restauração de acervos bibliográficos e documentais nas décadas de 1980 e 1990 tiveram a oportunidade de tê-la como uma

---

O arquivo pessoal de Guita Mindlin: contribuições para a historiografia da conservação-restauração de documentos gráficos no Brasil.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25864>>

referência no meio profissional, por intermédio de sua profícua atuação. Neste aspecto, é fundamental pontuar sua especial ênfase na formação educacional de técnicos de nível médio em conservação-restauração e sua relevante atuação na ABER. Por outro lado, contudo, situa-se a hipótese de que uma nova geração de conservadores-restauradores de bens culturais e demais agentes preservacionistas, possivelmente, desconheça a práxis, a ação visionária e o capital simbólico de Guita Mindlin na construção do campo da preservação bibliográfica e documental no Brasil.

Nessa perspectiva, a riqueza do Fundo GKM possibilita o desvelamento de memórias e os pressupostos teóricos que moldaram a atuação daquela conservadora-restauradora. Assim, torna-se viável entrever possibilidades interpretativas acerca de um agente social, cujo trabalho culminou em ações revestidas de protagonismo histórico e de intensa atuação numa rede de sociabilidades permeada por intelectuais e profissionais brasileiros e estrangeiros de notória referência e expressão no campo.

Diante disso, as fontes apresentam aos pesquisadores uma investigação mais acurada em tópicos relacionados à deontologia profissional do conservador-restaurador especializado em documentos gráficos no Brasil. Ademais, esse acervo possibilita a análise, em perspectiva histórica, dos esforços empreendidos na constituição da primeira (e única!) associação brasileira privada, especialmente dedicada à conservação-restauração de livros, documentos e encadernação artística. Por consequência, torna-se possível o exame crítico de sua atuação e dos caminhos trilhados ao longo das últimas três décadas no cenário preservacionista brasileiro.

O exame exploratório das fontes documentais textuais e iconográficas nos dá a conhecer, primeiramente, a atuação de uma profissional inicialmente voltada para uma ação local, pontual, prioritariamente relacionada ao ofício da encadernação, focada nos aspectos relacionados à prática da conservação das encadernações do acervo da Biblioteca Brasileira, atuando no ateliê alocado em sua residência.

Num segundo momento, notadamente na década de 1990, detecta-se a ampliação do espectro de sua atuação no campo profissional, fosse por intermédio de seu exercício no campo da formação educacional, com a criação do curso na Escola SENAI Theobaldo De Nigris, ou pelo relevante desempenho como presidente ou vice-presidente da ABER. Neste aspecto, em específico, cabe

destacar que suas gestões caracterizam-se pela contagiante vontade e compromisso com a disseminação da informação técnica, mediante a promoção de inúmeros cursos, seminários e *workshops* com professores brasileiros e estrangeiros de centros de referência.

Além disso, o conjunto arquivístico fornece, particularmente, subsídios para o estudo analítico relativo à sociogênese da formação profissional de Conservação-Restauração especializada em documentos gráficos. Neste sentido, seria possível levar em conta o contexto temporal que antecede o surgimento da graduação universitária em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis nas universidades públicas brasileiras. Nestas, o curso surgiu apenas em 2008, sendo implementado a partir do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI) e instituído pelo Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007.

Assim, as investigações apontadas neste artigo, o desvendamento de algumas fontes primárias e de outros aspectos pouco conhecidos e trabalhados, bem com as singularidades e subjetividades individuais contidas nas histórias de vida, tiveram o propósito de lançar luz e fustigar reflexões sobre as potencialidades de pesquisa do Fundo GKM. Neste âmbito, como manancial temático pleno de possibilidades interpretativas, esse acervo contempla posicionamentos críticos, questionadores e reflexivos.

Ressalta-se, por fim, que a abordagem analítica de caráter retrospectivo, desenvolvida nesta pesquisa, não deve ser confundida ou interpretada como anacronismo histórico. Ao contrário, é de fundamental importância o exame epistemológico das práticas e narrativas preservacionistas demarcadas no contexto preservacionista brasileiro para que seja possível compreender, na perspectiva da história do tempo presente, a atuação e os enfrentamentos contemporâneos do conservador-restaurador de documentos gráficos na nossa sociedade globalizada.

## REFERÊNCIAS

- ABER – Associação Brasileira de Encadernação e Restauo. **Projeto para curso de Conservação/Restauração de Documentação Gráfica**: Material de Arquivos e Bibliotecas. São Paulo: SENAI, 1989.
- ANTUNES, Cristina **Memórias de uma guardadora de livros**: com Cristina Antunes. Entrevista a Cleber Teixeira e Dorothée de Bruchard. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Florianópolis: Escritório do Livro, 2004. (Coleção Memória do livro)
- BARBÁCHANO y BENY S.A. **Plan de entrenamiento para restauradores de Patrimonio Histórico Bibliográfico en Brasil**. Madri, 2000.
- BOLETIM ABRACOR: Órgão de divulgação. Rio de Janeiro: ABRACOR, ano 7, n. 1, jan. 1987.
- BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história ou O ofício de historiador**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- CARVALHO NETO, Pedro J. de; NEVES, José V. das; SOUZA, Laiza G. de. A abordagem contextual em arquivos pessoais: o caso do fundo Guita Mindlin. **Múltiplos Olhares em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 1-11, 17 mar. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/moci/article/view/17037>>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- CARVALHO NETO, Pedro J. de; SOUZA, Laiza G. de. Notas sobre a abordagem contextual em arquivos pessoais: a documentação de Guita Mindlin e Erthos Albino de Souza. In: CAMPOS, José Francisco Guelfi (Org.). **Arquivos pessoais: experiências e perspectivas**. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo (ARQ-SP), 2019. p. 128-143. Disponível em: <<https://www.arqsp.org.br/wp-content/uploads/2019/05/CAMPOS-2019-Arquivos-pessoais-experi%C3%aancias-e-perspectivas.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2020.
- CASSARES, Norma Cianflone; TANAKA, Ana Paula Hirata (Org.). **Preservação de acervos bibliográficos**: homenagem à Guita Mindlin. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- CASTRO, Aloisio Arnaldo Nunes de. **A trajetória histórica da conservação-restauração de acervos em papel no Brasil**. Juiz de Fora: UFJF; FUNALFA, 2012.
- CORLIDOSP – Coordenadoria de Conservação e Restauração de Livros e Documento do Estado de São Paulo. **[Correspondência]**. Destinatário: Guita Mindlin. São Paulo, 12 fev. 1980. 1 cartão pessoal.
- CHARTIER, Roger. Por uma sociologia das práticas culturais. In: \_\_\_\_\_. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1990, p. 13-28.
- FONSECA, Helena. Tesouros restaurados. **Notícias SENAI**, São Paulo, 26 set. 1994.

---

O arquivo pessoal de Guita Mindlin: contribuições para a historiografia da conservação-restauração de documentos gráficos no Brasil.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25864>>

FUTERNICK, Robert. Leaf Casting on the Suction Table, **Journal of the American Institute for Conservation**, v. 22, n. 2, p. 82-91, 1983. Disponível em: <<https://doi.org/10.1179/019713683806028459>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HAYES, Robert M. [**Correspondência**]. Destinatário: Guita Mindlin. Los Angeles, 11 abr. 1988. 1 cartão pessoal.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). **A Escrita da história: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992, p. 133-193.

MARIJNISSEN, R. H. Degradation, Conservation and Restoration of works of Art: Historical Overview. In: PRICE, Nicholas S.; TALLEY JR., Mansfield K.; VACCARO; Alessandra M. (Ed.). **Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage**. Los Angeles: GCI, 1996, p. 275-280.

MAC-USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. **Concurso para restauradores de papel**. São Paulo, 1998.

MINDLIN, Guita. [**Correspondência**]. Destinatário: Per Michael Laursen. São Paulo, 14 nov. 1986a. 1 cartão pessoal.

MINDLIN, Guita. [**Correspondência**]. Destinatário: Esther Boyd-Alkalay. São Paulo, 14 nov. 1986b. 1 cartão pessoal.

MINDLIN, Guita. [**Correspondência**]. Destinatário: Alan Howell. São Paulo, 15 fev. 1989a. 1 cartão pessoal.

MINDLIN, Guita. Reenfibragem de papel. **Arquivo: Boletim Histórico e Informativo**, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 11-16, jan.-jun. 1989b.

MINDLIN, Guita. Um trabalho de restauro. **Arquivo: Boletim Histórico e Informativo**, São Paulo, v. 10, n.1, p. 17-18, jan.-jun. 1989c.

MINDLIN, Guita. [**Correspondência**]. Destinatário: Frank Mowery. São Paulo, 14 nov. 1990. 1 cartão pessoal.

MINDLIN, Guita. **Curriculum vitae Guita Mindlin**. São Paulo, 1992.

MINDLIN, Guita. Conferência por ocasião do I Encontro da Arte de Restaurar Bens Culturais, realizado na Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, 1993a.

MINDLIN, Guita. Discurso por ocasião da abertura do VI Curso de preservação, conservação e restauração de documentação gráfica. São Paulo, 1993b.

MINDLIN, Guita. A encadernação como fator de conservação de livro. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, v. 52, p. 95-99, jan.-dez.1994.

MINDLIN, Guita. [**Correspondência**]. Destinatário: Rene Larsen e Maries Vest. São Paulo, 23 abr. 1996. 1 cartão pessoal.

---

O arquivo pessoal de Guita Mindlin: contribuições para a historiografia da conservação-restauração de documentos gráficos no Brasil.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25864>>



MINDLIN, Guita. Conferência por ocasião do I Fórum para reconhecimento profissional, ABRACOR. São Paulo, 1997.

MINDLIN, José. **Memórias esparsas de uma biblioteca**: com José Mindlin. Entrevista a Cleber Teixeira e Dorothée de Bruchard. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Florianópolis: Escritório do Livro, 2004. (Coleção Memória do livro)

MINDLIN, José: depoimento. [20 abr. 2007]. Entrevistador: Aloisio Arnaldo Nunes de Castro. São Paulo, 2007.

NOACK, Gisela. **[Correspondência]**. Destinatário: Guita Mindlin. New Haven, 30 set. 1985. 1 cartão pessoal.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

PUNTONI, Pedro (Org.). **Brasiliana USP**: história e arquitetura de uma ideia. São Paulo: Alameda, 2007.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François e outros. Campinas: Unicamp, 2007.

TEIXEIRA, Thereza N. Brandão. Acaso ou escrito nas estrelas? *In*: CASSARES, Norma Cianflone; TANAKA, Ana Paula Hirata (Org.). **Preservação de acervos bibliográficos**: homenagem à Guita Mindlin. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 21-25.

O autor agradece o empenho de Cristina Sanches Moraes, Isis Baldini Elias e Sérgio Augusto Vicente na localização de fontes e dados relativos à pesquisa; bem como a autorização de Lúcia Mindlin Loeb no uso da imagem de sua autoria.

## NOTAS

---

1 'Livros frágeis', constituídos de papel e papelão facilmente quebradiços, em razão de componentes ácidos empregados em sua fabricação. Disponível em:<<http://www.ifla.org/VII/s30/pub/mg1.htm#5>>. Acesso em 15 set.2020.

2 No Brasil, são conhecidas como 'máquina de reenfibragem', ou 'máquina obturadora de papel'(MOP). "No final dos anos 1950, Esther Alkalay e Yulia Petrovna Nyuksha começaram a fazer experiências com o conceito de preencher áreas faltantes em folhas depapel com fibras suspensas em um meio líquido. Em 1961, o equipamento para esta finalidade havia sido desenvolvido e estava em uso em laboratórios localizados na Europa Oriental e na URSS. O processo ficou conhecido como reenfibragem de papel, e é melhor descrito em artigos da Conferência de Cambridge de 1980. Hoje, a Biblioteca do Congresso e o Northeast Document Conservation Centerusam máquinas de reenfibragem de papel baseadas no projeto de Alkalay. Outros modelos, de custo e sofisticação variáveis, foram desenvolvidos nos últimos anos e estão em uso em laboratórios de todo o mundo" (FUTERNICK, 1983, tradução nossa).

3 Atualmente o curso é oferecido no modelo presencial de formação continuada em módulos temáticos.

4 Cabe mencionar a iniciativa pioneira da conservadora-restauradora Maria Luiza Guimarães Salgado a qual elaborou, em 1978, um consistente estudo para implementação do Laboratório-Escola para restauração de Papéis, no âmbito do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (Iphan). No entanto, tal proposição não foi efetivada (CASTRO, 2012, p. 140).

5 Depoimento de Cristina Sanches Morais, responsável técnica e instrutora de formação profissional da Escola SENAI Theobaldo De Nigris. São Paulo: SP. 2020.

6 Para saber mais sobre os cursos de formação da Escola SENAI Theobaldo De Nigris, cf.:<<https://grafica.sp.senai.br/cursos/13/1180/formacao-inicial-e-continuada>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

7 Depoimento de Cristina Sanches Morais (2020).

8 As normas de funcionamento do Laboratório de Conservação Preventiva Guita Mindlin estão disponíveis em: <<https://www.bbm.usp.br/pt-br/normas-e-funcionamento/normas-de-funcionamento---laborat%C3%B3rio-de-conserva%C3%A7%C3%A3o-preventiva-guita-mindlin/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

9 Para saber mais, cf. a *Revista BBM*, n. 2, jan.-jun. 2020. Disponível em:

<<https://www.bbm.usp.br/pt-br/publica%C3%A7%C3%B5es-bbm/revista-bbm---n%C2%BA2/>>. Acesso em 13 out. 2020

# *Value supported decision-making in paper conservation: Research announcement*

Tomada de decisões baseada em valores na conservação de papel: Perspectivas de investigação

*Toma de decisiones y valores en la conservación del papel: perspectivas de investigación*

Márcia Almada

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: [marcia.almada@gmail.com](mailto:marcia.almada@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9046-9229>

Spiros Zervos

University of West Attica

E-mail: [szervos.teiath@gmail.com](mailto:szervos.teiath@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1849-5999>

## ABSTRACT:

This research announcement outlines the fundamentals, initial reflections, objectives, and methodology of a research project developed jointly by the University of West Attica, Greece, and the Federal University of Minas Gerais, Brazil. It presents the variability of the concept of value in the context of the preservation of cultural assets, the diversity of the terminology and the scarcity of specific discussions in the area of paper conservation. It outlines the conceptual contribution based on the relationship between values, historical evidence, and layers of data in cultural objects, as well as on the impact of conservation procedures on their interconnections. Finally, this article supports both the societal and material approach to decision-making in preservation and conservation through the interdisciplinary investigation of paper-based objects to understand them as complex artefacts.

Keywords: *Value-led conservation. Decision-making. Concepts. Paper conservation.*

---

ALMADA, Márcia; ZERVOS, Spiros. **Value supported decision-making in paper conservation: Research announcement.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26504>>

## RESUMO:

Este artigo descreve os fundamentos, reflexões iniciais, objetivos e metodologia de um projeto de pesquisa desenvolvido em conjunto pela University of West Attica, Grécia, e pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Apresenta a variabilidade do conceito de valor no contexto da preservação dos bens culturais, a diversidade da terminologia e a escassez de discussões específicas na área da conservação de papel. Delineia a contribuição conceitual baseada na relação entre valores, evidências históricas e camadas de dados em objetos culturais, bem como no impacto dos procedimentos de conservação nestas camadas. Finalmente, o artigo apoia a abordagem social e material para a tomada de decisão em preservação e conservação por meio da investigação interdisciplinar de documentos gráficos, compreendendo-os como artefatos complexos.

Palavras-chave: *Valores em conservação-restauração. Tomada de decisões. Conceitos. Conservação de documentos gráficos.*

## RESUMEN:

El presente artículo describe la fundamentación, reflexiones iniciales, objetivos y metodología de un proyecto de investigación desarrollado entre la Universidad West Attica, Atenas, Grecia, y la Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil. Aborda la variabilidad del concepto de valor en el contexto de preservación del patrimonio, la diversidad de la terminología y la escasez de discusiones específicas en el área de conservación de papel. Presenta una contribución conceptual basada en la relación entre valores, evidencias históricas y de datos/informaciones presentes en objetos culturales, así como en el impacto de procedimientos de conservación en dichos datos. Los autores defienden el abordaje social y material para la toma de decisiones en relación a la preservación de la complejidad en los artefactos gráficos.

Palabras clave: *Valores en conservación-restauración. Toma de decisiones. Conceptos. conservación de documentos gráficos.*

Artigo recebido em 30/11/2020  
Artigo aprovado em 28/02/2021

## 1 Values in the context of preservation of cultural heritage

In 1901 a manuscript containing the old statutes of a religious brotherhood in the region of *Minas Gerais* (CAMPOS; ALMADA, 2020), Brazil, was donated to the state archive (*Arquivo Público Mineiro*) with the justification that it no longer had any value for its institution of origin due to the loss of its legal function and because it was “moth-eaten”. It is an illuminated manuscript made in 1725, a representative of the art of calligraphy from the Brazilian colonial period, which had already significantly deteriorated and lost some of its constitutive elements. In its trajectory over time, the manuscript underwent a series of changes in its material structure, whether due to direct intervention or the negligence of those responsible for it. The care and refinement given to it during its creation reveal a position of honour in the society set of values in the eighteenth and nineteenth centuries which required special procedures to preserve it. According to Campos and Almada, “the passing of time meant that the book lost its position and thus no longer received the care necessary for its preservation, opening breaches for the attack of insects, excess of humidity, or even the disassociation of some of its elements” (CAMPOS; ALMADA, 2020).<sup>1</sup> When it was incorporated in a public collection, another set of values, such as aesthetic, documental, and historical values, were attributed to it, which were sufficient to justify the care taken for its preservation.

The history of this manuscript is a paradigm of how values attributed to objects change over time and how they are related to their utility. Similarly, it reveals how the notion of values is prevalent in the management of cultural heritage and has a very important bearing on decision-making in all fields, especially in conservation (AVRAMI *et al.*, 2000; DE LA TORRE *et al.*, 2002; MASON, 2002; AVRAMI *et al.*, 2019). The term value-led conservation reflects that importance. According to Muñoz Viñas, function, significance, and meaning carry similar connotations in the cultural management context, so that “value-led and functional conservation are very similar in their grounds and principles” (MUÑOZ VIÑAS, 2005, p. 180). Several values are mentioned in the relevant literature: historical, artistic, aesthetic, societal, religious, political, economic, and educational, to name just a few. Cultural heritage is ascribed to these values consciously or unconsciously by various groups of people with different motivations (economic, political, cultural, and spiritual, amongst others) (AVRAMI *et al.*, 2000). Several authors discuss conflicts among competing values, and the fact that often enhancing one of them through a specific type of conservation treatment may reduce

---

ALMADA, Márcia; ZERVOS, Spiros. **Value supported decision-making in paper conservation: Research announcement.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26504>>

another, as shown by Muñoz Viñas (2005, p. 181) and Avrami *et al.* (2000, p. 8). However, the exact meaning of the terms used for the appeal of the various values is often implied and rarely accurately defined.

A number of theories have introduced value systems, yet their fields of application and the definitions of the various values vary. The two most important historic theories relevant to the conservation of cultural heritage were introduced by Alois Riegl (*Moderne Denkmalkultur: sein Wesen und seine Entstehung*, The Modern Cult of Monuments: its Essence and Origin) (RIEGL, 1982) and Cesare Brandi (*Teoria del Restauro*, Theory of Restoration) (Brandi, 1963). Riegl's values theory (*Denkmalwerte*, Monument Value) was developed for monuments and Brandi's for works of art.

It is interesting to take a closer look at the definitions of certain values by both authors. For example, Riegl's Historical Value (*Der historische Wert*) considers a monument as a document of the past (documentary value). In order to function as such, it must be preserved/restored so that all aspects of its materiality continue to bear all original information for historians and other specialists. In other words, Historical Value is best served when the monument remains unchanged through time (RIEGL, 1982). On the other hand, Brandi's understanding of the Historical Case (i.e. the Historical Value) is based on respect for historical evidence: "Restoration should aim to re-establish the potential oneness of the work of art, as long as this is possible without committing artistic or historical forgery and without erasing every trace of the passage through time of the work of art" (BRANDI, 1963 *apud* SCHÄDLER-SAUB, 2011, p. 33). This understanding of Historical Value is different from Riegl's definition. It parallels Riegl's Age Value, which is related to the changes caused by the passage of time.

Searching the literature, the reader can come across other definitions of Historical Value. Michalski and Pedersoli Jr. (2016), in the context of risk assessment, provide the following definition of Historical Value: "The item [bearing the value] is directly associated with and contributes in a fundamental way to the understanding and appreciation of the country's history over a particular period and in a given region" (MICHALSKI; PEDERSOLI JR., 2016, p. 55).



## 2 Values in paper preservation and conservation treatments<sup>2</sup>

The previous discussion highlights the fact that the definitions of the various values in the cultural heritage context may be quite different, and that a generally accepted terminology is lacking. Furthermore, theoretical literature that explores the use of values in aiding book, archival material, and paper conservation decision-making is limited. Historically, it may be perceived that ideas which move preservation practices are implicitly linked to values attributed to objects, such as the religious (the predominant value in the Medieval Age), the educational, the monetary (in the case of collectionism in the Modern Age), or the documentary. A landmark in the attribution of social value to the document and the book is the creation of the National Archive of France in 1794 (CASTRO, 2012). Although we can perceive that ideas are implied in actions, the specialized literature has hardly discussed concepts and values. Searching for relevant articles published between 1970 and 2020 in *Restaurator*<sup>3</sup> using Scopus with the keywords “value”, “decision”, “ethics”, “theory/theories”, and “concept” (in title, keywords, and abstract), the returned results were thirty-seven, zero, one, six and nine, respectively. A more careful perusal of these articles revealed that none of them was on a topic relevant to values of cultural paper-based objects and how values can assist decision-making in paper conservation. In *New Approaches to Book and Paper Conservation-Restoration* (ENGELS et al., 2011), forty-two articles present new perspectives in the discipline, however conceptual discussions are lacking. Only one paper is on a topic relevant to values of cultural paper-based objects and how values can assist decision-making in paper conservation (SCHÄDLER-SAUB, 2011, discussed below). Four other papers just touch the topic of ethics and values, with no substantial contribution to our subject of interest.

On the other hand, values connected with historical monuments, buildings, and site conservation have been more thoroughly researched and discussed. In search of relevant literature, the study and exploitation of publications and theories relevant to historical monuments, buildings and sites conservation can provide the fundamentals that could be applied to the field of books, archival material and paper conservation. Schädler-Saub (2011) used that approach. She discussed the value theories of Alois Riegl and Cesare Brandi, and how they can aid book and paper conservation decision-making. To quote one example from her study, by considering Riegl’s Age Value, she concludes that:

---

ALMADA, Márcia; ZERVOS, Spiros. **Value supported decision-making in paper conservation: Research announcement.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26504>>

we can emphasize the importance of all traces of time and use on historical books, and the psychological feeling of the observer engaged in the diversity and multiplicity of these traces, as long as they don't query the preservation of the books. In this "soft" version, in fact only the start of Riegl's idea, Age Value and Historical Value could co-exist without any problems (SCHÄDLER-SAUB, 2011, p. 24).

In this research, we will also follow a similar approach to discuss the impact of the conservation-restoration treatments on the paper-based objects' material and social data. One of the goals is to study and record the different definitions of the various values and propose a unified terminology and meaning for each of them. The other is to identify and analyse which values are involved with preservation and conservation-restoration practices of paper-based objects in the last fifty years, relating them to modern notions of damage. This information is intended to facilitate the interpretation of degradation (or the products and signs of the object passage through time) and the comprehension of which values are involved in the actions. Finally, we intend to create a model which clarifies how to move from damage to value-led conservation, collaborating and registering the decision making process, seeking to resolve a shortcoming identified by Mason (2002, p. 5):

[...] even though values are widely understood to be critical to understanding and planning for heritage conservation, there is little knowledge about how, pragmatically, the whole range of heritage values can be assessed in the context of planning and decision making.

To fulfil the objectives of this research, a review of the literature will be carried out looking at the concepts and values connected to paper conservation. We propose to identify the information discussed implicitly or explicitly in the articles published in specialized scientific journals, conferences recognised by the international community,<sup>4</sup> as well as books and Ph.D. dissertations about the history and theory of paper conservation.<sup>5</sup> The revision of preservation practices adopted by institutions holding paper based collections could also be useful, such as *Torre do Tombo* National Archive in Portugal (CORREIA, 2015), the National Library of Brazil (SLAIBI, 2019), the National Library of Greece, and other institutions investigated by Alexpoulou & Zervos (2016).

### **3 Historical evidence and t layers of data in paper-based documents**

Considering the materiality of cultural objects, especially paper-based objects, and how conservation interventions may affect them, ZERVOS *et al.* (2011) introduced the concept of three layers of data that comprise the tangible manifestation of the object.

---

ALMADA, Márcia; ZERVOS, Spiros. **Value supported decision-making in paper conservation: Research announcement.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26504>>

The first layer, whether of a textual or visual nature, is the one that is inscribed or printed on the support. It is a message captured directly and its comprehension depends on the intellectual experience of the reader/observer. The second layer constitutes the form of the object and its material configuration, characteristics determined by the technologies and materials used for the registration of information. It can be understood through observation, though certain instruments capable of increasing the sensorial perceptions of the observer may be necessary. The third data layer resides in the physical and chemical structure and composition of the materials used (paper, ink, leather, fabric, etc.), which may be considered the DNA (or the “fingerprints”) of the object. Information about the geographic origin and manufacture of the object can be extracted from this layer, allowing dating, authentication, attribution, and studies of the passage of time and human action (ZERVOS *et al.*, 2011).

The historic evidence is present, in a tangible form, in these three layers of data. Correia (2015) systematized the analysis of fragments for the study of medieval liturgical books in Torre do Tombo National Archives in Portugal, but evidence can be perceived in any object. Inscribed in these objects are the marks of reception, such as marginal annotations, contemporary or later corrections, signs of depredation. Signs of collecting can be found in the alterations of formats, the complementation of drawings, and retouching of original images, as practiced by Renaissance artists (CASTRO, 2012), and also by seventeenth century Spanish penmen aimed at reusing models or sketches and the creation of albums to aggregate loose material (ALMADA, 2012). Usage marks are found in calligraphy manuals, whether in small holes and graphite blots on copied drawings for other supports or in the exercises for learning handwriting, once considered damage. Evidence about motivation for writing and bookkeeping practices are found in the folds of personal or administrative correspondence, in oil, perfume, or candle stains (DAYBELL, 2012), or in innovative methods in text corrections (ALMADA; MONTEIRO, 2019).

Old interventions are the result of the need to update objects according to uses and the obligation for perpetuation. It is not possible to discard these alterations without losing part of the history of the object and the motivations of its preservation and contemporary existence, since alterations are linked to attributions of meanings and values of each period of time and configure a situation which Inês Correia defined as “material discontinuities” (CORREIA, 2015, p. 7). In conservation-resto-

ration work, both present and in the past, the priority commitment is to guarantee the relative stability of the physical condition of the object for communication with future generations. In other actions, what matters is communication with the present time, in updates which refer to its social function. These interventions, and even those of conservation-restoration, can cause structural disturbances and possibly increase damage resulting from intrinsic deterioration processes.

#### **4 The impact of conservation-restoration procedures on historical evidence**

In concrete terms, conservation-restoration cause changes to the three data layers of the object, since it results in a transformation of the physical-chemical state and even in the removal of historical signs which are confused with damage. The historian Kathryn M. Rudy (2010) used densitometry to quantify the dirt present in medieval devotion books. Based on the material evidence, she was concerned with verifying the uses of the object and revealing aspects of the private lives of subjects who lived in the medieval period. However, since it was regarded as damage, in many cases the dirt was removed. In her words, unfortunately “manuscripts that have been cleaned refuse to divulge the secrets of their early users” (RUDY, 2010, p. 29). There are numerous cases of marks made by readers in marginalia or the dirt on the edges of books removed in previous conservation procedures which were propelled by the ethics in force at that time. Modification to codex structures, bleaching treatments, and inpainting or retouching for remaking images are other examples of how conservation interventions may seriously interfere with data intrinsic to the artifact.

Nevertheless, the physical testimony of the passage of the object through time may also be damage which effectively impairs its use and even its perpetuation. To recover or maintain data coming from historical signs, conservation-restoration interventions came to demand integrated action which allowed the physical recuperation of the object, but maintained the possibility of scientific use by historians, archaeologists, anthropologists, etc. In this manner, scientific documentation became a defining element of the capacity to analyse the object after restoration. In the need to replace elements or remove previous additions, actions have to be registered in a systematic form and, preferably, related to values linked to the object in the present.

In contemporary perception, it is important to consider the artifact as a witness of the passage of time and of its capacity to adapt to the nuances of interpretation and valorization (CORREIA, 2015). It is not only the “original moment” of the object or its “primitive state” which are of interest; moreover, the return to an “original state” of the object, as well as materially impossible, is not desirable. It should not be forgotten that, as in the past, actions are motivated by some specific interest, whether in maintenance or updating, and are incorporated in the history of the artifact. It thus becomes convenient to think of the existence of a fourth layer of data present in the artifact, of an intangible and immaterial nature.

## **5 A societal and material approach to investigate the artefact in both conservation and humanities studies**

Now considered undesirable, many practices were involved in the history of preservation and may provide information about the biography of the object and, possibly, about the history of values applied to it and the concepts which governed the interventions (CAMPOS; ALMADA, 2020). Studies of the science of conservation in general are often specific or restricted in scope and concerned with the characterization of materials, techniques, or even testing the effectiveness of products and procedures and may not present significant information for the investigations of a social type. On the other hand, humanistic studies have a difficulty in effectively using the material information of paper-based objects to reflect on society, although researchers such as Fernando Bouza Álvarez, Robert Darnton, Roger Chartier, Armando Petrucci, and Donald McKenzie have already defended and disseminated the importance of material data to understand written culture, as pointed by Almada (2020).

The transit of theories, methods, and concerns, among history, anthropology, archaeology, material culture, and conservation is more than necessary and constitutes the foundation of interdisciplinarity. However, it is not always easy to be exercised. In the field of humanistic investigation, effective collaboration with conservation professionals expands the comprehension of the object and can contribute to theoretical and methodological advances. For conservators, partnership may bring to practice the perception that the materiality of the object is also a social and temporal construction (HÖLLING, 2017). The creation of standards of analysis of objects, or “guided observations” (CORREIA, 2015, p. 47), made available in the consultation rooms in *Torre do Tombo* National

Archive in Lisbon, is an example of how technical information related to the material structure of paper-based objects may be democratized, including the actual meaning of damage, as done by Inês Correia for the study of the *Alcobacenses Codices*. On the other hand, patterns of analysis are necessary which establish relations with social and historical aspects to help in decision-making about restoration. Correia proposes for the medieval codices a methodological approach which consists of three steps: 1. The characterization of the physical state of the work considering the various alterations suffered over time; 2. The interpretation of the cultural models and the experiences which allow its preservation over time; 3. Decision-making taking into account the two moments above and which considers the various “chronological layers”<sup>6</sup> (CORREIA, 2015, p. 50).

The decision framework proposed for this research will contribute to this discussion. It will be applicable to cultural heritage conservation, with an emphasis on books, paper documents, and other archival materials, and based on the expansion of the data layer/information/value model. We will expand the layer/information model proposed by ZERVOS *et al.* (2011) with more layers relevant to the intangible manifestation of the object, introduce societal values in the scheme, and discuss the relationship among layers of data, information and values and their interplay. This approach will be helpful to clearly understand the paper-based objects as a complex artefact for different professionals and academics.

To give a first taste of this approach, a fourth layer of data will be added, tentatively labelled “external data”, comprising all the data collected from sources outside the object, such as historical and sociological research. This layer may contribute additional qualities and information to those already drawn from the other three layers. All the collected information and qualities can then be matched to various values, including the societal. We believe that the usefulness of this model lies in these connections since, by altering a specific property (by a conservation treatment or by a management decision), one can follow the connections and trace the changes to the corresponding value. In a few words, what we seek to achieve is an extension of the value-led conservation theory with the introduction of the data layer/information/value model.

---

ALMADA, Márcia; ZERVOS, Spiros. **Value supported decision-making in paper conservation: Research announcement.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26504>>

## Conclusions

We know that there is no single response to the diversity of situations and interests concerning paper-based objects such as manuscripts, books, codices, archival material and engravings. For this reason, it is necessary to deepen the conceptual reflections on concrete experiences of conservation interventions, listing the values which are related to decisions. This knowledge will be useful to subsidise future actions, at the institutional or individual level.

Furthermore, the decision framework will result in better records of the material studies and the interventions on the object or collection that will impact on future investigations of the contemporary approaches to decision-making in paper conservation and preservation. We hope that this will also contribute to the development of material methods and practices in written culture history.



## REFERÊNCIAS

- ALEXOPOULOU, Irene; ZERVOS, Spiros. Paper conservation methods: An international survey. **Journal of Cultural Heritage**, v. 21, p. 922–930, Sep. 2016. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.culher.2016.04.001>.
- ALMADA, Márcia. **Das artes da pena e do pincel: caligrafia e pintura em manuscritos no século XVIII**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.
- ALMADA, Márcia. Introduction: Considerations on the materiality of writing and the three layers of information. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 28, p. 1-13, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28d3e42intro2>.
- ALMADA, Marcia; MONTEIRO, Rodrigo Bentes. O Discurso e a Notícia: manuscritos sobre a revolta de 1720 atribuídos a Pedro Miguel de Almeida, 3º conde de Assumar. **Tempo (Brazil)**, v. 25, n. 1, p. 1-25, jan.-abr. 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/tem-1980-542x2018v250101>.
- AVRAMI, Erika *et al.* **Values in Heritage Management: Emerging Approaches and Research Directions**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2019.
- AVRAMI, Erika; DE LA TORRE, Marta; MASON, Randall. **Values in Heritage Management: Research Report**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000.
- CAMPOS, Ana Cristina Torres; ALMADA, Márcia. Mínima intervenção e manutenção de vestígios históricos: a experiência do restauro de um manuscrito iluminado do século XVIII. **Conhecimento Global**. Retrieved Sep 14, 2020, from <https://is.gd/dqhOLp>.
- CASTRO, Aloisio Arnaldo Nunes De. **A trajetória histórica da conservação-restauração de acervos em papel no Brasil**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2012.
- CORREIA, Inês Isabel Simões de Abreu dos Santos. **Estudo Arqueológico dos Códices Iluminados do Fundo Laurbanense**. As Intervenções de Conservação num Corpus Medieval. 2015. 370 p. Dissertation (Phd in Art History) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2015.
- DAYBELL, James. **The Material Letter in Early Modern England**. Hampshire: Palgrave Macmillan UK, 2012.
- DE LA TORRE, Marta; MASON, Randall. **Assessing the Values of Cultural Heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002.
- HÖLLING, Hanna. The technique of conservation: on realms of theory and cultures of practice. **Journal of the Institute of Conservation**, v. 40, n. 2, p. 87-96, May 2017.
- MASON, Randall. Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices. *In*: DE LA TORRE, Marta; MASON, Randall (ed.) **Assessing the Values of Cultural Heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002, p. 5-30.

---

ALMADA, Márcia; ZERVOS, Spiros. **Value supported decision-making in paper conservation: Research announcement**.

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26504>>

MICHALSKI, Stefan; PEDERSOLI JR., José Luis. **The ABC Method**: a risk management approach to the preservation of cultural heritage. Ottawa: Canadian Conservation Institute, 2016. Retrieved Jun 19, 2020 from <https://clck.ru/SCBwu>.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Contemporary theory of conservation**. Amsterdam: Elsevier, 2005.

RIEGL, Alois. The modern cult of monuments: its character and its origin [*Moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*, originally published in Vienna (1903) by W. Braumüller]. **Oppositions**, n. 25, p. 20-51, 1982.

RUDY, Kathryn M. Dirty Books: Quantifying Patterns of Use in Medieval Manuscripts Using a Densitometer. **Journal of Historians of Netherlandish Art**, v. 2, p. 1-2, 2010. DOI: <https://doi.org/10.5092/jhna.2010.2.1.1>

SCHÄDLER-SAUB. Theoretical Fundamentals in the Conservation and Restoration of Books: How Helpful are the Theories of Alois Riegl and Cesare Brandi in Practice? *In*: ENGEL, Patricia *et al.* (ed.). **New Approaches to Book and Paper Conservation-Restoration** (conference preprints). Horn, Vienna: Verlag Berger, 2011.

SLAIBI, Thais Helena De Almeida. **Memórias dos conservadores, restauradores e cientistas na preservação do acervo da Biblioteca Nacional – de 1880 a 1980**. 2019. 369 p. Dissertation (PhD in Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

ZERVOS, Spiros; KOULOURIS, Alexandros; GIANNAKOPOULOS, Georgios. Intrinsic data obfuscation as the result of book and paper conservation interventions. *In*: INTERNATIONAL CONFERENCE ON INTEGRATED INFORMATION, 2011, Kos Island, Greece. **Advances on information processing and management**. Piraeus: I-DAS Press, 2011. p. 254-257. Retrieved Apr 21, 2020 from <https://clck.ru/SCDA4>.

---

ALMADA, Márcia; ZERVOS, Spiros. **Value supported decision-making in paper conservation: Research announcement**.

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26504>>

## NOTAS

---

1 Translated by the authors. In the original: “O passar dos anos fez com que o livro perdesse esse lugar e, assim, não recebesse mais o cuidado necessário à sua preservação, abrindo brechas para o ataque de insetos, o excesso de umidade ou mesmo a dissociação de alguns de seus elementos”.

2 Throughout this article, “paper artefacts”, “paper-based objects”, and “paper conservation” are used as generic terms referring to objects that are the targets of the conservation fields classified as “paper conservation”, “book conservation”, “archival material conservation” and “graphic documents conservation”. These objects mainly include paper documents, books, codices, paper-based archival material, paper-based photographs, engravings and graphic documents, mostly consisting of paper but occasionally of parchment, leather, and probably other materials, but not artistic works on paper, which are classified as works of art and may demand a different approach.

3 *Restaurator – International Journal for the Preservation of Library and Archival Material*. Retrieved Sep 14, 2020 from <https://www.degruyter.com/view/journals/rest/rest-overview.xml>.

4 The sources selected in advance are the journals *Paper Conservator* and *Restaurator*; conferences from ICOM-CC Triennial Preprints; *AATA Online*, a free research database containing abstracts of literature related to the preservation and conservation of material cultural heritage, published by the Getty Institute since 1983.

5 The authors to be consulted are: Sánchez Hernández; Solange Sette Darcia de Zuñiga; Paola Furia; and Maria Adelaida Allo Manero.

6 Translated by the authors. In the original: “bandas cronográficas”.

# A mecânica dos livros: encadernação, bibliologia e conservação

*The mechanics of books: binding, bibliology  
and conservation*

*La mecánica de los libros: encuadernación,  
bibliología y conservación*

Ana Utsch

Escola de Belas Artes / UFMG

E-mail: [anautsch@gmail.com](mailto:anautsch@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3458-0301>

## RESUMO:

O presente trabalho tem por objetivo apresentar e discutir as bases teóricas e metodológicas para a análise material de documentos bibliográficos. Em um primeiro momento, o artigo identifica os campos discursivos nos quais a história da encadernação se constitui, dando ênfase à incidência das disciplinas formalistas consagradas à análise material dos textos. Em seguida, após conceituar e discutir os gestos e as práticas que fundam a tridimensionalidade do livro, o trabalho se debruça sobre três sistemas mecânicos que caracterizam o livro impresso, evidenciando o momento marcado pela sistematização do uso do papel como suporte. Finalmente, apresenta uma solução metodológica para a análise bibliológica e a coloca em perspectiva junto às práticas de conservação-restauração de documentos gráficos.

Palavras-chave: *Bibliologia. História da encadernação. Mecânica dos livros. Acervos bibliográficos. Conservação-Restauração de documentos gráficos.*

## ABSTRACT:

This article presents and discusses the theoretical and methodological bases for the material analysis of bibliographic documents. Firstly, the article identifies the discursive fields in which the bookbinding history is constituted, emphasizing the influence of formalistic disciplines devoted to the material analysis of texts. Then, after conceptualizing

---

UTSCH, Ana. A mecânica dos livros: encadernação, bibliologia e conservação.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25704>>

and discussing the gestures and practices underlying the book three-dimensionality, the work focuses on the three mechanical systems that characterized the printed book, highlighting the moment of the systematization of the use of paper as a support. Finally, the article presents a methodological solution for bibliological analysis and places it in perspective with the graphical document conservation practices.

*Keywords: Bibliology. Bookbinding history. Mechanics of the books. Bibliographic collections. Conservation-Restoration of graphic documents.*

#### RESUMEN:

El presente trabajo tiene como objetivo presentar y discutir las bases teóricas y metodológicas para el análisis material de documentos bibliográficos. En un primer momento, el artículo identifica los campos discursivos en los que se constituye la historia de la encuadernación, enfatizando la incidencia de disciplinas formalistas dedicadas al análisis material de los textos. Luego, tras conceptualizar y discutir los gestos y prácticas que establecen la tridimensionalidad del libro, el trabajo se detiene en tres sistemas mecánicos que caracterizan el libro impreso, destacando el momento marcado por la sistematización del uso del papel como soporte. Finalmente, presenta una solución metodológica para el análisis bibliológico y la pone en perspectiva con las prácticas de conservación-restauración de documentos gráficos.

*Palabras clave: Bibliología. Historia de la encuadernación. Mecánica del libro. Colecciones bibliográficas. Conservación-Restauración de documentos gráficos.*

Artigo recebido em: 13/10/2020  
Artigo aprovado em: 11/02/2021

Historicamente negligenciada pelos espaços de conhecimento constituídos em torno da conservação-restauração de documentos gráficos, da história do livro e da edição, a encadernação é, ao mesmo tempo, e contraditoriamente, realidade material irrevogável da cultura escrita e representação visual inequívoca da materialidade do livro. As razões dessa negligência, apesar da dimensão da expressão material ostentada por este objeto, parecem se mover no interior de duas realidades históricas de longa duração: a primeira se traduz na maneira como o livro é percebido no Ocidente através da lente fabricada por uma tradição crítica que insiste em separar materialidade e textualidade (CHARTIER, 2009, p. 38); a segunda, complementar, se expressa no fenômeno do tardio registro das técnicas de encadernação no mundo ocidental. No interior dessa dupla condição – de materialidade fundadora e de invisibilidade simbólica –, a história da encadernação se constituiu de maneira difusa em diferentes espaços discursivos, em campos teóricos diversos e, muitas vezes, sem a consciência da dimensão dos seus métodos e de suas particularidades.

Trata-se, primeiramente, dos manuais técnicos inaugurados no mundo ocidental por tratados flamengos, alemães e franceses, entre os séculos XVII e XVIII (POLLARD; POTTER, 1984), com os quais a encadernação, a despeito da ampla tradição árabe que antecedeu este período (SCHEPER, 2018),<sup>1</sup> se inscreve no mundo da palavra escrita, após mais de mil anos de desenvolvimento de uma prática que se confunde com o estabelecimento do próprio códice. Para além deste momento fundador, os manuais de encadernação, que passam a circular em maior quantidade a partir do séc. XIX, constituem, sem dúvida, uma fonte preciosa para a compreensão dos modos de produção do livro em diferentes períodos históricos e em diferentes espaços de produção, lançando luz igualmente sobre a história social da figura do encadernador (BRITO, 2019).

Em seguida, identificamos os estudos históricos, iniciados no séc. XIX, que propõem uma história do ofício amparada pelos estudos biográficos e, de forma mais expressiva, uma história de estilos decorativos, fundada na perspectiva da galeria progressiva proposta pela história da arte, cujos exemplos mais emblemáticos são representados por Ernest Thoinan (1893) e pelos trabalhos desenvolvidos ao longo do séc. XX por Gottlieb (1910) e Helmuth Helwing (1953), em língua alemã, por Geoffrey Hobson (1929), Bernard Middleton (1963), na Inglaterra, Roger Devauchelle (1995), na França, e por Emilio Brugalla (1945) e Matilde López Serrano (1972), na Espanha, que se

afirmaram como modelos de referência. Ainda nesse universo, cuja categorização estilística é priorizada, destacam-se os catálogos de bibliotecas, que apresentam com frequência coleções nobiliárias marcadas pela raridade, riqueza da execução e modelos decorativos (LE BARS; LAFFITE, 1999).

Pela natureza hierárquica de sua prática, a bibliofilia também se afirmou como campo privilegiado para a construção de um espaço discursivo consagrado à encadernação e à sua história. A partir de uma prática precisa – que tem por objetivo estabelecer as regras para o jogo da coleção e, ao mesmo tempo, orientar o colecionador de livros face à diversidade material que invade os catálogos de leilões e livrarias especializadas –, o fenômeno do colecionismo é alimentado por narrativas que passam necessariamente pela história da encadernação, que tem sua dimensão material exaltada como elemento fundamental do processo de atribuição de valor e de distinção bibliográfica, a exemplo da vasta obra deixada por Henri Béraldi (1895).

No âmbito dos estudos que se orientam pela via da história da edição, da história literária e da cultura gráfica, compreendida nas suas diferentes acepções,<sup>2</sup> a história da encadernação, a exemplo das abordagens desenvolvidas por Mirjam Foot (1998), foi, nos últimos anos, marcada por trabalhos que inauguraram novos campos de análise e que dialogam diretamente com os modos de produção e difusão do livro, ressaltando as funções centrais exercidas por este objeto no seio das práticas editoriais e dos processos de apropriação dos textos.<sup>3</sup>

De outro lado, os discursos caracterizados pelas análises morfológicas dos objetos da cultura escrita e praticados, a partir da segunda metade do séc. XX, preponderantemente pela bibliografia material, pela codicologia e pela bibliologia, em diálogo com a biblioteconomia e com a conservação-restauração de acervos bibliográficos, vêm constituindo um campo de estudos dedicado aos modos de produção da encadernação em diferentes períodos históricos, ainda que, de forma recorrente, a ênfase seja dada às modalidades que antecedem o aparecimento do livro impresso.<sup>4</sup>

Apesar dessa diversidade de enfoques, a maior parte dos estudos parece se mover no interior de uma perspectiva binária, que tende a limitar a percepção da atuação da encadernação nos processos de difusão do texto: de um lado, a atenção é ainda voltada, e com bastante frequência, a uma pequena parte da produção que, vinculando-se ao luxo e às coleções nobiliárias, não representa as diferentes modalidades técnicas e os diferentes estatutos simbólicos adquiridos pela encadernação fora desta zona particular de apropriação; de outro lado, os estudos que se interessaram

---

UTSCH, Ana. A mecânica dos livros: encadernação, bibliologia e conservação.  
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25704>>



pelos objetos mais modestos, que dão de fato forma e realidade à produção editorial em diferentes períodos históricos, associam com muita frequência a produção mais simples à standardização das formas e dos procedimentos técnicos e materiais próprios, a partir do séc. XIX, dos processos de industrialização. Nos dois casos, o que está em jogo são as composições decorativas e os estilos que marcaram por um longo período a história da encadernação. História que colocou em relevo conjuntos bem definidos de objetos através de categorias homogêneas, sem, no entanto, se preocupar com as relações que os objetos estabelecem com os textos e com suas práticas de circulação, apropriação e salvaguarda.

A primeira perspectiva, marcada pela preponderância das coleções nobiliárias, pode ser, em parte, justificada em razão da natureza estável da materialidade desses documentos e, correlativamente, da ausência de fontes (sobretudo para períodos mais recuados) para encadernações de uso corrente, mais humildes, marcadas, por sua vez, pelo caráter efêmero de suas realidades históricas. Da mesma forma, a prática secular, infelizmente ainda hoje comum no contexto de nossas bibliotecas, de substituição sistemática de encadernações antigas por pastiches, modelos luxuosos ou estruturas de conservação (GONTIJO, 2016, p. 43), cuja suposta neutralidade material é ressaltada e integrada a um contexto deontológico conflituoso,<sup>5</sup> colocam estes objetos em um espaço de instabilidade no qual as formas do passado são para sempre perdidas.

No contexto brasileiro, e mais amplamente latino-americano, com algumas poucas exceções,<sup>6</sup> os escassos estudos dedicados à história da encadernação – fortemente vinculada à tradição ibérica<sup>7</sup> e por sua vez herdeira do modelo da galeria de estilos – aparecem ora sob o signo do colecionismo ilustrado e anedótico,<sup>8</sup> ora vinculados à história das bibliotecas e das coleções bibliográficas, demonstrando, também, nas suas formas preponderantes, uma ausência de discurso teórico capaz de dar conta das competências da encadernação no interior da história do livro, da conservação-restauração e das práticas editoriais.

Para dimensionar essas ausências, merecem destaque, por exemplo, as encadernações conhecidas como Imperiais, integradas à Coleção Theresa Christina Maria, da Fundação Biblioteca Nacional, cujo *corpus* documental ainda não foi objeto de publicações, apesar dos esforços de profissionais do campo da Conservação-Restauração (SOUZA, 2016). De fato, o próprio estabelecimento do *corpus* dessa coleção, com a delimitação das suas características materiais, ainda não foi objeto de

---

UTSCH, Ana. A mecânica dos livros: encadernação, bibliologia e conservação.  
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25704>>

sistematização e consenso. Também merecem destaque as relações estabelecidas entre o mundo da livraria carioca do séc. XIX e as práticas relacionadas à encadernação. Em meio ao crescente aumento de estabelecimentos vinculados aos diferentes setores de fabricação do livro e, apesar do número expressivo de encadernadores que se estabeleceram no Rio de Janeiro ainda na primeira metade do séc. XIX, como nos deixa ver o *Almanach Laemmert*,<sup>9</sup> nenhum estudo monográfico foi dedicado à encadernação nesse contexto, seja ela colonial ou imperial. Além de estudos sobre a materialidade e a visualidade desses objetos, resta ainda a pesquisa sobre as intrincadas e conflituosas relações sócio-profissionais estabelecidas entre tipógrafos, impressores e encadernadores de origens distintas. Para além da conhecida presença francesa, aliás fortemente criticada por tipógrafos e livreiros em diferentes periódicos que circularam durante o Império, o universo da encadernação é também marcado pelas presenças africana, portuguesa, alemã, italiana e suíça, que mereceriam, sem dúvida, estudos biográficos articulados com a atuação desses profissionais no campo do setor gráfico-editorial dos séculos XIX e XX.

## **1 História da encadernação, história do livro e conservação-restauração**

Assim como a história da arte subsidiou o debate patrimonial constituído em torno de inúmeras categorias de bens culturais, a conservação-restauração de acervos bibliográficos, ainda que com uma consciência titubeante, não poderia se furtar da incidência dos processos de consolidação das disciplinas formalistas responsáveis pelo desenvolvimento dos métodos de descrição e análise, destinados a investigar a materialidade e os modos de inscrição e impressão das inúmeras formas e suportes que compõem os documentos gráficos: paleografia, codicologia, bibliologia e bibliografia analítica.<sup>10</sup> Tais disciplinas, cotejadas pela história do livro, colaboraram para a construção de valores simbólicos e patrimoniais atribuídos progressivamente à cultura escrita.

Este longo processo de formalização dos valores que regulam os estatutos simbólicos conferidos à materialidade do livro, que tem sua origem no historicismo filológico do séc. XIX, permitiu a identificação e a classificação de diferentes modalidades técnicas e estéticas próprias dos processos de produção dos suportes e das formas dos textos. Contudo, contraditoriamente, a erudição promovida por este trabalho de classificação gerou, em um primeiro momento, o acirramento da tradicional tensão, entre a “imaterialidade das obras e a materialidade dos textos” (CHARTIER, 2005, p. 8).

---

UTSCH, Ana. A mecânica dos livros: encadernação, bibliologia e conservação. *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25704>>

De fato, se, por um lado, a consciência da instabilidade das formas de circulação dos textos colaborou para o estabelecimento de disciplinas como a edótica, a crítica textual e a bibliografia analítica, por outro lado, seus métodos de análise, ainda que tenham levado em conta a materialidade, foram colocados a serviço do estudo do texto, da confrontação entre duas versões e finalmente do estabelecimento de uma edição capaz de se afirmar como a mais próxima possível do original do autor.

A prática de restauração de acervos bibliográficos foi neste momento colocada igualmente a serviço da textualidade, como testemunham as tentativas de reativação de palimpsestos realizadas no séc. XIX (OMONT, 1898, p. 649), que levaram à destruição de inúmeros documentos em pergaminho<sup>11</sup> e à degradação irreversível e reiterada de encadernações raríssimas, que deram forma ao livro nos primeiros tempos do códice. Restaurar livros poderia significar restaurar a textualidade do passado às custas da materialidade do presente.

No universo da restauração de acervos bibliográficos, esta tensão é notadamente evidenciada através de uma tradição deontológica que insiste em tratar o livro como objeto bidimensional. Tal concepção restringiu, até muito recentemente, os tratamentos e intervenções de restauração às questões relacionadas à degradação da página e do suporte direto do texto, seja pergaminho ou papel, responsáveis pelos conteúdos textuais.<sup>12</sup> A atenção específica dada ao suporte do texto produziu, sem dúvida, métodos de análise e tratamentos para a salvaguarda de acervos bibliográficos e arquivísticos, mas negligenciou, com esta restrição, todos os outros elementos que constituem a tridimensionalidade do livro, e, com isso, sua encadernação.

Submetido, durante um longo período, às análises puramente semânticas do texto, o livro teve a historicidade de suas diferentes materialidades finalmente promovida pela consolidação da história do livro e da bibliografia material, na segunda metade do séc. XX. Tendo sido inicialmente objeto de uma história *evenemencial* das civilizações, a história do livro – como disciplina – é fixada no cruzamento dos trabalhos realizados por dois domínios de competências aparentemente distintos, que, de um lado, insistem em pesquisar os dispositivos técnicos, visuais, físicos (caros às disciplinas formalistas) e, de outro lado, inscrevem esses dispositivos no interior de uma história sociocultural de práticas e usos dos objetos que nos dão a ler e a ver a palavra escrita.

Ao lado desta abordagem sociocultural convocada pela historiografia francesa do séc. XX, a exemplo do livro fundador de Henri-Jean Martin (1958), surge, no mundo inglês, uma reação contra o racionalismo técnico da bibliografia analítica com o aparecimento da sociologia dos textos ou da bibliografia material, definida como “a disciplina que estuda os textos como formas registradas, assim como os processos de sua transmissão, incluindo sua produção e recepção” (MCKENZIE, 1986, p.11, tradução nossa). Com a célebre constatação, de acordo com a qual as formas incidem sobre o sentido, o bibliógrafo atribui à materialidade um estatuto simbólico equiparado à textualidade; e, com a consciência da historicidade das práticas de difusão e de apropriação da palavra escrita, contrapõe à falaciosa busca pelo texto original dos diversos estados do texto, conferindo, assim, valor às suas diferentes formas de manifestação. Convencido de que as formas que dão a ler a palavra escrita afetam diretamente os sentidos atribuídos à textualidade, McKenzie identifica aspectos socioculturais específicos a cada uma das formas, das técnicas, dos suportes e dos materiais que compõem o livro. Ao equilibrar a tensão entre textualidade e materialidade, o autor forja ainda a noção de “non verbal texts” (MCKENZIE, 1986, p. 38), conferindo valores semânticos aos diferentes elementos materiais que constituem o livro.

Contudo, do ponto de vista da encadernação, e apesar de seu caráter estrutural e visual determinante para a materialidade do livro, esse objeto fundamental para a cultura escrita continua preponderantemente fora do *corpus* técnico-teórico debatido pelos espaços de conhecimento constituídos em torno da história do livro e da conservação-restauração de acervos bibliográficos. De fato, para além dos clássicos da bibliografia material (GASKELL, 1972), que negligenciaram esta dimensão da materialidade dos textos, e apesar do impacto de trabalhos inovadores de paleógrafos como Armando Petrucci (1986) e historiadores como Anthony Grafton (1991) e Roger Chartier (2005), que se debruçaram sobre a instabilidade material dos textos, a encadernação é com pouca frequência convocada a participar dos debates que definem os objetos da história do livro e da cultura escrita.

Desta forma, ao tentar estabelecer um equilíbrio entre textualidade e materialidade, a conservação-restauração de acervos bibliográficos tem a possibilidade de renovar e atualizar as suas ferramentas de ação e reflexão, buscando diálogo com os campos que vêm se dedicando, cada um à sua maneira, à constituição de uma ciência da materialidade do livro. A expressão desta tentativa ganha identidade a partir de uma dezena de enunciados e campos, cada um com sua história,

da codicologia à arqueologia do livro, da bibliologia à bibliografia material, da história do livro à cultura gráfica. O que todos nos dizem é que conhecer a anatomia e a fisiologia do livro, em diferentes períodos históricos, permite o estabelecimento de uma discussão consolidada sobre a eficácia dos tratamentos, a concepção de novas técnicas e intervenções.

## **2 A tridimensionalidade das formas: da dobra à página**

Como convocar uma ciência da materialidade do livro sem a consciência do seu gesto fundador: a dobra? De fato, é exatamente a simplicidade do gesto que gerou os primeiros códices ainda no seio da cultura protocristã (GRAFTON, 2006) que deu origem à encadernação e, com ela, a um dos elementos fundamentais da cultura escrita: a página. É com esta consciência que a encadernação ganha um estatuto tecnológico, dando origem a um “sistema técnico” representado pelo estabelecimento do códice e gerando um conjunto de elementos materiais, técnicos, plásticos e mecânicos, cujos modos de fabricação, de funcionamento e de uso variam no tempo e no espaço.

Com efeito, em oposição a simples inovações técnicas isoladas, a noção de “sistema técnico” (GILLE, 1978) dá conta de um conjunto de técnicas que se organiza como uma estrutura lógica, na qual todos os elementos são interdependentes. Trata-se do sistema que funda as bases do modo de produção do livro no Ocidente e que, a partir de três procedimentos básicos – a dobra, a costura e o revestimento –, dá forma às unidades codicológicas que definem os aspectos físicos dos suportes da palavra escrita, desde os primeiros séculos da nossa era: a página, o caderno (ou fascículo), o corpo da obra, enfim, o códice, forma que ainda hoje é a nossa.

Apesar desta multiplicidade material e técnica, a maior parte dos elementos singularizados pela variação dos modos de fabricação – a costura, os cordões de sustentação, a lombada, os cantos, as pastas, as guardas, as coifas – esconde-se por detrás da forma acabada e revestida do objeto livro. Ainda que a presença de exemplares que caracterizam as diferentes modalidades técnicas-materiais do livro seja uma realidade em coleções bibliográficas, públicas e privadas, os materiais e as técnicas que compõem esses objetos, do ponto de vista estrutural e mecânico, não podem ser facilmente visualizados e manipulados. Daí a importância de se conhecer o funcionamento e a plasticidade dos elementos mais característicos, assim como os marcos dos seus processos de transformação.

A despeito da dificuldade em identificar, descrever e classificar a enorme multiplicidade de modalidades estruturais e materiais, é possível identificar os elementos mais recorrentes, assim como as técnicas mais largamente difundidas, em determinados espaços de produção e em diferentes períodos históricos. A análise material de uma amostragem significativa de exemplares permite a identificação dos períodos de continuidade e de ruptura das tradições próprias das condições de fabricação de cada objeto, colaborando para o estabelecimento de diferentes corpus técnicos que vigoraram no passado. Foi desta forma que a codicologia desenvolveu, apesar da instabilidade das modalidades técnicas dos modos de produção do manuscrito, um sistema de classificação relativamente preciso das formas que vigoraram no mundo ocidental entre os primeiros séculos da nossa era, marcados pelas encadernações coptas, e o século XV, momento marcado pelo aparecimento do livro impresso<sup>2</sup> (SZIRMAI, 1999).

No caso específico do livro impresso, os períodos de regularidade e os momentos de ruptura relativos à utilização de materiais e técnicas podem ser, sem dúvida, mais facilmente identificados, pois o aumento da produção e da circulação da matéria escrita impôs a fixação de regras para o desenvolvimento de modelos materiais, técnicos e estéticos, que passam a ser compartilhados por diferentes locais de produção, seja na Europa, seja nas Américas, como nos mostra o caso exemplar das encadernações mexicanas estudadas por Martha Romero (2013). Uma tal ruptura – dos suportes de texto do pergaminho para o papel e das modalidades de inscrição caracterizadas pela passagem do livro manuscrito para o livro impresso – é rapidamente traduzida nas transformações de ordem material e técnica atestadas pelos novos formatos e modelos desenvolvidos a partir do século XV (TOULET, 1973). Em seguida, da mesma maneira, as transformações técnicas e estéticas acompanham as mudanças dos modos de produção, difusão e de apropriação do impresso.

Contudo, ao longo do seu percurso de circulação, uma obra bibliográfica pode sofrer intervenções técnicas que sobrepõem, em um mesmo objeto, elementos materiais pertencentes a diferentes temporalidades. Um livro impresso no séc. XV, por exemplo, pode ter sido objeto de intervenções no século XVII que lhe deram uma nova aparência, e os elementos originais da sua estrutura interna podem ou não ter sido mantidos. Uma tal instabilidade, no tempo e no espaço, nos exige competências para identificar e distinguir a temporalidade dos elementos constitutivos, suas plasticidades, suas historicidades e suas tipologias de degradação.

Com o intuito de apresentar os rudimentos necessários para levar adiante um trabalho de análise bibliológica, centrado na encadernação, apresentaremos, inicialmente, uma breve sistematização dos três grandes modos de produção que regularam a produção do livro impresso no Ocidente, do séc. XV ao séc. XIX. Em seguida, a partir de um trabalho de pesquisa fundado na análise material de acervos bibliográficos e na realização de protótipos que compuseram um inventário material de técnicas, nos debruçaremos sobre um estudo que ilustra a validade dos métodos de análise propostos para a identificação da mecânica das formas e para a reflexão dos tratamentos de conservação-restauração. Por bibliologia – assim como o termo tem sido atualizado e utilizado para tratar dos mais diversos aspectos relativos à produção do livro, da história do papel (SCIANNA, 2018) à fabricação de manuscritos bíblicos (RUZZIER, 2012) –, compreendemos o vasto conjunto de disciplinas consagradas a este objeto, seja manuscrito ou impresso.

Um tal enfoque, ao se desviar de uma história com frequência preocupada em classificar e exaltar os modelos decorativos forjados dentro de contextos de exceção, apesar de reconhecer as particularidades simbólicas, é capaz de abarcar, sem distinção hierárquica dos espaços de produção dos objetos, todo tipo de modalidade técnica e de usos dados ao impresso, das mais simples brochuras e encadernações de livreiro às mais fastuosas práticas hieráticas e nobiliárias.

### **3 A encadernação do livro impresso: três sistemas mecânicos**

Ainda que a multiplicidade técnica que compõe os acervos bibliográficos só possa ser explorada através de estudos de caso precisos e análises materiais singulares – que nos levam a identificar as particularidades dos processos de produção do livro, em consonância com seus percursos de difusão e apropriação –, certos processos técnicos que caracterizam a materialidade desses objetos ganharam relativa estabilidade e grande amplitude no interior de uma história de longa duração, com espaços transnacionais diversos e através de diferentes práticas e usos do impresso. Dessa forma, com as reservas colocadas por qualquer tipo de generalização e com a consciência da multiplicidade técnica que extrapola essa sistematização, os modelos de encadernação do livro impresso mais amplamente difundidos entre os séculos XVI e XIX no mundo ocidental são marcados por três sistemas mecânicos,<sup>13</sup> cujos elementos estruturais definem o funcionamento do objeto e, da mesma maneira, suas formas de degradação e tratamento (MILLER, 2010). O critério fundamental para identificação das grandes transformações dos processos técnicos – assim como

---

UTSCH, Ana. A mecânica dos livros: encadernação, bibliologia e conservação.  
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25704>>



procedeu Janos Szirmai (1991) ao estabelecer sua síntese dos modos de produção do códice (do copta ao gótico) – é aqui caracterizado exatamente pelo elemento que impacta mais diretamente na mecânica das formas: a costura com seus suportes de sustentação.

### ***A mecânica do suporte***

De fato, ainda que seja tributária das técnicas concebidas em torno do livro manuscrito em pergaminho ao longo de mais de dez séculos de produção do códice, a encadernação do impresso reorganiza o sistema técnico de produção do livro à medida que absorve duas grandes transformações. Primeiramente, o emprego preponderante do papel como suporte de escrita,<sup>14</sup> cujos usos são sistematizados no Ocidente apenas no séc. XV (TSCHUDIN, 1999, p. 2), apesar da produção ter sido iniciada pelos árabes na Península Ibérica ainda no séc. XI, fazendo da Espanha um grande centro de produção papelreira entre Ocidente e Oriente (FAUCON, 2018). Junto à transformação do suporte, que impacta fortemente nas funções exercidas pela materialidade dos elementos que compunham a encadernação, se impõem as exigências trazidas pelo aumento da quantidade de exemplares colocados em circulação, impulsionando adequações materiais que se fazem em diálogo com o uso do novo suporte, como, por exemplo, a progressiva substituição das pastas de madeira, que passam a ser desnecessárias, pelas pastas de cartão compostas por papel. Ainda que em um primeiro momento, entre os séculos XV e XVI, as volumosas encadernações góticas, tão bem estudadas por Szirmai (1999), convivam com a modernidade e com a leveza das encadernações renascentistas em cartão, a falta de utilidade de alguns elementos, diante das mudanças materiais e da necessidade de atender uma produção crescente, acaba por eliminar parte dos procedimentos dispensáveis e por definir um sistema mecânico que foi capaz de atender às demandas do livro impresso, ao longo de seus primeiros trezentos anos.

Com efeito, a partir de meados do séc. XVI (TOULET, 1973), junto à substituição da madeira pelo cartão para a formação das pastas que estruturam o corpo da obra, uma outra transformação estrutural, que já se anunciava no século anterior, passa a ser empregada de forma mais sistemática (fig. 1). Trata-se do uso do cordão vegetal para a constituição do suporte da costura e, conseqüentemente, da maneira como este suporte é fixado às pastas da encadernação. Como já havia identificado Szirmai (1999, p. 183), ainda que o cordão vegetal,<sup>15</sup> mais versátil e sólido, e após um longo período de desuso, tenha sido reintroduzido em encadernações do início do séc. XV, seu uso passa

a ser mais comum, apesar das diferenças geográficas, apenas a partir de 1450, e sua prevalência apenas a partir da segunda metade do séc. XVI. A estes dois fatores, sobrepõe-se ainda a sistematização do uso da lombada arredondada, cuja forma é garantida tanto pela prática do ponto de enlace duplo ou triplo sobre o cordão de sustentação quanto pelo uso de adesivo animal.

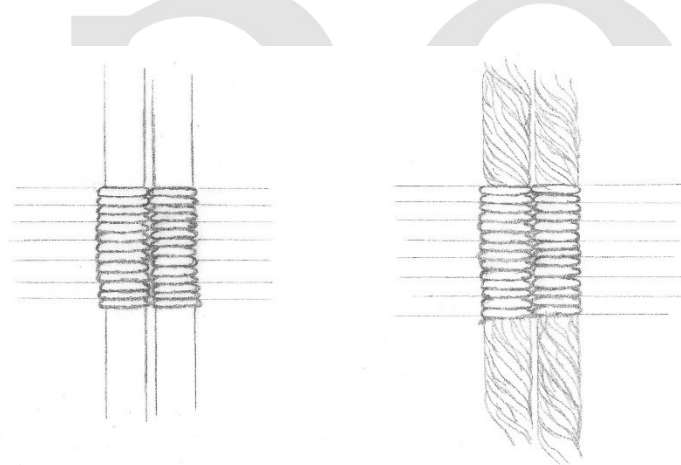


Fig. 1 – Costura sobre cintas de couro (à esquerda) e costura sobre cordão vegetal (à direita). Fonte: Arquivo da autora.

Ainda que a costura sobre cordões<sup>16</sup> mantenha a visualidade produzida pela costura sobre cintas de couro, ela opera uma mudança significativa na forma como os suportes se unem aos cartões para constituir a unidade codicológica, incidindo também no efeito de arredondamento das lombadas. De fato, os cordões vegetais, ao contrário das cintas (simples ou duplas) de couro, amplamente utilizadas para manuscritos em pergaminho em diferentes períodos históricos,<sup>17</sup> parecem maximizar o efeito de arredondamento da lombada (fig. 2), cujo princípio físico – apesar da origem da histórica ainda pouco conhecida (SZIRMAI, 2017a, p. 127) – está fundado, sobretudo, na espessura do fio utilizado para a costura que se acomoda no centro dos cadernos.

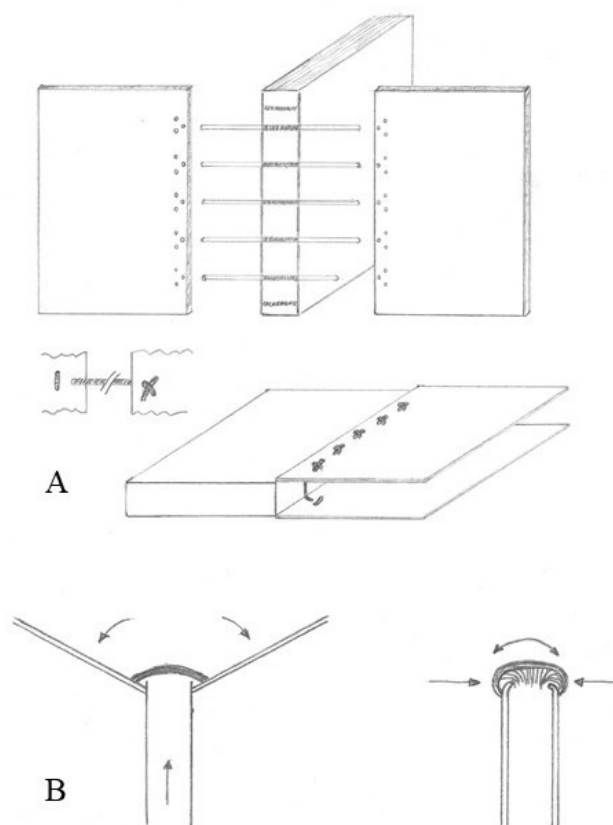


Fig. 2 – Empaste e arredondamento.  
 A. Empaste de três pontos de fixação.  
 B. Arredondamento com pressão exercida pelas pastas.  
 Fonte: Arquivo da autora.

A inserção dos suportes de costura nas pastas, designada empaste, também impõe modificações para garantir a fixação dos cordões (fig. 2). A operação se consolida em um processo que consiste em bloquear os cordões por um ponto cruzado interno, sendo as pastas, com frequência, perfuradas por três orifícios no eixo de cada suporte de costura, cuja extremidade, por sua vez, passa pelo anel interno formado no interior das pastas, bloqueando o movimento dos cordões no momento da tensão gerada pela abertura das pastas.

É também esta operação que permitirá o desenvolvimento mais consciente e refinado do efeito de arredondamento e do ajuste entre as pastas e as extremidades laterais da lombada, sem a necessidade de rebaixar a espessura dos cartões na região das charneiras, caracterizada pela articulação

interna e externa dada entre a união das pastas e da lombada, procedimento comum nas encadernações compostas por pranchas de madeira. O princípio mecânico (fig. 2) repousa exatamente no fechamento das pastas depois da fixação dos suportes de costura, gerando uma forte tensão que se traduz no arredondamento do excesso de volume gerado pela costura, cujos cadernos das duas extremidades acabam por recair sobre o volume formado pela espessura dos cartões (designado campo). Em outras palavras, o livro, comprimido horizontalmente no nível das charneiras, é forçado a arredondar-se, criando com isso um espaço onde o cartão das pastas se aloja, antecipando, nós veremos, o encaixe de ângulo marcado que caracteriza as encadernações do séc. XIX.

Com sua estrutura definida, o volume passa ainda por uma série de operações antes do revestimento, em especial, os tratamentos dados aos cortes (aparados, pintados, dourados, jaspeados, coloridos) e aos cabeceados, que variam, também, de acordo com os estatutos simbólicos e com os usos previstos pelo objeto. Não é nosso propósito refazer a cronologia de fabricação das diferentes modalidades técnicas, já detalhadas em diferentes obras de referência (DEVAUCHELLE, 1995). O que nos interessa, sobretudo, com essa descrição sucinta é, além de identificar o elemento técnico fundador de um dos sistemas mecânicos que regula a produção do livro impresso ao longo de séculos, evidenciar a maneira como um aspecto estrutural específico pode incidir sobre uma série de operações definidoras da própria plasticidade do objeto, desencadeando o aparecimento de elementos que, uma vez identificados, nos ajudam no processo de análise material que subsidia, também, as reflexões e as ações relativas aos tratamentos de conservação-restauração.

### ***A mecânica da difusão***

Após trezentos anos de estabilidade material, que não por acaso também traduz a realidade histórica da tipografia, as possibilidades abertas pelos processos de mecanização dos modos de produção da encadernação no séc. XIX colocam em prática novos procedimentos que atendem, ao mesmo tempo, e não sem contradições, a demanda por perfeição técnica e ostentação decorativa proveniente de uma bibliofilia, agora, totalmente consolidada, e as demandas pela maximização da capacidade de trabalho, impostas pelo aumento sem precedentes da produção gráfico-editorial, que a partir da década de 1830 passa ser regida pelo ritmo da máquina a vapor, seja na Europa, seja nas Américas.

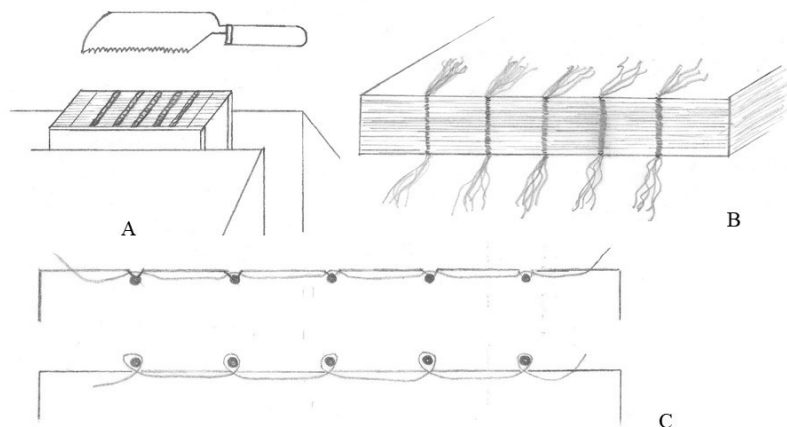


Fig. 3 – Greagem com dois sistemas de costura sobre cordões.

A. Greagem/serrotagem.

B. Costura à grega (cordões embutidos).

C. Representação gráfica da costura à grega com cordões embutidos (dorso liso) e da costura tradicional sobre cordões (com formação de nervos).

Fonte: Arquivo da autora.

A mais importante dessas mudanças é marcada, aqui também, pelas transformações da costura e de seus suportes de sustentação. Trata-se da passagem da técnica de costura sobre cordões, que gera nervos simples ou duplos, para a costura à grega, caracterizada pelo procedimento de greagem (serrotagem): entalhe realizado sobre o dorso do volume destinado a alojar os cordões, agora com espessura reduzida, a fim de obter uma lombada lisa (fig. 3). A referência ao mundo grego faz menção às encadernações medievais praticadas nos limites culturais e geográficos delimitados pelo Império Bizantino, cuja modalidade técnica mais evidenciada pelos estudos consagrados ao tema (FEDERICI; HOULIS, 1988) se caracteriza pela lombada lisa, sem relevos, em virtude de entalhes realizados no dorso do volume para acolher a costura realizada, neste caso, sem suportes.<sup>18</sup>

Do ponto de vista da dinamização da produção, a diferença fundamental entre a costura tradicional sobre cordões (que gera nervos) e a costura à grega (de lombada lisa) é a maneira como a disposição do fio entre os cordões é simplificada. Se, no primeiro caso, o fio da costura deve passar em torno dos cordões de sustentação com um enlace de 360° (fig. 3), que poderia ser inclusive

UTSCH, Ana. A mecânica dos livros: encadernação, bibliologia e conservação.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25704>>

repetido para preencher todo o volume relativo à espessura de cada caderno que compõe o corpo da obra, no segundo caso, o fio é disposto em um enlace de 180° (fig. 3), que abraça apenas a face externa do cordão de sustentação, permitindo, com isso, a acomodação dos cordões nos entalhes gerados pela grecagem e, assim, grande agilidade no processo sempre moroso e dispendioso da costura.

Quanto à pretensa perfeição técnica, reivindicada sobretudo pelo mundo do colecionismo, a transformação atende ao gosto das composições ornamentais sobre as lombadas – cujo ouro é naturalmente degradado no sistema de lombada aderida – e também da sonhada abertura do volume em 180°, permitindo uma série de outros procedimentos com os quais a fabricação da encadernação ganha, a despeito dos prejuízos que incidem na sua funcionalidade (SZIRMAI, 1991, p. 10), em precisão e perfeição de acabamento, seja na constituição do corpo da obra, seja na realização da decoração.

Essa mudança fundamental da costura incita, ao mesmo tempo, a mecanização do procedimento relativo ao encaixe das pastas junto ao dorso, que passa a ser realizado com a ajuda de uma prensa, na qual o livro é disposto horizontalmente para que o dorso seja golpeado com um martelo nos dois sentidos, com o intuito de fixar o arredondamento e gerar um espaço na região das charneiras no qual o cartão pode se alojar no momento da realização do empaste.

Além disso, a fixação do material de revestimento também sofre alterações consequentes. Até então, o revestimento era aplicado diretamente sobre os elementos de consolidação do dorso, tornando visíveis todos os relevos gerados pelas costuras sobre cordões e, com isso, expondo os nervos naturalmente evidenciados no plano horizontal da lombada já revestida. Já com as mudanças decorrentes do processo de grecagem, o material de revestimento, frequentemente o couro, deixa de ser aderido diretamente sobre o dorso, passando a ser colado sobre um cartão, com as mesmas medidas, que se interpõe entre o dorso e o revestimento, permitindo, ao menos *a priori*, uma abertura mais eficaz do volume, sem intervir na degradação do material de revestimento e na decoração da lombada, uma vez que, com a nova mecânica, o falso-lombo é expulso contra o livro no ato da abertura (fig. 4). Dessa forma, a inserção do cartão intermediário, designado falso-lombo, associado à grecagem, introduz um novo sistema mecânico para a encadeação, que vai trazer inúmeras consequências para a tipologia de degradação do livro. O processo é, inclusive,

duramente criticado por encadernadores e restauradores conscientes da historicidade da função exercidas pelas formas do livro. O uso do falso-lombo, como discutiu recentemente Szirmai (2017b, p. 135), ao limitar o alcance do movimento de abertura, cria uma tensão desnecessária sobre os cadernos que acaba por incidir na zona de articulação entre as pastas e a lombada, gerando uma tipologia de degradação caracterizada pelo rompimento frequente das charneiras (fig. 4).

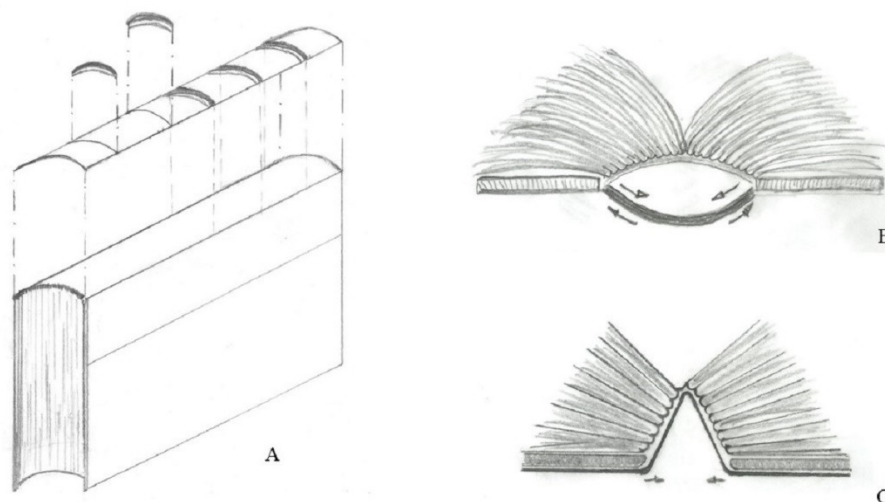


Fig. 4 – Falso-lombo com padrão de abertura da lombada.  
A. Corpo da obra com falso-lombo e falsos-nervos.  
B. Abertura em sistema de falso-lombo.  
C. Abertura sem sistema de lombo-aderido.  
Fonte: Arquivo da autora.

Sem dúvida, depois de séculos de tradição visual fundada na plasticidade gerada pelo relevo dos suportes de costura, os nervos, os encadernadores passam a integrar tiras (em cartão, couro ou pergaminho) sobre o falso-lombo, em uma tentativa de reproduzir a marca emblemática da tradicional visualidade do livro e da biblioteca. Embora o cordão incrustado no dorso e o falso-lombo subtraíam o relevo formado pelos cordões que davam origem aos nervos, é interessante notar a maneira como estes elementos continuam a cumprir uma função vestigial e simbólica de referência à tradição. Com efeito, o desejo de dar continuidade às formas, geradas pela longa tradição do códice e dos primeiros trezentos anos do livro impresso, obriga os encadernadores a fornecerem uma solução técnica para a ausência de nervos com a utilização de tiras de papelão, couro ou pergaminho, dispostas (e coladas) horizontalmente sobre o cartão que compõe o falso-lombo,



sobre o qual estão também dispostos os materiais de revestimento, garantindo a visualidade tradicional do livro e criando, ao mesmo tempo, uma superfície sólida, muito apropriada para a perfeita execução da douração, uma vez que (com a utilização de um cartão intermédio) a superfície da lombada torna-se perfeitamente regular.

Em meio a tantas renovações, que ainda hoje impactam na produção da encadernação artesanal, é importante assinalar que os entalhes gerados pelo procedimento, a depender da profundidade, pode gerar instabilidade ao corpo da obra e, em alguma medida, sempre incide nos processos de degradação dos fundos de caderno. A constatação de tais efeitos de degradação, junto às reações negativas à implantação da prática, aparece de forma bastante prematura nos discursos de encadernadores franceses do séc. XIX. O primeiro, Mathurin-Marie Lesné (1820), chega a conceber um modelo de encadernação de conservação *avant la lettre*, que subtrai o procedimento da grecagem a favor do uso de cintas de seda. Em seguida, a proposta do encadernador, que chega a ser apresentada e debatida na ocasião da Exposição das Indústrias, de 1819, é publicada no manual de encadernação de Louis-Sébastien Lenormand (1827), obra de longa vida editorial, que ganhou inclusive tradução espanhola, em 1846, e que se transforma no tratado prático de referência, amplamente difundido, em escala transnacional, nos séculos XIX e XX. Apesar dessa reação negativa que, de fato, expõe as debilidades do procedimento técnico, a técnica chega intocável no século XX, compondo ainda hoje o corpo técnico da encadernação tradicional artesanal.

### ***A mecânica da edição***

No interior dos processos editoriais alavancados pelas transformações técnicas dos modos de impressão e caracterizados pelo aumento consequente das tiragens, o século XIX traz mais uma grande inovação para a estrutura da encadernação, da qual a produção editorial dos séculos XX e XXI é herdeira direta. Trata-se da encadernação de editor, designada também como capa-solta, em uma referência à subtração de um dos elementos fundamentais de estruturação da mecânica do livro: o empaste, a fixação das pastas ao suporte da costura. Tal modalidade estrutural se define por uma forte simplificação dos processos de fabricação, que permitiu uma redução real do tempo necessário para a realização de uma encadernação e, além disso, a dissociação dos espaços de

trabalho consagrados à fabricação de seus diferentes elementos (MALAVIELLE, 1985). Do ponto de vista mecânico, os cordões de sustentação deixam de assegurar a função de integrar as pastas ao corpo da obra, dois procedimentos que podem ser então dissociados, no tempo e no espaço.

De fato, tanto a velha encadernação tradicional (com nervos verdadeiros) quanto a encadernação com costura à grega (com cordões incrustados) fixavam as pastas à costura antes de proceder à etapa de revestimento, passando os cordões de sustentação da costura pelos orifícios feitos em uma das bordas das pastas. Ao contrário deste modo de produção tradicional, que é o que caracteriza a encadernação ocidental em diferentes períodos históricos, a encadernação capa solta, como o próprio nome sugere, elimina o longo e elaborado processo de fixação das pastas aos cordões de sustentação. De acordo com o novo procedimento, o que garante a vinculação do corpo da obra às pastas, já revestidas, é a simples colagem das guardas e do material de consolidação do dorso na face interior das pastas superiores e inferiores, caracterizando dois momentos distintos de fabricação: de um lado, a preparação da costura e do corpo da obra e, de outro, a preparação das pastas e dos materiais utilizados para revesti-las, formando uma peça única (fig. 5).

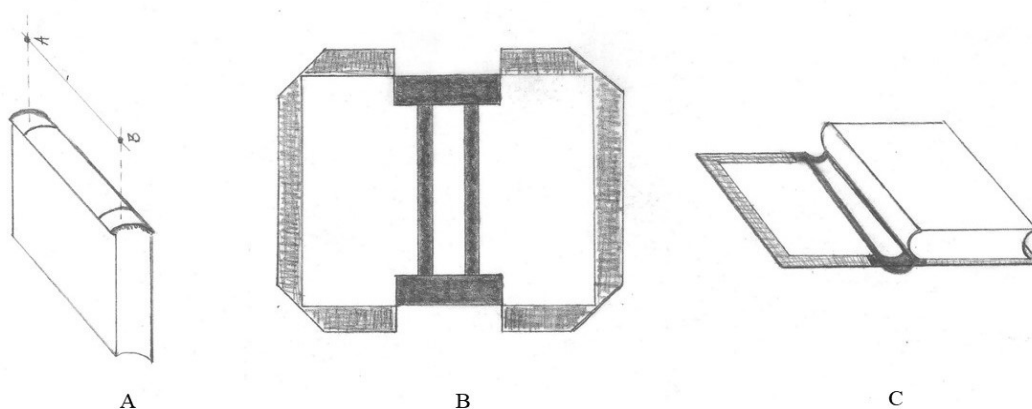


Fig. 5 – Etapas de fabricação: pastas soltas.

A. Corpo da obra.

B. Pastas e falso-lombo revestidos para montagem da cobertura.

C. União do corpo da obra à cobertura.

Fonte: Arquivo da autora.

Quanto aos processos editoriais e à economia do livro – em um mundo ainda pouco familiarizado com a brochura, cujo uso só é sistematizado no séc. XX –, tal transformação marca a entrada da encadernação no universo da indústria gráfica, da mecanização, do sequenciamento de tarefas e

do capitalismo editorial nascente (MOLLIER, 1988). Com efeito, esta divisão dos modos de produção, em duas partes totalmente autônomas, podendo mesmo ser realizadas em diferentes espaços de produção, possibilitou o incremento do sequenciamento de tarefas no interior do ateliê-usina (MALAVIELLE, 1985, p. 56).

Além disso, do ponto de vista da decoração, o fato de as pastas poderem ser tratadas separadamente (fig. 5) e sobre uma superfície plana, não mais ligadas diretamente ao corpo da obra durante o processo de confecção da cobertura, possibilita a ampliação das possibilidades de utilização de materiais e técnicas. O caso mais emblemático é, sem dúvida, o uso da litografia e da cromolitografia para a realização de composições decoradas, junto à chegada do balancim, ou prensa de douração, que conseguiu mecanizar a laboriosa técnica de douramento, com pranchas que possibilitavam estampar o centro e a lombada do revestimento em um único golpe de prensa. Dentro do mundo da edição pré-industrial, a máquina de dourar incentiva a sonhada popularização do uso do ouro, que agora é aplicado através do uso de placas de metal aquecidas (previamente gravadas com a composição decorativa) através do balancim, que, por sua vez, exerce pressão e calor sobre os materiais usados no revestimento, gravando a composição. A técnica, que confere autonomia à produção, sem dúvida favorecerá a multiplicação dos gêneros estilísticos dentro do mundo editorial, que, por sua vez, desenvolve seu programa decorativo levando em consideração os conteúdos dos livros colocados em circulação, em diálogo íntimo com a literatura (LUNDBLAD, 2017).

Se, por um lado, a nova mecânica das formas do livro reinventa a plasticidade da encadernação e traz uma ampliação sem precedentes dos espaços de distribuição do livro, por outro, a simplificação excessiva dos procedimentos, acompanhada da entrada triunfante do livro no mercado de bens de consumo, vai incidir nos valores atribuídos a esses objetos, cujos usos efêmeros regulam os seus processos de preservação e salvaguarda. Ainda do ponto de vista da conservação das suas formas, para além dos usos mais humildes que não impõem a formação de coleções luxuosas, as realidades materiais destes objetos são marcadas por problemas frequentes de degradação, caracterizados, na maioria das vezes, pelo rompimento das charneiras de articulação das pastas, que já não são mais sustentadas pelo empaste. O que essa modalidade nos mostra é que, mais uma vez, a mudança de um elemento técnico, no caso a subtração de um elemento, que define um modo de

funcionamento e de fabricação, se traduz em uma sequência de transformações técnicas e socio-culturais, cujas consequências deixaram seus rastros na materialidade das coleções bibliográficas nas quais habitam os objetos.

#### **4 Bibliologia prática: conclusões**

Identificadas as bases dos elementos técnicos e materiais que compõem, preponderantemente, os modos de fabricação da encadernação do livro impresso, a mecânica das formas ganha dimensão prioritária nas discussões sobre critérios e tratamentos de conservação-restauração relativos aos documentos bibliográficos. Sem dúvida, esse conjunto de técnicas não se limita à sistematização apresentada, cujo objetivo foi indicar apenas os dispositivos principais que incidem sobre as funções exercidas por inúmeros elementos. Para dar conta da multiplicidade e das singularidades dos objetos impressos, a análise bibliológica material é imperativa.

Dessa inquietude, nasceu uma solução metodológica pautada na reprodução dos gestos e das formas de objetos bibliográficos de diferentes períodos históricos.<sup>19</sup> Concretamente, o método, fundado nas técnicas de descrição já desenvolvidas pela codicologia e pela bibliologia a partir análises detalhadas dos elementos materiais (fig. 7),<sup>20</sup> se desenvolve com a fabricação de objetos capazes de ilustrar as diferentes modalidades de produção que deram forma e realidade ao livro impresso em diferentes períodos históricos. Trata-se de um trabalho fundado na concepção de protótipos confeccionados a partir de uma amostragem constituída por exemplares de referência (sécs. XV-XIX) identificados e analisados em diferentes acervos bibliográficos.<sup>21</sup> Neste processo, que busca, sem dúvida, um diálogo mais estreito entre teoria e prática, cada elemento é analisado e, em seguida, materializado nas suas diferentes etapas de fabricação, que são estacionadas nos seus respectivos estados, para permitir a visualização do processo de produção.

Além de produzir material de referência para o estudo da materialidade do livro, o método de análise, fundado na reprodução física de técnicas, incita uma consciência historicizada dos objetos, tátil e mecânica, que colabora diretamente para a constituição das competências necessárias para identificar os elementos constitutivos do livro, que se escondem por detrás do revestimento, assim como suas tipologias de degradação, aspectos fundamentais para o estabelecimento de diagnósticos e tratamentos.

A título de exemplo, um dos casos exemplares tratados pelo inventário material desenvolvido traz exatamente um livro do séc. XVI, cuja encadernação, provavelmente realizada no mesmo período, apresenta um caso típico de transição técnica-material:

**Obra de referência:** Aristotelis logica, ab eruditissimis hominibus conversa [...] adaucta, et melius quàm antea in capita distincta. Ex typographia Dionysij à Prato, via Amygdalina, ad Veritatis insigne e Apud Jacobum Nicole, è Regione scholae Rhemensis, Paris, 1575.

**Acervo:** Acervo de Obras Raras – UFMG

**Síntese da colação:** guardas/fol. + [51] duplo4o + guarda/fol.

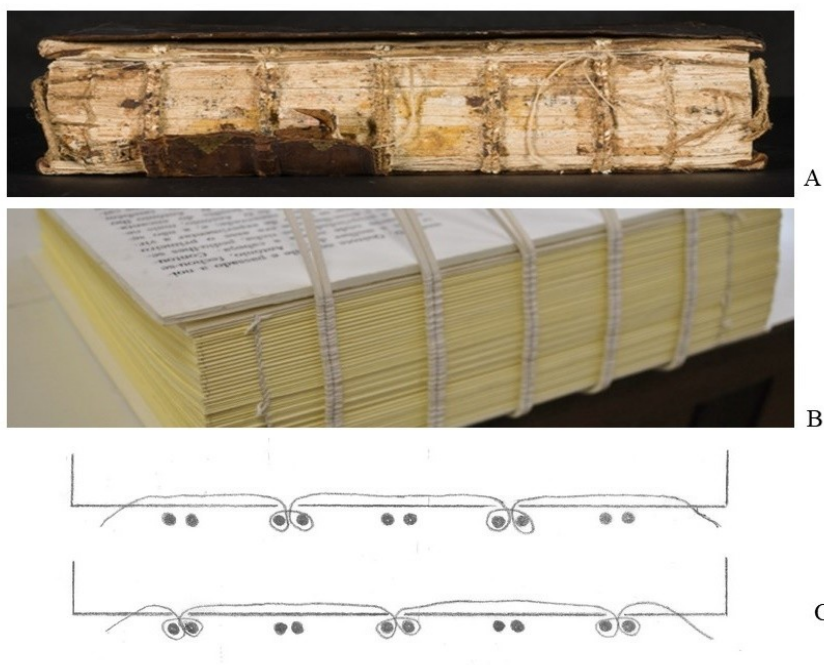


Fig. 6 – Costura sobre duplas cintas de couro.

A. Exemplar de referência.

B. Protótipo.

C. Esboço da costura alternada sobre cintas de couro.

Fonte: Arquivo do projeto.

Do ponto de vista do elemento estruturante da mecânica desta modalidade, identificamos a persistência do uso das cintas de couro alumado, que já eram utilizadas de forma recorrente em encadernações medievais românicas e góticas (SZIRMAI, 1999, p. 183), conjugadas (sob a forma de duplos nervos com costura alternada) ao uso de cartões de sustentação com um empaste realizado em dois pontos lineares (fig. 6).

Além da identificação destes elementos estruturais, a hipótese do período de fabricação é reforçada pela plasticidade e pela disposição dos elementos decorativos, que mesclam o uso de douração a quente (com a presença de ouro) e a frio (sem ouro), realizadas por meio de filetes e placa metálicas de douração.

Duas outras características, a costura alternada com imperfeições e a má qualidade da douração, nos dão as pistas para identificar o contexto de produção do livro. Apesar de ter uma marca de proveniência atestada pelo *super libris* (PEARSON, 1998) e pelo douramento central das pastas, os rastros deixados pela fabricação não indicam uma preocupação com a ostentação de luxo. Trata-se, de fato, de uma modalidade bastante sóbria, de feitiço modesto e, por isso mesmo, rara no contexto de salvaguarda do documento. Como já discutimos, infelizmente, o fluxo contínuo de substituição de encadernações ao longo da vida de um objeto bibliográfico é ritmado por razões diversas e específicas às condições de compreensão e salvaguarda de um acervo – institucionais, políticas, ou impulsionado pela moda –, mas sobretudo pela falta de consciência e instrumentos de valoração da historicidade das formas de produção.

A título de exemplo, vale lembrar algumas grandes campanhas de substituição de encadernações em coleções bibliográficas, com períodos e práticas distintas. Como lamenta Szirmai (1991, p. 8), no séc. XV, em virtude de um contexto marcado por reformas monásticas, centenas de manuscritos carolíngios e românicos são refeitos a partir do modelo das encadernações góticas; no séc. XVII, a glória de um monarca, como Luís XIV, é capaz de impor uma nova visualidade à biblioteca do rei, aniquilando centenas de encadernações medievais; no séc. XIX, projetos que tentavam atender ao problema crônico de degradação das coleções impuseram, de forma irrefletida, a materialidade de encadernações praticadas no período a manuscritos e impressos do passado; e, mais recentemente, o uso irrefletido da encadernação de conservação tem promovido, da mesma forma, e com abordagem pretensamente científica, a substituição de milhares de encadernações, em um movi-

mento no qual a funcionalidade do livro é garantida às custas da remoção dos rastros da materialidade do passado. Sem dúvida, em casos caracterizados pela impossibilidade de restaurar o volume (GONTIJO, 2013), e de acordo com o uso concedido ao exemplar, a encadernação de conservação (CLARKSON, 1975) aparece como uma solução metodológica e deontológica a ser explorada, compreendendo-a como um conceito e não como uma modalidade técnica (PUGLIESE, 2019) que só pode ser regulada a partir da identificação da mecânica gerada pela materialidade do objeto de origem.

Por outro lado, a tipologia de degradação da obra é confirmada pelo estado de conservação do revestimento da lombada, que, de acordo com os rastros deixados pela área ainda preservada do couro e pelos resquíscios de adesivo animal, evidencia uma ruptura central do revestimento gerada pela lombada aderida, cuja tensão é maximizada pelo arredondamento e pelas cintas de sustentação (fig. 6). Apesar da degradação, intrínseca, neste caso, à sua modalidade técnica, a identificação do sistema mecânico é fundamental para a constituição de uma proposta de tratamento,<sup>22</sup> impedindo o uso irrefletido da reprodução de um modelo de encadernação de conservação que, muitas vezes, aparece como a única alternativa para o tratamento de obras cujas encadernações apresentam fragilidade generalizada e estrutura comprometida.

Finalmente, este detalhamento técnico-material, constituído pelo método de análise, estabelece um inventário tridimensional de obras de diferentes períodos. Trata-se de uma forma de lista, mas uma lista concreta, que pode ser tocada, manipulada e, com isso, pode nos ajudar a identificar de maneira mais efetiva a função estrutural das formas.

Ao conhecermos de forma mais detalhada a mecânica e a função exercida pelos elementos que compõem os livros, nos tornamos mais aptos a identificar as variantes técnicas e materiais e a reconhecer os movimentos de ruptura no interior da continuidade dos usos e das práticas de produção. Este reconhecimento, ao nos trazer informações concretas sobre as formas de produção e circulação do livro no passado, pode também nos ajudar na conflituosa passagem da teoria à prática.



APÊNDICE: FICHA DE ANÁLISE BIBLIOLÓGICA PARA ENCADERNAÇÕES (SÉCS. XVI-XX)	
Dados bibliográficos e colação	
<b>Corpo da obra (mecânica e estrutura)</b>	
Costura	
Costura tradicional sobre suporte com nervos (simples ou duplos)	
Costura à grega sobre cordões	
Costura com ou sem suporte de sustentação (cintas, cordões, cadarços)	
Pontos de costura e pontos de apoio (quantidade)	
Costura completa ou alternada	
Ponto contínuo, cruzado, corrente, espinha de peixe	
Pastas	
Pastas presas (número de pontos de fixação e enlace)	
Pastas soltas (cordões ou cadarços aderidos ou não na face interior da pasta)	
Corte chanfrado (lateral e/ou lateral superior e inferior)	
Material (papel, papelão, couro, madeira, etc.)	
Lombada	
Solta ou aderida	
Com ou sem falso-lombo	
Nervos costurados, falsos-nervos ou lisa	
Convexa, plana ou côncava	
Com ou sem encaixe	
Cabeceados e coifas	
Manuais ou industriais (indicação da modalidade)	
Costurados ou aderidos	
Coifas convexas, côncavas ou planas	
Cobertura	
Materiais de revestimentos	
Couro   pergaminho	
Tela   veludo	
Papel   outro	
Unidade temática   Revestimento	
Meia-encadernação	
Meia-encadernação com cantos ou bordas	
Encadernação plena	
Flexível   peça única (pergaminho, papel, couro, etc.)	
Decoração (pastas e lombada)	
Ferros (pontos, florões, roletes, filetes, etc.)	
Placas de douração	
Mosaicos	
Gofrado   litografia   xilogravura   tipografia   offset   pintura (e outros)	
Etiqueta de título (dourada, manuscrita, impressa)	
Cortes (superior, inferior e lateral)	
Refilado   aparado   desbarbado   intonso	
Plano ou côncavo (goteira)	
Dourado   jaspeado   colorido   marmorizado   cinzelado   pintado	
Guardas e charneiras	
Papel   tela   couro	
Particularidades	

Fig. 7 – Ficha de análise bibliológica para encadernações (sécs. XVI-XIX). Fonte: Elaborado pela autora.

## REFERÊNCIAS

- BÉRALDI, Henri. **La Reliure du XIXe siècle**. Paris : L. Conquet, 1895. 4 v.
- BRITO, Fernanda. **Conhecimentos práticos e tradição gestual**: um estudo sobre os manuais de encadernação. Tese (Doutorado em História da Ciência) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.
- BRUGALLA, Emilio. **Tres ensayos sobre el arte de la encuadernación**. Barcelona: José Porter, 1945.
- CARPALLO BAUTISTA, Antonio. **Encuadernaciones del XIX en la Biblioteca histórica de Madrid**: estilo imperio, a la catedral cortina y romántico. Madrid: Ollero y Ramos, 2015.
- CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CHARTIER, Roger. **Inscrire et effacer**: culture écrite et littérature (XIe-XVIIIe siècle). Paris: Gallimard: Seuil, 2005.
- CLARKSON, Christopher. **Limp vellum binding and its potential as a conservation type structure for the rebinding of early printed books**. A break with 19th and 20th century rebinding attitudes and practices. Venice: Preprints ICOM Committee for Conservation; 4th Triennial meeting, 1975.
- DEVAUCHELLE, Roger. **La reliure**. Recherches historiques, techniques et biographiques sur la reliure française. Paris: Éditions Filigranes, 1995.
- FAUCON, Justine. L'Espagne, centre papetier entre Orient et Occident. In: LAROQUE, Claude (Ed.). **La peinture ao Moyen-Orient, support et tracés**. Paris. L'HICSA, 2018. p. 22-33.
- FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. **L 'apparition du livre**. Paris, Albin Michel, 1958.
- FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. **O Aparecimento do Livro**. São Paulo: Editora da UNESP; Hucitec, 1992.
- FEDERICI, Carlo; HOULIS, Kostantinos. **Legature Bizantine Vaticane**. Rome: Fratelli Palombi Editori, 1988.
- FOOT, Mirjam. **The History of Bookbinding as a Mirror of Society**. The Panizzi Lectures 1997; London: The British Library, 1998.
- GASKELL, Philip. **A New Introduction to Bibliography**. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- GILLE, Bertrand. **Histoire des techniques**. Paris: Encyclopédie de la Pléiade, 1978.
- GONÇALVES, Edmar. **Estudo das estruturas das encadernações de livros do século XIX na coleção Rui Barbosa**: uma contribuição para a conservação-restauração de livros raros no Brasil. 2008. 125 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- GONTIJO, Alice Almeida. **A Restauração de Acervos Bibliográficos entre Tridimensionalidade e Bidimensionalidade**: o caso do Boletim Curiosités du Journalisme et de l'Imprimerie. Trabalho de

Conclusão de Curso (Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

GOTTLIEB, Th. **Bucheinbände**. Auswahl von technisch und geschichtlich bemerkenswerten Stücken. 100 Tafeln in Licht- und Steindruck. Viena: Schroll, 1910.

GRAFTON Anthony. **Defenders of the Text: The Traditions of Scholarship in the Age of Science, 1450-1800**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

GRAFTON, Anthony, WILLIAMS, Megan. **Christianity and the transformation of the book: Origen, Eusebius, and the library of Caesarea**. Cambridge, Massachusetts, Londres: Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

HELWING, Helmuth. **Handbuch der Einbandskunde**. Hamburg: Maximilian Gesellschaft, 1953-1955. 3 v.

HOBSON, Geoffrey Dudley. **English Binding before 1500**. Cambridge: Cambridge University Press, 1929.

LE BARS, Fabienne; LAFFITE, Marie Pierre. **Reliures royales de la Renaissance**. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1999.

LENORMAND, Louis-Sebastien, **Manuel du relieur dans toutes ses parties**. Paris: Rouret, 1827.

LENORMAND, Louis-Sebastien. **Manual del Encuadernador em todas sus partes**. Barcelona: Manuel Saurí, 1846.

LESNÉ, Mathurin-Marie. **La Reliure, poème didactique en 6 chants**, précédé d'une idée analytique de cet art, [...] retarder le renouvellement des reliures. Paris, chez l'auteur, imprimerie de Gillé, 1820.

LIMA, Vivian S. **Bibliologia e Conservação-Restauração de acervos Bibliográficos: uma mínima intervenção**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais Belo Horizonte, 2015.

LÓPEZ SERRANO, Matilde. **La encuadernación Española**. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1972.

LUNDBLAD, Kristina. **Bound to be modern: publishers' cloth bindings and the material culture of the book, 1840-1914**. New Castle, DE: Oak Knoll Press, 2015.

MACHADO, Ubiratan. **A capa do livro brasileiro, 1820-1950**. Cotia SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Sesi-SP Editora, 2017.

MALAVIELLE, Sophie. **Reliures et Cartonnages d'éditeur en France au XIXe siècle (1815 – 1865)**. Paris: Éditions Promodis, 1985.

MCKENZIE, Donald Francis. **Bibliography and the Sociology of Texts**. The Panizzi Lectures 1986. London: The British Library, 1986. [**Bibliografia e Sociologia dos textos**. Tradução brasileira de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edusp, 2018.]

MIDDLETON, Bernard C. **A History of English craft bookbinding technique**. New York; London: Hafner Publishing C°, 1963.

MILLER, Julia. **Books Will Speak Plain: A Handbook for Identifying and Describing Historical Bindings**. Ann Arbor, Mich.: The Legacy Press, 2010.

MOLLIER, Jean-Yves. **L'Argent et les lettres: histoire du capitalisme de l'édition, 1880-1920**. Paris, Fayard, 1988.

MORAES, Rubens Borba. **O bibliófilo aprendiz**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **La restauración del papel**. Madrid: Editorial Tecnos, 2010.

OMONT, Henri. Conférence internationale de Saint-Gall sur la conservation des anciens manuscrits grecs et latins. In: COMPTES RENDUS des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 42<sup>e</sup> année, n. 5, 1898. p. 648-652.

PEARSON, David. **Provenance Research in Book History: A Handbook**. The British Library Studies in the History of the Book. Londres: British Library Publishing, 1998.

PETRUCCI, Armando. **La scrittura**. Ideologia e rappresentazione. Torino: Einaudi, 1986.

PICKWOAD, Nicholas. Bookbindings and the History of the Book. Zagrebe. **Arhivski Vjesnik Bulletin d'archives**. Hrvatski Drzavni Arhiv, p. 157-176, 2016.

POLLARD, Graham; POTTER, Esther. **Early Bookbinding Manuals**. An Annotated List of Technical Accounts of Bookbinding to 1840. Oxford: Oxford Bibliographical Society, 1984.

PUGLIESE Silvia. When Cover Paper Meets Parchment: A Non-adhesive Variation of the Limp Parchment Binding, Londres, **Journal of Paper Conservation**, v. 20, n. 1-4, 152-157, 2019.

ROMERO, Martha E. European Influence in the Binding of Mexican Printed Books of the Sixteenth Century. In: MILLER, Julia (Ed.). **Suave Mechanicals: Essays on the History of Bookbinding**. Michigan: Legacy Press, 2013. v. 1. p. 384-397.

ROMERO, Martha. **Limp, laced-case binding in parchment on sixteenth-century Mexican printed books**. PhD thesis, University of the Arts London, 2013.

RUZZIER, Chiara; HERMAND, Xavier (Ed.). **Comment le Livre s'est fait livre. La fabrication des manuscrits bibliques (IVe-XVe siècle)**. Bibliologia, 40, Turnhout/Bélgica : Brepols, 2012.

SCHEPER, Karin, **The technique of Islamic bookbinding: methods, materials, and regional varieties**. Leiden: Brill, 2018.

SCIANNA, Nicolangelo (Ed.). **Watermarked Paper from Archives in Ravenna (1287-1693)**. Turnhout, Brepols, 2018. 2 v.

SOUZA, Márcia Valéria. **Materialidade, Monumentalidade e Simbolismo da Encadernação Imperial no Segundo Reinado**: Coleção Theresa Christina Maria. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Vassouras, Vassouras, 2016.

SZIRMAI, J. A. Conservation Bindings 1, Londres, **Journal of Paper Conservation**, v. 18, n. 4, p. 123-133, 2017a.

SZIRMAI, J. A. Conservation Bindings 2, Londres, **Journal of Paper Conservation**, v. 18, n. 4, p. 134-141, 2017b.

SZIRMAI, J. A. Old bookbinding techniques and their significance for book restoration. Internationale Arberstsgemeinschaft der Archiv-Bibliotkeks-und Graphikrestauratoren Congress. **Proccedings...** Uppsala, 1991. 11 p.

SZIRMAI, Janos A. **The archaeology of medieval bookbinding**. London: Ashgate, 1999.

THOINAN, Ernest. **Les relieurs français (1500-1800)**. Biographie critique et anecdotique précédée de l'histoire de la communauté des relieurs et doreurs de livres de la ville de Paris et d'une étude sur les styles de reliure. Paris: EM. Paul, L. Huard et Guillemin, 1893.

TOULET, Jean. **Introduction à l'histoire de la reliure française, XV-XVIII siècles**. Paris: Bibliothèque Nationale, 1973.

TSCHUDIN, Pierre. Le développement technique de la papeterie, de ses débuts en Asie à l'Europe de la Renaissance. In: ZERDOUN BAT-YEHIUDA, Monique (Ed.). **Le papier au Moyen âge: histoire et techniques**. Bibliologia, Turnhout, Brepols, 1999. p. 2-18.

UTSCH, Ana. **Rééditer Don Quichotte. Materialité du livre dans la France du XIXe siècle**. Paris: Classiques Garnier, 2020.

## NOTAS

- 1 A título de exemplo, indicamos os tratados: Ibn Badis (d. 1062), Bakr al-Ishbili (d. 1231), Al-Malik al-Muzaffar (d. 1294), Ibn Abi Hamidah (siglo XV).
- 2 No tradição anglo-americana, o termo abarca a visualidade. Na sua tentativa de ampliar o espectro de objetos e práticas contidos no enunciado História do Livro, Armando Petrucci faz uso do termo para designar o campo, em toda a sua multiplicidade; mais recentemente, projetos latino-americanos utilizam o termo em uma tentativa de marcar o caráter do “fazer”, os modos de produção da cultura escrita.
- 3 A título de exemplo, mencionamos especialmente os trabalhos de Nicholas Pickwoad (2016), Kristina Lundblad (2015) e Ana Utsch (2020).
- 4 Além da célebre arqueologia da encadernação medieval de Janos Szirmai (1999), mencionamos também os relevantes projetos: *Ligatus*, desenvolvido pela University of the Arts London e coordenado por Nicholas Pickwoad e Athanasios Velios, e *VisColl: Modeling and Visualizing the Physical Construction of Codex Manuscripts*, desenvolvido pelo Schoenberg Institute for Manuscript Studies (SIMS), integrado à University of Pennsylvania.
- 5 Merece destaque a voga da encadernação de conservação no seio de instituições brasileiras que se apropriaram de poucas modalidades técnicas de forma sistemática, sem, no entanto, desenvolver uma reflexão sobre o estatuto deste objeto, com seus conceitos fundamentais para a Conservação-Restauração de Documentos Gráficos.
- 6 A título de exemplo, mencionamos o trabalho desenvolvido na Fundação Casa de Rui Barbosa, de Edmar Gonçalves (2008), e a tese de doutorado de Martha Romero (2013), que teve o acervo da Biblioteca Nacional do México como referência.
- 7 A título de exemplo, indicamos o trabalho de Atonio Bautista Carpallo (2015).
- 8 De Rubens Borba de Moraes (1975) a Ubiratan Machado (2017).
- 9 *Almanach Laemmert*, Rio de Janeiro, 1844.
- 10 Para dimensionar o campo, mencionamos a vasta coleção *Bibliologia*, que teve início na década de 1980, publicada pela editora belga Brepols.
- 11 Fazemos aqui referência à Conferência Internacional de St. Gall (1898), primeiro congresso internacional sobre a conservação de manuscritos. Um dos relatos revela a forma como os manuscritos palimpsestos eram sistematicamente submetidos a tratamentos químicos capazes de reabilitar os textos apagados no passado, sem, no entanto, questionar o risco da estabilidade física dos documentos depois da identificação dos textos originais.
- 12 Haja vista a ausência completa de reflexão sobre o caráter tridimensional do livro na obra de Salvador Muñoz Viñas, *La restauración del papel*, publicada em Madrid pela Editorial Tecnos, em 2010.
- 13 Apesar de ter seus usos confirmados para o mesmo período, não incluímos aqui os sistemas mecânicos próprios das encadernações flexíveis e das encadernações em pergaminho, seja na sua modalidade semiflexível de peça única, frequentemente designada “encadernação à holandesa”, seja na sua versão com pastas rígidas, conhecida pelo termo inglês “stiff-board velum”.
- 14 A título de exemplo, indicamos a amostragem estabelecida por Szirmai (1999, p. 176): dos 130 manuscritos (1436-1460) provenientes de St. Gall, a totalidade foi fabricada em pergaminho. Já o conjunto de Zutphen Librije (1472-1599), os 110 livros analisados têm o papel como suporte.
- 15 Composto mais comumente por linho, cânhamo ou algodão.
- 16 Na verdade, como nos ensina Szirmai (1991, p. 4), a costura sobre cordões vegetais também foi uma realidade das primeiras encadernações carolíngias do séc. VIII, tendo sido substituídas em seguida pelo couro branco e pelo couro curtido em vegetal, e reintroduzida apenas nos séculos XV e XVI.
- 17 Das encadernações carolíngias e românicas às góticas.
- 18 A mesma técnica é também convocada no séc. XVI, especialmente no âmbito da produção do Palácio de Fontainebleau, cujo acervo de encadernações foi estudado por Fabienne Le Bars e Marie Pierre Laffite, (1999).
- 19 Trata-se de método desenvolvido pelo Laboratório de Conservação-Restauração de Documentos Gráficos e Fílmicos/CECOR/EBA/UFMG, através do projeto “História do Livro e Conservação-Restauração de Acervos Bibliográficos: um inventário de bibliografia material (sécs. XV-XIX), coordenado por Ana Utsch, com apoio do CNPq.
- 20 Integramos a este artigo uma ficha de análise bibliológica para encadernações de livros impressos (sécs. XVI-XIX).

## NOTAS

---

21 Acervo de Obras Raras da Universidade Federal de Minas Gerais (16 livros); Biblioteca Mário de Andrade (36 livros); Fundação Biblioteca Nacional - Brasil (15 livros); Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa (18 livros); Biblioteca Nacional do México (65 livros); Biblioteca Nacional da Colômbia (32 livros); Biblioteca Nacional da França (24 livros).

22 A obra foi também objeto de uma intervenção de conservação-restauração no contexto de um Trabalho de Conclusão de Curso do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG, sob minha orientação, realizado por Vivian Santiago Lima (2015).



# À Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição *Os sentidos da forma – O design como ato poético*

*To Mary Shelley: materiality of paper and its importance in the creative process of the works for the exhibition Os sentidos da forma – O design como ato poético*

*À Mary Shelley: materialidad del papel y su importancia no proceso creativo de obras para la exposición Os sentidos da forma – O design como ato poético*

Anielizabeth Bezerra Cruz

Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: [anielizabeth.ilustra@gmail.com](mailto:anielizabeth.ilustra@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2031-8521>

Ana Karla Freire de Oliveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: [anakarla@eba.ufrj.br](mailto:anakarla@eba.ufrj.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8426-9845>

## RESUMO:

Este artigo aborda a materialidade adotada nas obras para a exposição *Os sentidos da forma – o design como ato poético*, evento artístico-cultural da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no âmbito da disciplina Design, Matéria e Produto, do Programa de Pós-Graduação em Design. A obra literária de Mary Shelley, *Frankenstein*

---

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. *À Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição Os sentidos da forma – O design como ato poético*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>

ou *O Prometeu Moderno*, foi interpretada considerando a materialidade do papel, material sensível ao tempo e mutável mediante determinadas técnicas de trabalho. O processo de desenvolvimento da série será discutido neste artigo, traduzindo-se em um estudo que envolveu a adoção de processo criativo colaborativo no design. Este estudo é parte de uma pesquisa de mestrado que permeia a arte, o design e a sua materialidade.

Palavras-chave: *Materialidade do papel. Cultura material. Design e Arte.*

#### ABSTRACT:

This article addresses the materiality adopted in the works for the exhibition *The Senses of Form – design as a poetic act*, an artistic-cultural event at the School of Fine Arts at the Federal University of Rio de Janeiro within the scope of the discipline Design, Matter and Product, of the Graduate Program in Design. The literary work of Mary Shelley, *Frankenstein* or *The Modern Prometheus*, was interpreted considering the materiality of the paper, material sensitive to time, changeable through certain work techniques. The series development process will be discussed in this article, resulting in a study that involved the adoption of a collaborative creative process in design. This study is part of a master's research that permeates art, design and its materiality.

Keywords: *Paper materiality. Material culture. Design and Art.*

#### RESUMEN:

Este artículo aborda la materialidad adoptada en los trabajos para la exposición *Los sentidos de la forma – el diseño como acto poético*, evento artístico-cultural en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro en el ámbito de la disciplina. Diseño, Materia y Producto, del Programa de Postgrado en Diseño. La obra literaria de Mary Shelley, *Frankenstein* o *The Modern Prometheus*, fue interpretada considerando la materialidad del papel, material sensible al tiempo, cambiante a través de ciertas técnicas de trabajo. El proceso de desarrollo de la serie se discutirá en este artículo, dando como resultado un estudio que implicó la adopción de un proceso creativo colaborativo en el diseño. Este estudio es parte de una investigación de maestría que impregna el arte, el diseño y su materialidad.

Palabras clave: *Materialidad del papel. Cultura material. Diseño y Arte.*

Artigo recebido em: 07/10/2021

Artigo aprovado em: 08/04/2021

## 1 Ordenando o Caos

A escritora Mary Shelley, que dá nome à obra tratada como estudo de caso neste artigo, afirmou certa vez que o ato de criação teria a ver com a ordenação do caos (SHELLEY, 2017, p. 240). Um conceito não se desenvolve do nada, mas sim a partir da ordenação de ideias e dos materiais disponíveis. Esta ordenação não segue uma linha contínua, nem possui hierarquia fixa. As linguagens, os procedimentos práticos, as reflexões se relacionam e se misturam. Sobretudo, quando se fala de arte e design, não é possível se pensar em metodologias fixas. Desta forma, este artigo discute a importância da materialidade dos artefatos, tendo o papel como protagonista das obras. Aliado à materialidade na arte e no design, este estudo aborda a importância do pensar coletivo, um processo criativo colaborativo no design adotado para a criação da série composta por quatro obras para a exposição *Os sentidos da forma – o design como ato poético*.

## 2 A materialidade no âmbito da disciplina Design, Matéria e Produto

A disciplina Design, Matéria e Produto faz parte da grade de disciplinas que compõem o Programa de Pós-Graduação em Design (PPGD) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Com perfil teórico-prático, a disciplina visa à reflexão das relações que as pessoas desenvolvem com a materialidade dos artefatos. Passando por análises das propriedades técnicas dos materiais até as características qualitativas/subjetivas que influenciam na experiência do usuário, a disciplina aborda a cultura material do ponto de vista da relação entre o design e os materiais. Encontra-se diretamente relacionada ao Laboratório de Experimentações em Design (LED), Grupo de Estudo cadastrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que visa analisar o design em suas diversas linguagens multidisciplinares, com foco nos materiais, nas técnicas, nos usuários e suas relações intersubjetivas no campo do design e da arte.

A ação do design em 'gerar' soluções inovadoras para produtos e serviços encontra-se diretamente relacionada, entre outros fatores, com a tecnologia, a materialidade e a experiência do usuário. Neste sentido, Reis (2013, p. 64), ao analisar os estudos de Focillon (1983), diz que o autor considera

“a interação entre forma criada e matéria como constante, indissolúvel e irreduzível.” Desta forma, o núcleo da disciplina Design, Matéria e Produto reside no estudo da materialidade do design e suas significações.

Oferecida no segundo semestre de cada ano letivo, a disciplina conta com a participação de discentes com temas de pesquisa diversos, porém com um ponto de convergência, que se traduz na materialidade. Por seu perfil teórico-prático, são trabalhados e discutidos diversos textos sobre a relação entre design e materiais e, como atividade prática, são propostos exercícios criativos que envolvam o tema da pesquisa de cada estudante, aliado à questão da materialidade.

Desta forma, durante o segundo período letivo de 2019 (agosto a dezembro), os discentes matriculados na disciplina foram convidados a discutir e analisar a materialidade do design e a desenvolver atividades práticas que fariam parte da exposição *Os sentidos da forma – o design como ato poético*, evento acadêmico-cultural da Escola de Belas Artes da UFRJ, em parceria com o PPGD. Cada discente desenvolveu uma obra contendo quatro peças, com o tema da sua pesquisa e utilizando o papel como suporte material, por meio de diversas técnicas de trabalho, conforme proposto na obra *Texturas em papel: técnicas de diseño de superficies*, de Paul Jackson (2017).

Neste artigo, será abordada a série *À Mary Shelley*, criada a partir do romance *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*. Esta série visava refletir sobre a materialidade textual e imagética do romance, relacionando-a com a materialidade do papel e proporcionando um outro olhar sobre as diferentes maneiras de poetização do material. Nesta proposta, que desloca o design das funções preestabelecidas de funcionalidade, abre-se espaço para indagações e estranhamentos na sua relação com o espectador, o usuário e os artefatos. Conforme conceito adotado por Cardoso (2016, p. 47), entende-se por artefatos “um objeto feito pela incidência da ação humana sobre a matéria-prima”. Por sua vez, Reis (2013, p. 67) complementa a ideia, dizendo que “a forma material de um artefato não é determinada somente por suas propriedades físicas, deve-se considerar também a inserção dos atributos da cultura, com seus valores semânticos e simbólicos”.

É sabido que os materiais dos quais os artefatos são compostos podem provocar algumas sensações/emoções nos usuários, e tal fato pode definir o processo de compra e uso. Esta experiência material há muito é abordada por diversos autores, como Hekkert e Karana (2014); Patton (1987);

Law, Roto, Hassenzahl, Vermeeren e Kort (2009); Desmet e Hekkert (2007); Norman (2008); Cardoso (2016), dentre outros tão importantes e necessários ao entendimento do tema. Dos estudos já desenvolvidos neste campo, é possível encontrar alguns pontos em comum entre eles, tais como: 1) as experiências vivenciadas pelos usuários são de natureza subjetiva; 2) para que ocorram as experiências do usuário, é preciso, na maioria das vezes, que haja um contato com um produto ou interação, visualizando seu uso de forma imaginada ou real; 3) as experiências são afetadas de forma significativa por fatores pessoais e situacionais, sendo estas determinadas pela mente do usuário no que diz respeito aos seus objetivos, expectativas, sonhos e desejos; por fim, 4) foi observado ainda que as experiências mudam, ou até mesmo se desenvolvem, com o tempo.

A partir dos quatro fatores apresentados, é possível concluir que as condicionantes para a construção dos significados dos artefatos estão relacionadas à sua situação material (uso, entorno) e a percepção que se faz dos mesmos (discurso, memória e experiência). De acordo com Maiocchi e Pillan (2013, p. 27), “quando se pensa em um artefato de design deveríamos nos referir a um elemento no qual pelo menos três ‘componentes’ estão presentes: função, forma e significado”.

Os autores completam:

O significado é a interpretação comunicada, frequentemente inconsciente e completamente não relacionada às funções, capaz de levar consigo emoções; um conjunto de formas apropriadas pode fazer com que um artefato seja um item de luxo, um objeto retro ou de alta tecnologia, um elemento exótico, elegante, para homens, para pessoas de um determinado estereótipo e assim por diante (MAIOCCHI; PILLAN, 2013, p. 27).

A importância dos materiais no universo do design é citada de maneira assertiva por Ashby e Johnson (2011):

Vivemos em um mundo de materiais. São os materiais que dão substância a tudo que vemos e tocamos. Nossa espécie – *Homo sapiens* – é diferente das outras, talvez mais significativamente pela habilidade de projetar – produzir “coisas” a partir de materiais – e pela capacidade de enxergar mais em um objeto do que apenas a sua aparência. Objetos podem ter significado, despertar associações ou serem signos de ideias mais abstratas. Objetos projetados, tanto simbólicos quanto utilitários, precedem qualquer linguagem registrada – e nos dão a mais antiga evidência de uma sociedade cultural e do raciocínio simbólico (ASHBY; JOHNSON, 2011, p. 3).

O papel, recurso amplamente utilizado por designers e artistas na produção de suas obras, foi adotado no sentido de propor uma reflexão sobre suas diferentes propriedades e capacidade de se transmutar e conter significados na composição de objetos diversos. Obras como *Paper Art Now!* (2015), de Eva Minguet, e *Texturas em papel: técnicas de diseño de superficies* (2017), de Paul Jackson, foram adotadas como referências para observação de técnicas e estilos adotados na feitura de obras de arte e design confeccionadas em papel, abrindo os horizontes dos discentes para compreender as possibilidades visuais quase infinitas deste material.

A atividade prática proposta na disciplina teve por objetivo promover, por meio da ideia de *hand-made*, um entendimento dos métodos criativos do design com suporte na experiência material, entendendo e analisando o designer enquanto produtor de cultura material a partir de experimentações autorais.

No que diz respeito à cultura material, este trabalho adota o pensamento de Dohmann, no qual:

A interação do homem com a sua própria materialidade, a qual envolve a sua existência, ressalta a importância dos estudos acerca da cultura material, que, entre dimensões, abordagens e domínios, mostra-se apta a examinar o objeto material, não somente tomado em si mesmo, mas sim em seus usos, nas suas apropriações sociais, a partir das técnicas de produção envolvidas; na sua importância econômica e suas necessidades sociais e culturais (DOHMANN, 2017, p. 42).

Deste modo, no âmbito da disciplina, o papel foi trabalhado por meio de diferentes texturas, que tornaram possível a quase transmutação do material em outro, apresentando novos significados. Utilizando diferentes papéis, os discentes foram convidados a trabalhar suas 12 técnicas (retorcido, tecido, sobreposto, enrolado, rasgado, dobrado, com cortes e elevações, enrugado, plissado, plissado cortado, ponteadado e translúcido) na produção de obras visuais que apresentassem uma reflexão sobre a materialidade do papel junto ao tema de suas pesquisas de mestrado. Para além da participação na exposição, os discentes vivenciaram o processo criativo colaborativo, no qual o olhar coletivo protagonizou o desenvolvimento das peças elaboradas.

### 3 Processo criativo colaborativo no Design

Fortes *et al.* (2019) refletem sobre o processo criativo colaborativo a partir de um estudo de Cecília Sales (2006):

Sobre esses aspectos do processo criativo, Cecília Salles (2006) nos apresenta o interessante conceito de redes de criação. Embora seu estudo não se refira especificamente à criação coletiva, a autora vê o processo criativo como uma rede de procedimentos, na qual ocorrem retomadas, modificações e estabelecimentos de relações entre diferentes pontos de conexão, que podem ser as experiências vivenciadas pelos artistas, a manifestação material e estética de suas percepções, as relações com diversos tipos de textos semióticos do próprio autor ou de outros artistas que servem de inspiração ou contraponto. Se podemos compreender o processo criativo como uma rede, é possível afirmar que, em uma criação coletiva, essa rede adquire uma complexidade ainda maior, tornando-se uma trama de contatos, interferências e contaminações mútuas (FORTES *et al.*, 2019, p. 72-73).

Neste sentido, o processo criativo de desenvolvimento e proposição das obras na disciplina se deu completamente a partir do pensamento coletivo, no qual cada estudante, além de propor a sua obra, também participava do processo de criação da obra do outro. Uma rede de inspiração, um espaço para reflexão, de se colocar na posição do outro e entender o seu pensamento criativo e intenções para com a obra proposta. A trama de contato, de pensamentos, trocas de ideias e interferências foi protagonista durante todo o processo de criação das obras. Algo que refletiu no reconhecimento da turma enquanto coletivo, um grupo que se deixa contaminar por suas reflexões em prol de um pensar socializado.

Sobre o design colaborativo, é oportuna a reflexão de Ferreti e Freire (2013):

O princípio básico do design colaborativo é o envolvimento de todos os atores que serão beneficiados pela solução de um problema em sua resolução, sejam eles designers ou não-designers (Meroni, 2008). Dessa forma, os vários pontos de vista dos atores e suas experiências contribuirão na busca de soluções mais adequadas em uma combinação de capacidades, potencializando a resolução de problemas. Esse é um processo participativo, em que a colaboração ativa dos atores é fator determinante de sucesso (FERRETI; FREIRE, 2013, p. 66).



## 4 O papel e a atividade prática proposta

A partir deste ponto, é bem-vinda uma breve discussão sobre o papel – material efêmero, delicado e, ao mesmo tempo, comum, se comparado a outros –, que possui grande importância no cotidiano da sociedade.

A madeira, o plástico, a argila, o metal e o vidro são materiais utilizados com frequência na criação de diversos artefatos, com diversas texturas decorativas e/ou funcionais. O papel, tal como esses materiais, também tem a possibilidade de ser trabalhado e convertido em artefatos com inúmeras texturas, graças à sua inigualável habilidade camaleônica de transformar-se por meio de vincos, dobras, cortes, amassados e rasgos, proporcionando assim a confecção de obras e artefatos surpreendentes em suas formas e suporte material.

“A palavra ‘papel’ etimologicamente deriva de ‘papiro’, que em latim era *papyrus*, e em grego, *papirus*. O papel que hoje conhecemos não é derivado do papiro, mas sim o seu ‘rival’ que se saiu melhor ao longo do tempo” (MARTINS, 1996, p. 111 *apud* FRITOLI; KRÜGER; CARVALHO, 2016, p. 476). Por suas peculiaridades e características mais vantajosas que o papiro, o papel acabou por substituir os demais materiais utilizados como suporte para a escrita. Neste sentido, Fritoli *et al.* (2016) aponta, a partir de uma reflexão de Roth (1982), que:

Todos os suportes empregados pelo homem antes do papel tinham, em comum, algumas desvantagens: seu preparo era complexo, seu transporte e armazenagem difíceis por seu peso e volume. Era necessário, assim, um material leve e barato para substituir todos os outros meios de comunicação escrita (ROTH, 1982, p. 20 *apud* FRITOLI; KRÜGER; CARVALHO, 2016, p. 477).

Os autores ainda apontam que, “apesar de certa controvérsia quanto ao real início de sua produção, a origem do papel está na China, atribuído ao oficial da corte *T’sai Lun* cerca de 105 d.C.” (FRITOLI; KRÜGER; CARVALHO, 2016, p. 477). E complementam que, observando as vespas triturarem fibras vegetais de bambu e amoreira – obtendo uma pasta celulósica que era utilizada na construção de ninhos –, *T’sai Lun* pilou as cascas de amoreira, bambu e restos de rede de pescar até obter uma pasta úmida, que estendeu e colocou para secar: nascia, assim, a primeira folha de papel, cujo princípio básico de produção permanece quase inalterado após quase dois mil anos de sua invenção. É preciso frisar que o papel fabricado na Europa desde o século XII era fabricado, sobretudo, de trapo.

---

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. À *Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição Os sentidos da forma – O design como ato poético.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>

A primeira fábrica de papel da Europa foi instalada em Játiva, na Espanha, por volta do ano 1150, tendo como matéria-prima o algodão (antes disso, escrevia-se sobre pergaminho, material feito com pele de animais) (MEREGE, 2020. [www.chc.org.br](http://www.chc.org.br)). Na Europa, a utilização de trapos brancos de tecidos, principalmente os feitos de linho e cânhamo, deu origem ao que ficou conhecido como papel-trapo, e durante vários séculos esses insumos foram a matéria-prima fundamental para a produção do papel no Ocidente (FRITOLI; KRÜGER; CARVALHO, 2016, p. 480)

O contato entre chineses e árabes no século VII foi determinante para a difusão do processo de produção do papel no mundo. Na região de Samarcanda, os árabes tiveram contato com a produção do novo material, abrindo, posteriormente, fábricas de papel em Bagdá, Damasco, Cairo, Marrocos, Espanha e Itália. Assim, a partir da Espanha e Itália, o papel, enquanto novo material e suporte para escrita, é difundido para o mundo por meio dos movimentos das colonizações.

É na cidade espanhola de Játiva ou Xátiva que aparece o primeiro registro de moinho de papel, datado de 1100. Surge em seguida, na cidade de Fabriano, Itália, outra fábrica de papel que funciona ainda hoje. Em Fabriano foi criada a maneira de identificar o papel de marcas d'água ou filigranas (FRITOLI; KRÜGER; CARVALHO, 2016, p. 478).

Já em relação ao panorama brasileiro, Mota e Salgado (1971, p. 44) apontam que “a primeira fábrica de papel do Brasil foi construída em Andaraí Pequeno, no Rio de Janeiro, por volta de 1810, e a segunda em 1841, por Zeferino Ferrez, escultor e gravador que fez parte da ‘Missão Artística Francesa’”. Levando-se em conta o material do qual o papel é constituído no Brasil, os autores Fritoli, Krüger e Carvalho indicam que:

Cerca de 95% da produção industrial de papel no Brasil tem como matéria-prima a madeira reflorestada de pinus e eucalipto. A madeira um material renovável, abundante, e embora as duas espécies citadas não sejam nativas do Brasil, o crescimento delas em solo nacional é muito mais rápido que em seus países de origem (FRITOLI; KRÜGER; CARVALHO, 2016, p. 479).

Neste sentido, *A costura do invisível*, obra de Jum Nakao para o evento de moda São Paulo Fashion Week (SPFW), fomentou discussões acerca da materialidade do papel. Em 2004, o designer apresentou roupas construídas em papel naquele que então era considerado o maior evento de moda da América Latina. Os tipos de papéis escolhidos foram: “o vegetal, pela sutil transparência que conferiria às roupas, e o vergê, pela resistência adequada ao cenário” (NAKAO, 2005, p. 14). As roupas foram modeladas em filigranas entalhadas a laser e gravadas em relevo, que reproduziam

rendas e simulavam brocados a partir do misto entre o processo industrial e o manual, uma vez que a modelagem de cada traje foi feita na técnica de *moulage*, no ateliê do artista. Ao final da apresentação, todas as peças foram destruídas pelas próprias modelos que os desfilaram, como uma espécie de convite para a “reflexão sobre novos caminhos na cartografia do invisível” (NAKAO, 2005, p. 17). *A costura do invisível* obteve o título de desfile da década pelo SPFW e foi reconhecido como um dos maiores desfiles do século pelo Museu de Moda da França.

Assim, este artigo apoiou-se neste rico e expressivo suporte material, o papel, de forma a revelar algumas de suas quase infinitas possibilidades de uso no processo criativo de design, tendo tal material assumido o protagonismo em todas as obras da turma. Ao todo, participaram da disciplina 7 alunos de mestrado, elaborando 28 obras (4 para cada um), utilizando os seguintes tipos de papéis: papel 120g/m<sup>2</sup> branco e colorido, papel Kraft, papel vegetal, folhas de livros e revistas descartados, entre outros. Cada discente escolheu no máximo duas técnicas (dentre as apresentadas) para trabalhar a textura de cada obra em seu universo pictórico. Foi proposta a seguinte divisão de produção das peças à turma: uma textura monocromática, uma textura bicromática, uma textura policromática e um objeto tridimensional. Ao final, as obras confeccionadas pela turma, que se autodenominou *Coletivo Materialidade do Papel*, foram selecionadas para participar da exposição *Os sentidos da forma – o design como ato poético*.

Neste trabalho, em especial, será focada a materialidade do papel trabalhada nas obras da série intitulada *À Mary Shelley*, da autora Anielizabeth Bezerra Cruz. A partir da inspiração na obra de *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*, foi utilizada a técnica do papel rasgado, previamente com textura de pintura manual e posteriormente sobreposto em camadas na elaboração das quatro peças, que buscaram articular os conceitos discutidos no decorrer da disciplina com aspectos do romance e da biografia de Mary Shelley. As obras foram propostas em associação com o tema da exposição, que propunha a reflexão sobre a poetização do material no cenário contemporâneo, no qual o design se desloca da perspectiva utilitária e auxilia na promoção de novas indagações sobre matéria e produto em relação ao público usuário.

O espaço dado nesta disciplina para o desenvolvimento de processos experimentais e para o pensar das mãos, através do *handmade*, fomentou alterações no objeto de pesquisa de Anielizabeth Bezerra Cruz, que anteriormente pretendia tratar da materialidade na construção de um figurino carnavalesco a partir do estudo de caso que analisava o processo de criação com base nas relações entre os materiais. No decorrer da disciplina, Anielizabeth Bezerra Cruz deslocou suas questões para a obra *À Mary Shelley* e, ao mesmo tempo em que criava os processos, podia analisá-los e ressignificá-los de maneira simultânea, dando concretude ao caráter teórico-prático do Programa de Pós-Graduação do qual faz parte, de modo que a orientadora da pesquisa, Larissa Cardoso Feres Elias, em consenso com o coorientador Madson Luis Gomes de Oliveira, aconselharam a orientanda a assumir as obras *À Mary Shelley* como seu objeto de pesquisa.

## 5 *À Mary Shelley*: entrelaçamentos entre teoria e prática

Mary Shelley é a autora do romance *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*, escrito em 1816 e publicado em 1818, na Inglaterra. Seu nome, comparado ao de seu romance de maior sucesso, é pouco conhecido. Devido ao rápido sucesso de público, o livro logo adquiriu uma espécie de vida própria no imaginário popular, distanciando-se da obra original. Em 1831, ano de sua edição definitiva, já havia sido traduzido para o francês e possuía adaptações para o teatro. Foi sucesso incomum para uma escritora do século XIX, que para publicar a primeira edição do romance precisou recorrer ao anonimato e à influência de seu marido, o poeta inglês Percy Shelley (1792-1822), no mercado editorial londrino. Somado ao sucesso de *Frankenstein*, a personalidade reservada de Mary Shelley e sua má reputação na sociedade vitoriana contribuíram para o silenciamento de sua biografia.

Nascida Mary Godwin, em 30 de agosto de 1797, Mary Shelley, em seu décimo dia de vida perde sua mãe em consequência de uma infecção contraída durante o parto.<sup>1</sup> Filha dos filósofos William Godwin e Mary Wollstonecraft, considerados precursores do feminismo e do anarquismo, defendiam a igualdade de gênero e criticavam publicamente o papel desempenhado pelo Estado, Mary Shelley se criou inserida em um ambiente crítico à sociedade de sua época.

---

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. *À Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição Os sentidos da forma – O design como ato poético.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>

A escritora adota o sobrenome Shelley ao casar-se com o poeta Percy Shelley, em 1816. Os abortos espontâneos e os dramas do parto marcaram sua vida. Dos quatro filhos que teve com Percy, três morreram ainda bebês. O primeiro, em 1815, pouco antes dela iniciar a escrita de *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*.

O romance narra a trágica relação entre Victor Frankenstein, jovem estudante de Ciências Naturais, de origem nobre, e a criatura criada por ele, em um projeto pessoal e secreto, durante os anos em que foi aluno da Universidade de Ingolstadt, Alemanha. Victor Frankenstein, obcecado pela ideia de dar vida a partir de corpos inanimados, se assusta com o resultado, rejeitando sua criação e condenando-a ao desterro. Tomada de ressentimento, a criatura passa, então, a perseguir seu criador em busca de vingança. Desenvolve-se, a partir daí, uma relação que levou a destruição não somente da dupla de protagonistas, mas fez perecer a todos os que estavam à sua volta.

*Frankenstein ou O Prometeu Moderno* faz alusão à obsessão da época com a ideia do progresso científico. Mary Shelley explora o desespero, a descrença e a insensatez do período pós-Revolução Industrial. A partir desta interpretação, a pesquisa que deu origem a este trabalho se concentrou em duas palavras que podem definir este momento histórico: fragmento e dualidade.

### ***5.1 Fragmento e dualidade a partir da I Revolução Industrial***

A partir da Revolução Industrial, um novo modo de produção se desenvolveu na Inglaterra: o sistema fabril. Desta nova dinâmica de trabalho, o artífice (ou artesão) foi transformado em operário. Diversas profissões surgiram deste novo modo de produção, dentre elas a figura do designer, que, segundo o historiador Adrian Forty (2007), deslocado da rotina da fábrica, passou a desempenhar tarefas associadas à criação e à elaboração de sistemas para a execução dos artefatos, agora a cabo dos operários. As relações de trabalho se complexificam a partir da segmentação das atividades laborais: gesto e pensamento se fragmentaram. As atividades repetitivas e de pequeno alcance e a perda do controle sobre o processo de construção por parte do artífice se mostraram mais rentáveis para quem possuía os meios de produção. Esta nova dinâmica impulsionou as invenções e o desenvolvimento das ciências naturais, que se sobrepunham em importância às demais áreas do conhecimento, afinal, “o sucesso do capitalismo sempre dependeu de sua capacidade de inovar e de vender novos produtos” (FORTY, 2007, p. 20).

---

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. À *Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição Os sentidos da forma – O design como ato poético*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>

Em um complexo cenário de mudanças, o novo homem se encontrava ora ativo, ora reativo. Forty afirma que a ideia de progresso era usada para embalar medidas impulsionadas pelo capital industrial, que impactariam a vida de todos, mas só trariam benefícios de fato a alguns. Se, por um lado, o progresso, embalado pelo capital industrial, trouxe mais alimentos, melhores transportes e maior abundância de bens, por outro, massas de artesãos foram transformadas em trabalhadores assalariados, que executavam suas novas funções sem possibilidade de pleitear qualquer valorização e sem usufruir de melhorias nas condições de vida. Esta nova organização econômica, política e social fez com que este homem dissociasse gesto e pensamento em um modo de vida frenético, que havia lhe toldado a autonomia. O período industrial foi caracterizado por esta dualidade.

Mary Shelley explorou o lado sombrio da sociedade. Em sua escrita, os horrores internos do homem e da ideia de progresso da época ganharam as páginas dos livros.

## ***5.2 Poética em Mary Shelley***

O filósofo Paul Valéry (1991, p. 188-189) retoma a ideia do *fazer (poiein)* para definir o conceito de poética. Ao refletir sobre as *obras do espírito*, Valéry afirma que são aquelas constituídas a partir do emprego dos meios físicos dos quais o criador dispõe, em detrimento do cânone vigente que, segundo ele, racionaliza a criação artística a partir de regras e fórmulas precisas que acabam por gerar atrito com o impulso da criação. Mary Shelley afirmava que a escrita era um processo de organização de ideias e materiais disponíveis (SHELLEY, 2017, p. 240), dando a entender que uma obra não se cria do vazio, mas da organização de elementos já existentes.

Mary Shelley pode considerar seu *Frankenstein* como uma obra do espírito, uma vez que ela empregou todos os meios físicos dos quais dispunha para se dedicar a dar forma a ideias, reflexões, críticas e inserir determinados aspectos biográficos na obra, sem se preocupar com o cânone da época. O romance atingiu o público, que o tornou sucesso imediato, mas foi rejeitado pela crítica especializada, que o declarou como uma obra que não incutiu lições de conduta ou moralidade. O cânone vigente não permitia que um romance deixasse livre o pensamento do leitor.

A autora mantinha registros regulares em seus diários acerca de sua rotina de estudos e leituras. Neste artigo, valemo-nos de aspectos de sua biografia, bem como do contexto social no qual estava inserida, para conjecturar sobre o efeito desses aspectos na obra, tendo em vista que, por mais que uma produção traga aspectos biográficos de seu produtor, a maneira como ele engendra a linguagem, como burila a forma, é o que acrescentará valor ao trabalho e complexidade ao processo.

Valéry ressalta que o espírito criador se movimenta constantemente entre o que há de mais particular em sua criação e o pressentimento da reação externa.

Política e Economia assim generalizadas são então noções que, desde o nosso primeiro olhar para o universo do espírito, e quando podíamos esperar considerá-lo como um sistema perfeitamente isolável durante a fase de formação das obras, se impõem e parecem profundamente presentes na maior parte dessas criações, e sempre iminentes na vizinhança desses atos (VALÉRY, 1991, p. 190).

Segundo Valéry, há algo visceral em uma obra do espírito que dialoga diretamente com os sentidos (VALÉRY, 1991, p. 193). A pluralidade de caminhos que um criador percorre está presente na obra como uma substância que não é palpável, mas é sentida e é o que diferencia um monumento de um objeto. O leitor de *Frankenstein* imediatamente estabeleceu esta ligação com a obra. Os efeitos diversos que uma obra causará em seu receptor atestam a própria marca do espírito.

### **5.3 Materialização das ideias**

A definição dos materiais e sua preparação são parte da sensação de uma obra. A escolha por determinada gramatura, textura e cor do papel a ser utilizado definiria os caminhos da série *À Mary Shelley*, tanto nos aspectos físicos, táteis e visuais quanto nos aspectos simbólicos, na alusão à sua efemeridade em relação ao tempo. O gesto orgânico de rasgar o papel era condizente com a visceralidade do romance. A escolha dos papéis a serem utilizados, bem como qualquer processo de beneficiamento deste material, precisavam estar em diálogo com esta ideia. Mas, conforme afirmava Mary Shelley, tudo precisa de um começo e este precisa estar relacionado a algo que vem antes (SHELLEY, 2017, p. 240). Assim, este tópico se iniciará com o diário de criação utilizado para





intencional e se refere ao trabalho com o ácido sobre o metal, próprio da técnica, criando trincheiras, o melhor caminho, segundo ele, para representar a Alemanha fragmentada pela Primeira Guerra Mundial (KARCHER, 1992, p. 54). Apesar de Shelley e Dix estarem separados por um século, ressaltamos na obra de ambos as ideias não apenas dos fragmentos, mas a da capacidade da mão humana para construir o seu próprio mal.

O desenho também funciona como uma espécie de materialização de ideias, observação de limitações e espaço para *insights*, para que seja possível o mapeamento do que já se tem e do que se deseja alcançar. Neste trabalho, é tratado como desenho a organização de linhas, tanto por meio do traçado do lápis sobre o papel quanto as linhas obtidas por meio do papel pintado, rasgado e sobreposto.

Os primeiros desenhos em lápis e aquarela foram uma tentativa de materializar a figura de Mary Shelley, sendo o primeiro uma alusão à sua juventude, quando escreveu *Frankenstein*, em 1816. Para realizá-los, foram utilizadas sua descrição física e uma imagem de referência do traje daquela época.<sup>3</sup> Não havia ali nenhuma intenção de documentar fielmente um traje do período ou a própria figura da escritora. O segundo desenho, um busto também a lápis e aquarela, representa a escritora por volta de 1840, quando já era uma profissional consagrada. Neste caso, já havia um retrato seu para ser utilizado como referência.

Na figura 2, encontram-se ilustradas algumas experimentações com diversos papéis (papel 40g/kg, papel vergê e papel arroz), beneficiamentos com diferentes técnicas (monotipia no papel vergê e no papel 40g/kg e aquarela líquida no papel arroz), explorando as cores pretendidas para o trabalho. Isto será tratado no tópico a seguir. Entretanto, chama-se atenção aqui para as linhas obtidas através do ato de rasgar os papéis, sobrepondo-os. Desenhos de fragmentos, frestas, sobreposições... embora este não seja considerado um desenho figurativo, a exemplo da representação de Mary Shelley comentada acima, é possível correr o olho por esta superfície e observar diferentes traçados e orientações nas linhas, além de identificar diferentes planos e contrastes nesta composição.

---

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. À **Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição *Os sentidos da forma – O design como ato poético***.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>



Fig. 2 – Anielizabeth Bezerra Cruz. Diário para registro de reflexões e ideias: Experimentação de texturas. 2019. Bloco em papel 90g/m<sup>2</sup>, 14 x 21 cm. Rio de Janeiro.

### *5.3.2 O papel*

A escolha do papel concretamente ocorreu a partir do contato das mãos com a referida matéria. Ao se estabelecer interações com seus diferentes tipos e gramaturas, foi possível experimentar as diferentes formas de rasgá-lo, promovendo ajustes na força física despendida no ato, compreendendo os efeitos de cada gesto e criando composições e texturas explorando suas diferenças.

Além disso, havia questões de ordem prática a serem levadas em consideração: preço, quantidade a ser usada e disponibilidade da quantidade necessária do material. A escolha de papéis e tintas acessíveis, no custo e na oferta, era um ponto importante a ser considerado. Até aquele momento não se sabia quanto de papel seria necessário para a composição das peças e seu valor não poderia inviabilizar a execução da obra. Assim, se deu a decisão por papéis que atendiam a preço e oferta: papel 40g/m<sup>2</sup> e papel vergê 180g/m<sup>2</sup>, os dois na cor branca. Além disso, o desafio de conseguir o máximo de efeitos visuais, a partir desta restrição de materiais, seria uma maneira de aprofundar os conhecimentos sobre esta matéria-prima e suas possibilidades visuais.

O papel em si é uma matéria efêmera. Mas, dentre eles, há os mais duráveis e os menos duráveis, de acordo com sua composição. A ideia da permanência da sensação em detrimento da matéria foi um importante fator para que o papel 40g/m<sup>2</sup> fosse uma opção viável. Ele demonstra versatilidade por sua gramatura, textura e dimensões, todavia é um papel mais perecível que o vergê. Seu deslocamento de um espaço a outro pode acarretar alguns danos, e a umidade do ar atua com mais facilidade sobre ele. A gramatura escolhida para o papel vergê 180g/m<sup>2</sup> é a mais comum no mercado e garante maior firmeza nos trabalhos. Além disso, as suas fibras e a ausência de lignina em sua composição retardam sua oxidação e sobrevivem melhor à umidade. Isto quer dizer que seus aspectos se mantêm por mais tempo que o papel 40g/m<sup>2</sup>. Obtém-se efeitos bastante distintos ao se manusear os dois tipos de papel. Esta diferença proporcionaria uma ampliação nas possibilidades de textura.

O papel vergê conta com duas texturas porosas em suas superfícies. De um lado ele apresenta suaves linhas horizontais. Do outro, uma porosidade que poderia render outro efeito e traria mais possibilidades visuais à obra. Entretanto, era preciso saber se sua gramatura não afetaria negativamente a confecção do vestido, ressaltando ângulos e dando um efeito demasiadamente geométrico à silhueta.

### *5.3.3 O beneficiamento*

A ideia original era criar as texturas no papel por meio da monotipia. A possibilidade de exploração da técnica através de instrumentos diversos exige uma série de procedimentos sistemáticos que auxiliam na organização e materialização das intenções da criação.

Entretanto, a tinta normalmente utilizada para monotipia, a base de óleo, requer maior tempo de secagem e o prazo para confecção das peças era pequeno. O processo se iniciou em agosto de 2019 e o prazo final para inscrição era o início de outubro de 2019. Decidiu-se, então, que as texturas sobre o papel seriam feitas por meio da utilização de pincéis largos e rolinhos de espuma, que já garantiam, a depender da pressão exercida sobre eles, diferentes efeitos visuais.

A tinta escolhida foi a PVA<sup>4</sup> para artesanato. A rapidez da secagem e o efeito fosco e poroso permitiriam a intervenção de outros materiais gráficos, que poderiam ou não ser utilizados. Mais uma vez, preço e oferta interferiram na decisão. Este é um tipo de tinta facilmente encontrado no comércio e seu custo não oneraria a produção.

#### *5.3.4 A composição da cartela de cores*

Conforme afirma a designer Donis A. Dondis, “não há um sistema unificado e definitivo de como se relacionam os matizes” (DONDIS, 1999, p. 65). São muitas as teorias em torno da cor e o repertório sobre este tema está bastante associado às observações das reações a elas.

A lembrança dos dramas do parto que acompanham Mary Shelley desde seu nascimento remeteu ao livro *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem*, no qual a autora, Clarissa Pinkola Estés, analista junguiana<sup>5</sup> e contadora de histórias, analisa contos tradicionais recolhidos de diferentes culturas à luz das teorias de Jung. Há um conto originado do Leste Europeu que remeteu diretamente à Mary Shelley: “A boneca no bolso: Vasalisa, a sabida” se parece muito com algumas versões de Cinderela: Vasalisa é órfã de mãe e a certa altura da vida ganha uma madrasta e duas irmãs por afinidade, que transformam sua vida em uma rotina de maus tratos. Certo dia, a menina é mandada ao bosque para buscar fogo e lá encontra a Baba Yaga. Na Rússia, A Baba Yaga é o arquétipo da mulher sábia, que inicia as outras mulheres na vida adulta, com tarefas difíceis e lições dolorosas. O conto é repleto de simbolismos e a certa altura faz alusão a três cores: o preto, o vermelho e o branco, que

simbolizam as antigas cores associadas ao nascimento, à vida e à morte [...] o negro significando a dissolução de antigos valores; o vermelho, o sacrifício de ilusões mantidas anteriormente; e o branco, a nova luz, o novo conhecimento que deriva de ter vivenciado as duas primeiras cores (ESTÉS, 2014, p. 121-122).

A difícil relação com a madrasta e o sofrimento pela ausência da mãe são fatos recorrentes nas biografias de Mary Shelley. A presença de irmãs postiças e o difícil processo de amadurecimento, obtido por meio dos abortos e dos filhos mortos, foram fatores que remeteram ao conto “Vasalisa”

---

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. À *Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição Os sentidos da forma – O design como ato poético.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>

e, conseqüentemente, influenciaram no momento de definição das cores a serem utilizadas nas peças. No conto em si não há qualquer relato de aborto, mas a interpretação das cores feita por Estés auxiliaram a estabelecer esta relação. Isto será tratado posteriormente neste artigo.

A estrutura das cores pode ser observada a partir do círculo cromático. Nele, as cores primárias e secundárias estão sempre presentes e, a partir de suas combinações, é possível obter uma vasta gama de cores. A compreensão de uma lei das cores e, neste caso, a utilização do círculo cromático para potencializá-las mutuamente, no que é chamado contraste simultâneo, é o resultado da pós-imagem, e pode ser demonstrado quando olhamos fixamente para um quadrado vermelho, por mais ou menos um minuto e, em seguida, para uma superfície branca. Na superfície branca, você verá a cor complementar ao vermelho: o verde. Não é interessante utilizar esta teoria sem uma narrativa que a sustente, pois a mera mistura de cores não necessariamente representa algo significativo em uma obra.

Na série *À Mary Shelley*, a utilização deste recurso associou-se a escolha de tons menos saturados, que remetem a uma espécie de neutralidade cromática, sutil e repousante. Optou-se pelos tons menos saturados misturados ao branco, neutralizando-os ainda mais. A escolha do verde em contraste com o tom rosado não foi aleatória. Van Gogh afirma a importância do contraste simultâneo obtido ao trabalhar com cores complementares. Isto estimula o olhar do espectador para os aspectos narrativos da obra.

A questão das cores complementares, do contraste simultâneo e da destruição recíproca dos complementares é a primeira e a mais importante; outra é a questão da influência recíproca de dois semelhantes, por exemplo, um carmim e um vermelho, um rosa-lilás e um azul-lilás [...] É certo que, estudando as leis das cores, podemos chegar a compreender por que achamos belo o que achamos belo, em vez de ter uma fé instintiva nos grandes mestres (GOGH, 1986, p. 154).

Existem teorias das cores, mas existem também os simbolismos, e é normalmente a eles que apelamos primeiramente. A teoria das cores, por si só, não é suficiente para criar um composto sólido, que sustente uma obra em pé. O vermelho foi substituído por tons rosados, de pele, algo que remetesse à ideia de regeneração. Para potencializar sua presença, recorreu-se à sua cor complementar: um tom esverdeado, que daria, ao mesmo tempo, um tom de carne apodrecida. Esta peça se chamaria *Carne viva*. Aos tons rosados, misturou-se um pouco de azul, chegando ao



roxo. Misturando o roxo aos esverdeados, chegou-se ao preto gráfico, que é um preto único, obtido da mistura das cores presentes na paleta no momento da mistura. Este tom de preto gráfico foi utilizado para o beneficiamento dos papéis que comporiam as demais peças e a vestimenta de papel.

#### **5.4 A série À Mary Shelley**

A série À Mary Shelley ganhou este nome porque naquele momento de criação, pareceu razoável dedicar à escritora o resultado de um turbilhão de pensamentos, sentimentos e ações que sua obra suscita. A seguir, apresentaremos uma breve descrição de cada uma das peças construídas.

A peça *Onde tudo se desfaz* (fig. 3) foi desenvolvida em papel vergê 180g/m<sup>2</sup>, dimensões 42x58cm, texturizado com o preto gráfico. Após o processo de texturização com os rolinhos de espuma, o papel foi rasgado em movimentos diagonais. Os fragmentos foram organizados em camadas de diferentes tamanhos. O veio branco que é possível observar resulta do rasgo, uma vez que o papel foi colorizado em sua superfície e não tingido. O contraste dos rasgos brancos com as texturas pretas auxilia no movimento da imagem e na ideia de profundidade, como se o espectador adentrasse em uma gruta.





Fig. 3 – Anielizabeth Bezerra Cruz. *Onde tudo se desfaz*. 2019. Papel vergê com tinta acrílica, rasgado e sobreposto. Dimensões: 42 x 58cm. Rio de Janeiro.

A peça *Carne viva* (fig. 4) foi desenvolvida em papel vergê 180g/m<sup>2</sup>, dimensões 42x58 cm, texturizado com tinta PVA em tons de verde e salmão e um detalhe em roxo, produzidas a partir de tons branco, amarelo, azul e vermelho. O processo de texturização foi semelhante à peça descrita acima. Entretanto, desta vez, foi explorado o lado avesso do papel vergê, que garantiu uma textura diferente. O papel também foi rasgado em movimentos diagonais e os fragmentos organizados em camadas de diferentes tamanhos. Isto foi obtido utilizando o lado esquerdo alto da diagonal, na medida em que o rasgo normalmente é feito na diagonal da direita alta para a esquerda baixa.

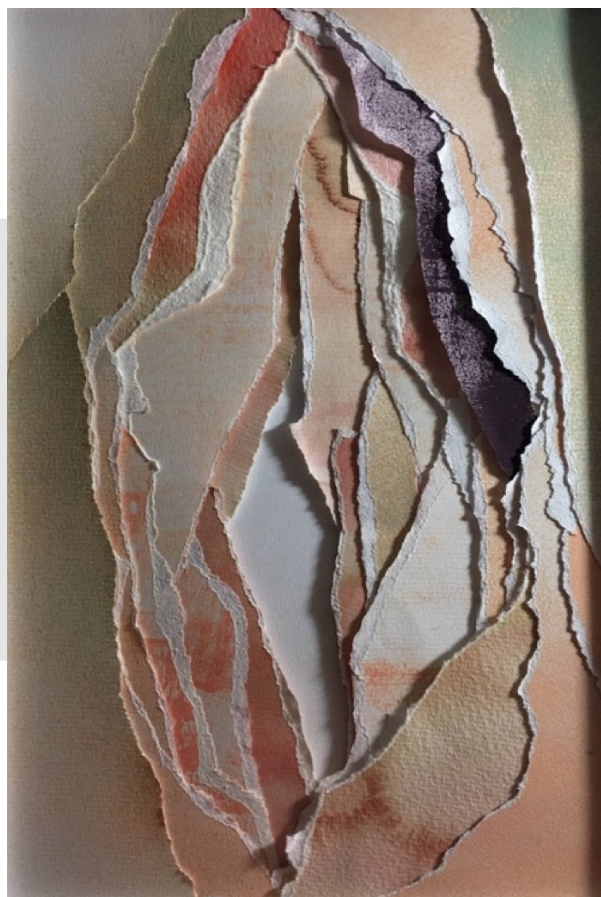


Fig. 4 – Anielizabeth Bezerra Cruz. *Carne Viva*. 2019. Papel vergê com tinta acrílica, rasgado e sobreposto. Dimensões: 42 x 58 cm. Rio de Janeiro.

A peça *O Branco* (fig. 5) foi feita inteiramente em papel vergê 180g/m<sup>2</sup>, tamanho A4, na cor originalmente branca. Foram aproveitadas as duas faces do papel, obtendo, assim, duas texturas diferentes. A quantidade de camadas de papel foi aumentada e organizada para dar a ideia de maior profundidade à peça, com a intenção de fazer o olho percorrê-la de maneira espiralada, em um movimento diferente das peças anteriores.

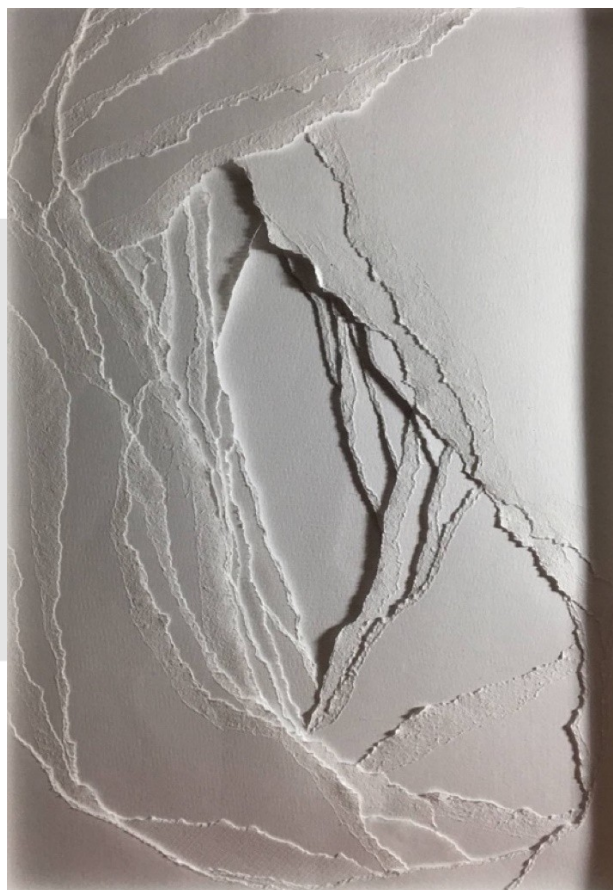


Fig. 5 – Anielizabeth Bezerra Cruz. *O Branco*. 2019. Papel vergê, rasgado e sobreposto. Dimensões: 42 x 58 cm. Rio de Janeiro.

Na peça *O que se esconde nas camadas que nos vestem*, a intenção era interpretar a imagem da escritora na época em que escreveu o romance, em 1816. Primeiramente, foram desenvolvidos o croqui e o protótipo em escala (fig. 6A e 6B) para a elaboração dos procedimentos a serem adotados no momento de confeccionar o vestido de papel em tamanho natural.

A partir disso, o vestido foi confeccionado em papel rasgado. A indagação do título faz alusão às muitas camadas que compõem a autora, pensando em aspectos biográficos e nas camadas de história que um traje pode simbolizar. Ali, havia uma escritora, mas também um tempo histórico, ambos fragmentados, tanto pelo olhar contemporâneo de quem se arrisca a pensar em um tempo passado como também pelas dores e dramas vividos por Mary Shelley e outras mulheres de sua época. Fragmentos também da Criatura, personagem do romance *Frankenstein*, tanto do ponto de

vista físico, pois ela é a costura de pedaços de diferentes corpos, quanto do ponto de vista interno, pois ela se constrói internamente a partir de fragmentos de existências outras que ela observa de longe, tamanho o horror que seu aspecto físico causava a todos, impedindo qualquer aproximação.



Fig. 6A e 6B – Anielizabeth Bezerra Cruz. Croqui e Modelo em Miniatura. 2019. Papel vergê com técnica de aquarela (6A) / Papel 40g/m2 com tina acrílica preta (6B). Dimensões: 29x42cm (croqui) / 30 cm (modelo em miniatura). Rio de Janeiro.

O traje foi replicado em tamanho natural (escala 1:1, manequim 40), obedecendo ao processo de modelagem de um traje de tecido, a partir da técnica do *moulage*. Era importante que o vestido fosse efetivamente um traje vestível, embora tenha sido pensado para ser exposto como obra estática e não como obra performativa. O primeiro passo foi criar a tinta em preto gráfico em quantidade suficiente para todo o trabalho. A mistura manual de tintas para a obtenção de determinado tom é difícil de ser replicável, então é aconselhável produzi-las com sobra para que não haja o



problema de diferença de tons. Foram utilizadas oito folhas de papel 40g/kg, dimensões 66x96cm, texturizadas com rolinhos de espuma e explorando diferentes superfícies e espaços para se obter texturas diversas.

Em seguida, foi o momento de fragmentá-los em tamanhos grandes para a construção da camada interna, que seria a base a partir da qual outras camadas seriam aplicadas, de dentro para fora. A partir daí, era preciso pensar na modelagem em quatro partes: o top, as mangas, a saia e a sobresaia. Cada uma delas foi modelada em entretela e fita crepe, diretamente no manequim. Em seguida, estes moldes obtidos diretamente no manequim foram cortados no papel 40g/kg texturizado, que correspondia à camada mais interna de cada parte do vestido. O processo de finalização se deu parte a parte, devolvendo-as ao manequim e adicionando as camadas exteriores de papel rasgado (fig. 7).

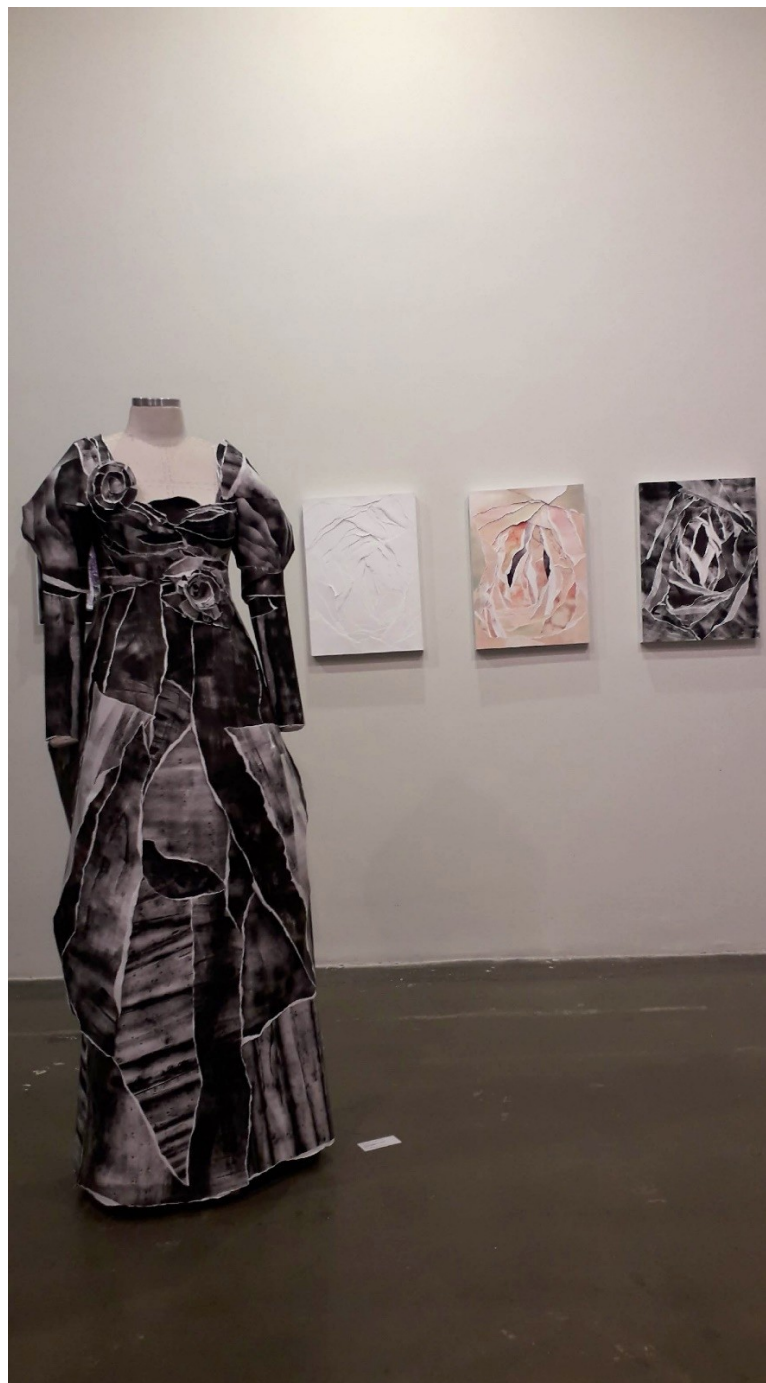


Fig. 7 – Anielizabeth Bezerra Cruz. *O que se esconde nas camadas que nos vestem*. 2019. Papel 120g/m<sup>2</sup> com tinta acrílica preta. Dimensões: Manequim real tamanho 40 (Proporção 1 : 1). Rio de Janeiro.

---

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. À **Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição *Os sentidos da forma – O design como ato poético***.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>

## Considerações finais

O estudo desenvolvido na disciplina Design, Matéria e Produto permeou as fronteiras do Design, da Arte e da Materialidade. As obras criadas são um convite à reflexão sobre a função da materialidade na cultura material criada por designers e artistas.

É por meio dos objetos que se materializam as ideias, convicções, desejos e sentimentos. Desta maneira, o design tem função fundamental na construção de valores e da cultura material da sociedade. Deve-se então entender a função da materialidade do design como um importante construtor da cultura material.

O processo criativo no desenvolvimento da série *À Mary Shelley* permitiu a construção de um olhar de redescoberta sobre a materialidade na arte e no design. O papel enquanto suporte material apresentou inúmeras possibilidades visuais, sendo o protagonista no processo de obtenção das peças.

O conhecimento sobre a experiência material adquirido na disciplina Design, Matéria e Produto se mostrou fundamental para repensar o tema de pesquisa inicialmente proposto, possibilitando uma reflexão mais aprofundada no campo da materialidade do design e da arte.

A pesquisa de mestrado, ainda em desenvolvimento no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tem como tema os processos de criação de objetos vestíveis performativos a partir do jogo entre a materialidade do papel e a materialidade textual e imagética do romance *Frankenstein*, no qual se pretende debater o conceito de materialidade, entendendo que ela está presente nas vivências dos personagens do romance e nas minúcias do processo de escrita da autora desta obra. A partir destas reflexões, outro ponto de discussão da materialidade é o quanto esta complexa rede se tornou materialidade visual nos objetos criados para a exposição *Os sentidos da forma – o design como ato poético*.



## REFERÊNCIAS

- ASHBY, M.F.; JOHNSON, K. **Materiais e design**: arte e ciência da seleção de materiais no design de produto; tradução de Arlete Simille Marques; revisão técnica de Mara Martha Roberto e Ágata Tinoco. – Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- BERNHEIM, Cathy. **Mary Shelley**: Uma biografia da autora de Frankenstein. Traduzido de José Alfaro. Lisboa: Antígona, 2014.
- BIGAL, S. **O design e o desenho industrial**. São Paulo: Annablume, 2001.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo. Ubu, 2016.
- CARPENTER, C. h. *et al.* **Papermaking fibers**. New York: State University College of Forest at Syracuse, 1963.
- CHC – Ciência Hoje das Crianças. **De onde veio o papel**. Disponível em: <<http://chc.org.br/artigo/de-onde-veio-o-papel/>>. Acesso em: 12 fev. 2020.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Do caos ao cérebro. *In*: \_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992. p. 211-257.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Percepto, afecto e conceito. *In*: \_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992. p. 257-271.
- DESMET, P.M.A; HEKKERT, P. Framework of Product Experience. **International Journal of Design**, Taiuã: IJDesign, v.1, n. 1, p. 13-23, 2007.
- DOHMANN, Marcus. Cultura material: sobre uma vivência entre tangibilidades e simbolismos. **Diálogo com a Economia Criativa**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 6, p. 41-53, set.-dez. 2017.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. p. 91-127.
- FERRETI, F.S; FREIRE, K. Tu me ensina a fazer renda que te ensino a projetar: o papel do designer em processos colaborativos para inovação. **Strategic Design Research Journal**, v. 6, n. 2, p. 64-71, maio-ago. 2013.
- FOCILLON, H. **Vida das formas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FORTES, Hugo *et al.* A partilha do comum na performance Contra X Tempo: Processo criativo colaborativo como ato estético e político. **Pós**, Belo Horizonte, v. 9, n. 18, p. 58-86, nov. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/16116/12948>>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- FRITOLI, C.M; KRÜGER, E; CARVALHO, S.K.P. História do papel: panorama evolutivo das técnicas de produção e implicações para sua preservação. **RICI: R.Ibero-amer. Ci. Inf.**, Brasília, v. 9, n. 2, p. 475-502, jul.-dez. 2016

---

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. À **Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição *Os sentidos da forma – O design como ato poético***.

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>

GOGH, Van. **Cartas a Théo. Edição ampliada, anotada e ilustrada.** Tradução de Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2019.

GORDON, Charlotte. **Mulheres extraordinárias:** as criadoras e a criatura. Tradução de Giovanna Louise Libralon. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2020.

HEKKERT, P.; KARANA, E. Chapter 1. Designing Material Experience. *In:* HEKKERT, P.; KARANA, E. **Materials experience fundamentals of materials and design** – 2014. Oxford, UK. Elsevier. “paginação irregular”.

HOBBSAWN, Eric. O Mundo Burguês. *In:* **A Era do Capital – 1848 a 1875.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 241-261

JACKSON, Paul. **Texturas em papel:** Técnicas de diseño de superficies. Barcelona: Promopress, 2017.

JUNG e a Psicologia Analítica. Disponível em: <<http://institutojunguiantorj.org.br/jung-e-a-psicologia-analitica/>>. Acesso em: 1 out. 2020

KÖHLER, Carl. **História do Vestuário.** São Paulo: Martins Fontes, 1996. 483-497p.

KARANA, Elvin; HEKKERT, Paul; KANDACHA, P. A tool for meaning driven materials selection. **Materials & Design**, v. 31, p. 2932-2941, dez. 2010.

LAW, E. *et al.* Understandign, scoping, and defining user experience: a survey approach. Paper Presented at the ACM SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI2009), April 4-9 2009, Boston, MA.

MAZZA, A.C.A; IPIRANGA, A.S.R; FREITAS, A.A.F. O design, a arte e o artesanato deslocando o centro. **Cad. EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 4, dez. 2007. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cebape/a/qrvDggBkpvgtT8GfdnC3mjd/?lang=pt>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

MAIOCCHI, M; PILLAN, M. **Design e comunicazione.** Milano: Alinea, 2009.

MAIOCCHI, M; PILLAN, M. Design Emocional (ou simplesmente design?). **Cadernos de Estudos Avançados em Design** – Emoção, p. 25-42, 2013.

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita:** história do livro, da imprensa e da biblioteca. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.

MERONI, A. Strategic design: where are we now? Reflection around the foundations of a recente discipline. **Strategic Design Research Journal**, v. 1, n. 1, p. 31-38, 2008.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas:** estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MINGUET, Eva. **Paper art now!** Barcelona: Monsa Publications, 2015.

MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luiza. **O papel:** problemas de conservação e restauração. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira Cunha, 1971.

NAKAO, Jum. **A Costura do Invisível.** São Paulo: Senac Editora, 2005.

---

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. À **Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição *Os sentidos da forma – O design como ato poético.***

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>

NORMAN, Donald A. **Design Emocional**: Porque adoramos (ou detestamos) os objetos do dia a dia. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

PATTON, Q.M. **How to use qualitative methods in evaluation**. New Dehli: Sage Publications. 1987.

PERITO, Renata. **O que é moulage?** Disponível em: <<http://www.renataperito.com/?p=781>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

REIS, A.A. A materialidade do design. **Cadernos de Estudos Avançados em Design – Multiculturalismo**, p. 55-71, 2013.

ROTH, Otávio. **Criando papéis**: o processo artesanal como linguagem. São Paulo: MASP, 1982.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da Criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o Prometeu Moderno**. São Paulo: Zahar, 2017.

VALÉRY, Paul. Questões de poesia; Primeira aula do Curso de Poética. *In*: \_\_\_\_\_. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 177-186; 187-200.

---

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. À **Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição *Os sentidos da forma – O design como ato poético***.

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>

## NOTAS

---

1 Entre 1652 e 1862 foram registradas 200 epidemias da doença, conhecida como febre puerperal. Era comum que 1 a cada 10 ou mais das mães morressem após o parto. Não raro, os bebês também morriam, com sintomas parecidos. Hoje já se sabe que a doença é uma forma de infecção generalizada, causada por estreptococos. A causa inicial da infecção é a entrada de germes por meio de mãos sujas, instrumentos cirúrgicos, contato com roupas sujas, etc. Disponível em: <<http://www.ghhc.usp.br/Contagio/cap09.html>>. Acesso em: 13 jan. 2021.

2 No alto, à esquerda, *Rua Praga*, óleo s/ tela, 1920, esta rua é considerada uma das ruas mais elegantes do comércio da cidade de Dresden. No alto, à direita, *Trincheira*, guache, 1918. Embaixo, à direita, *A Rua*, água forte, 1920 (KARCHER, 1992, p. 53).

3 Cf. *História do Vestuário*, de Carl Köhler.

4 O PVA é um tipo de tinta látex e seu nome vem da substância usada atualmente para fabricar a tinta látex: o acetato de polivinila. Solúvel em água, seca rapidamente, e o odor típico de pintura é mínimo.

5 A psicologia analítica aborda a psicoterapia e a análise aprofundada na tradição estabelecida pelo psiquiatra suíço C. G. Jung. Como originalmente definido por Jung, a psicologia analítica se distingue por um foco no rol de experiências simbólicas e espirituais na vida humana, repousando na teoria dos arquétipos de Jung e na existência de um espaço psíquico profundo ou inconsciente coletivo. Disponível em: <<http://institutojunguiatorj.org.br/jung-e-a-psicologia-analitica/>>. Acesso em: 01 out. 2020.

# *Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo*

Além do papel bidimensional. Da arte de estampar papel ao papel feito à mão na gravura contemporânea

*Beyond the two-dimensional of the paper. The art of the blind embossing to the handmade paper in contemporary printmaking*

Hortensia Mínguez-García

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

E-mail: horteminguez@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8531-4572>

## RESUMEN:

Si queremos comprender cómo se han venido explorando las posibilidades volumétricas y creativas del papel, es importante estudiar disciplinas artísticas como el grabado, ya que fue a partir de ella desde dónde la comunidad artística comenzó a romper con la bidimensionalidad del papel. Bajo esta tesis, el presente texto tiene como objetivo aventurarse en el ejercicio de rastrear cómo, a través del grabado, los artistas experimentaron con el papel, utilizándolo primero como soporte de reproducción de imágenes, para, gradualmente, pasar a ser una fuente de experimentación y, finalmente, la pieza de arte en sí. En este sentido, partiremos del siglo X, con el gofrado en seco, para hablar del manejo de la pulpa de papel en el grabado contemporáneo.

Palabras clave: *Grabado. Papel hecho a mano. Gofrado.*

## RESUMO:

Se quisermos entender como vêm sendo exploradas as possibilidades volumétricas e criativas do papel, é importante estudar disciplinas artísticas como a gravura, pois foi a partir dela que a comunidade artística começou a romper com a bidimensionalidade do papel. Partindo dessa premissa, este texto pretende aventurar-se no exercício de rastrear a forma pela qual, através da gravura, os artistas experimentaram com o papel, utilizando-o primeiro como suporte para a reprodução de imagens para, gradualmente, tornar-se uma fonte de experimentação e, por fim, a própria obra de arte. Nesse sentido, partiremos do século X, com a gofragem a seco, para falar do manuseio da pasta de papel na gravura contemporânea.

Palavras-chave: *Gravura. Papel feito à mão. Gofragem.*

## ABSTRACT:

If we want to understand how the volumetric and creative possibilities of paper have been explored, it is important to study one of the artistic disciplines such as printmaking, since it was from this point of view that the artistic community began to break with the two-dimensionality of paper. Under this position, the present text aims to venture into the exercise of tracing how, through printmaking, artists experimented with paper, first using it as a medium for reproducing images, to gradually become a source of experimentation and finally, the piece of art *per se*. In this sense, we will start from the X century with *blind embossing*, to talk about the handling of paper pulp in contemporary printmaking.

Keywords: *Printmaking. Papermade. Blind Embossing.*

Artigo recebido em 14/10/2020  
Artigo aprovado em 18/02/2021

## Introducción

Habitualmente, vinculamos la experimentación creativa del papel más con la producción de libros que con las artes gráficas o la escultura. Sin embargo, desde tiempos remotos, son los artistas quienes han sido verdaderos promotores de cambio en cuanto a la adaptación del papel y sus usos creativos como soporte o como materia prima.

Las propiedades inmanentes de cada papel – su color, su gramaje, densidad, opacidad, textura, elasticidad, si es un papel estucado o no, si es reciclado o contiene elementos orgánicos entre sus fibras etc. –, constituyen una limitante para el artista, pero también una fuente de inspiración. A ojos de los artistas, no todos los papeles sirven para lo mismo. Los papeles más usuales, fabricados con procedimientos mecánicos, son más afables para realizar ejercicios de bocetaje, dibujos de línea etc., mientras que los elaborados con fibras vegetales o textiles, sobre todo los de algodón o lino, son requeridos para los grabadores. Por esta misma regla de tres, todo artista visual sabe que algunas marcas de papel – como Arches, Canson, Fabriano, Guarro, Schoeller, entre otras – son muy prácticas a la hora de trabajar ciertas técnicas, como el dibujo, la acuarela, la impresión calcográfica etc.

Es quizás dentro de la disciplina del grabado – profesión artística que nació con base a la necesidad de reproducir “n” veces una imagen tallada, transferida o grabada en una matriz sobre soportes como el papel – donde, hoy por hoy, podemos encontrar uno de los orígenes históricos más interesantes acerca de cómo, desde el arte, se ha venido utilizando el papel desde los márgenes de lo bidimensional a lo tridimensional. Bajo esta tesitura, el presente texto tiene como propósito aventurarse en el ejercicio de rastrear cómo, a través del grabado como disciplina, los artistas experimentaron con el papel, utilizándolo primero como soporte para la reproducción de imágenes para, gradualmente, usarlo como fuente de experimentación háptica en donde el deseo de generar texturas y bajorrelieves dio lugar, con el paso de los siglos, a una nueva forma de concebir y producir papel. Por ello, el texto lo dividiremos en dos partes: en la primera, hablaremos del gofrado en seco, sus orígenes y desarrollo hasta mediados de pasado siglo; en una segunda parte, veremos el papel protagonista del papel hecho a mano por artistas de relevancia internacional.

---

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. **Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-agô. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25812>>



## 1 Orígenes y desarrollo de la técnica del gofrado en seco (*Blind Embossing*)

En términos cronológicos, uno de los puntos clave más interesantes sobre la interrelación del papel y su manejo para la transgresión de su planimetría puede fecharse entre el siglo X y XII, con la aparición del *gauffrage*, una técnica de estampación a veces también referenciada como *blind printing*, *goffer*, engofrado, gofrado o repujado.

El gofrado es una técnica que permite registrar en seco, es decir, sin tinta, los relieves de una base matricial “x” a un papel, rompiendo con ello su planimetría inicial. Dicho de otro modo, es una técnica en la que se transfiere una imagen o textura – grabada o tallada en bajorrelieve en una matriz que habitualmente suele ser de madera o linóleo – a un papel por medio presión, ya sea con la ayuda de un tórculo tangencial<sup>1</sup> o de una prensa hidráulica. Sin embargo, para que el papel pueda, durante dicho proceso de transferencia, amoldarse y registrar, sin desgarrarse, cada una de las concavidades y convexidades de la matriz, debe ser sometido a un proceso de humectación previo para mejorar la flexibilidad de sus fibras<sup>2</sup> y, en consecuencia, el contacto directo con cada uno de los intersticios más profundos de la matriz.

Los primeros gofrados podemos ubicarlos dentro de algunos álbumes manuscritos de los poemas de la antología clásica japonesa *Kokin Wakashû* (en abreviatura, *Kokinshû*) y, más tarde, en la práctica medieval del cuero repujado en las portadas y lomos de libros manuscritos. Progresivamente, el *gauffrage* ornamental fue adquiriendo un matiz cada vez más artístico bajo el nombre de *karazuri*, técnica de estampación de lujo que se desarrolló durante el s. XVIII en la estampa xilográfica japonesa *ukiyo-e*<sup>3</sup> (1660-1868) y que, claramente, denota el objetivo de transferir la materialidad háptica y volumétrica de una matriz al papel, dotándolo de esa particular belleza generada por el contraste entre las sombras y luces de un gofrado sobre papel.

Según Berenguer (1996, p. 53), en aquella época, los relieves “se obtenía(n) rellenando los huecos de una plancha generalmente de madera con pasta de papel de arroz y sacando en relieve el negativo de la plancha original”. Es decir, el método era estampar los huecos tallados de una matriz de madera en seco sobre un papel hecho a mano (o de calidad esponjosa y espesa) previamente humedecido, con el fin de ensalzar el relieve negativo de los huecos. Para ello, el papel colocado

---

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-agô. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25812>>

sobre el bloque de madera se manipulaba en su parte posterior por presión manual con el baren (*karazuri*), ayudándose con una herramienta de acabado romo, como un hueso, o con el codo (*Niku-zuri*) para realizar mejor los relieves.

En las xilografías *ukiyo-e*, los relieves gofrados se aplicaban a detalles muy concretos, como la trama decorativa de un vestido, joyas, rostros, cabelleras, el pelaje y plumaje de animales, el reflejo del agua o la nieve de las montañas. Ejemplo de ello son los grabados de Okumura Masanobu (1685-1768), quien fue el primero en utilizar esta técnica dentro del arte de los *suri-shi*.<sup>4</sup> También mencionamos ejemplos de Utamaro Kitagawa (1753-1806) – en algunas de sus obras del género *bijinga* (“fotos de mujeres bonitas”), de gran belleza, sensualidad y erotismo –, así como de otros autores menos conocidos del *Ukiyo-e Edo*, como: Suzuki Harunobu (activo 1760-1770), en algunos detalles de sus figuras femeninas de belleza idealizada y acabados etéreos; Katsukawa Shunshô (activo 1726-1793), famoso como retratista de actores; y Ippitsusai Bunchô (activo 1755-1790), en retratos de mujeres y actores.



Fig. 1 – Ohara, Shoson (Koson), “Egret in Rain” (1928). Xilografía y gofrado en seco.

Fue por tanto el arte oriental y la propagación de las estampas japoneses del s. XIX – las cuales ya denotaban un acuciado interés por acentuar el relieve en el papel a través de la técnica del gofrado – que impactaron el arte europeo, constituyendo un verdadero parteaguas en la forma de concebir al papel como soporte artístico (ADHÉMAR, 1967).

Entre quienes podemos afirmar que fueron influenciados por el pensamiento oriental y que, a través de sus prácticas, edificaron una nueva forma de concebir al papel, mencionamos el británico William Hayter, famoso hoy en día por ser el fundador de *El Atelier 17*<sup>5</sup> y gran promotor de la técnica del roll-up, el collage y los gofrados en seco (*blind embossing*).

Concretamente, el gofrado en seco hizo con que muchos artistas de la época –sobre todo aquellos que trabajaron colaborativamente en el *Atelier 17* – idearan cómo conseguir que el papel adquiriese mayor flexibilidad a fin de poder transferirle los bajorrelieves sin que se desgarrara durante el proceso. Ello les indujo, inevitablemente, a experimentar e ingeniar diferentes técnicas de humectación del papel<sup>6</sup> para, u obtener registros más fidedignos de nuestras imágenes, o moldear el papel con presión y así registrar el relieve de determinados volúmenes. En función de ello, durante el proceso de estampación, hemos aprendido a trabajar con fieltros; a hacer camas con papeles de periódicos o, en caso de relieves más acuciados, utilizar gomaespuma; a reforzar la pulpa de papel con algunos productos sintéticos; o a recurrir a maquinarias más específicas como la prensa hidráulica. Siempre con la finalidad de forzar al máximo los limitantes bidimensionales innatos del papel.

Desde esta perspectiva, podemos destacar las aportaciones de la artista Anne Ryan (1889-1954), con el manejo de collages hechos con papel “fabricados especialmente para ella por Douglas Howell” combinado con toda suerte de materiales, “como pañuelos de papel, trozos de ropa y ocasionalmente objetos grabados” (RAMOS, 1992, p. 37). También resulta destacable el aporte del artista Étienne Hajdu (1907-1996), en torno a los años treinta del pasado siglo. Hajdu, concretamente, tenía alma de escultor y, por ello, gozaba armar placas trabajadas con diferentes tipos de materiales, sobre todo recortes de planchas de cobre, aluminio, plásticos, maderas, y también con retazos de formas hechas con resina de poliéster o yeso – materiales que pegaba y utilizaba como matriz para reproducir las texturas sobre el papel. De ahí viene la belleza de sus gofrados en seco (*blind embossing*), ya que la variedad de texturas con las que trabajaba le permitía

---

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25812>>

obtener bellos bajorrelieves y trasladarlos al papel. Sirva de referente su libro de artista *Règnes* (1961), realizado en estrecha colaboración con el poeta Pierre Lecuire. Se trata de una obra en la que cada uno de los papeles están trabajados como una topografía a doble cara, en las que se reconcilia la calidad bidimensional de unos dibujos grabados al aguafuerte con la poética escultórica que generan las luces y sombras proyectadas de los relieves del papel gofrado.

Asimismo, otros artistas que también trabajaron esta técnica son el francés Pierre Courtin (1921-2012), desde 1947; el suizo Jean-Edouard Augsburger (1925), que análogamente a Hajdu estampaba formas abstractas sobre papeles de alto gramaje; el italiano Angelo Savelli (1911-1995); y el colombiano Omar Rayo (1928-2010).

Toda esta generación de artistas hizo que el gofrado en seco pasara de ser una simple técnica utilizada con fines decorativos y se convirtiese en una postulación estética frente al deseo de enaltecer la materia orgánica, afín a los movimientos como el *Art Brut* o el Informalismo, solo que desde la sutileza del papel blanco. Un interés que también desarrollaron más tarde, desde el conceptualismo y la pureza del pensamiento y desde la estética minimalista, otros artistas como Angelo Savelli (Fig. 1), conocido por su estética basada en la suave y aterciopela dialéctica de los opuestos "luz-sombra" que se obtiene con el papel gofrado en seco. Sirva como referente su obra de la *Opere Bianche*, en que gofró en el papel, por su estructura espiral, sutiles formas rectangulares y pequeñas cuerdas como segmentos espaciales representativos del universo, la quietud y el silencio.

Antiguamente, el gofrado solía conseguirse trabajando placas de metal con cierto tipo de ácidos para su corrosión controlada. Sin embargo, hoy en día, estos bajorrelieves pueden obtenerse a través de diferentes procedimientos y materiales, ya sea a través de la insolación de planchas de fotopolímeros u otro tipo de soportes grabados a láser. En todo caso, aunque el gofrado en seco sigue siendo una técnica conocida y practicada en el mundo de la edición artística, ésta ha sido mayormente implementada en el mundo de la imprenta para la estampación de exlibris, sellos o anagramas, siendo el *papermaking*, una solución más atractiva para muchos artistas hoy en día.

## 2 El desarrollo del papel hecho a mano y su uso en el arte gráfico

Como pudimos ver, en la primera mitad del siglo pasado hubo un especial interés por redescubrir algunas técnicas ancestrales (como el gofrado en seco) con el afán de utilizar al papel no sólo como soporte, sino como medio artístico. Sin embargo, fue a partir de finales de los años sesenta del pasado siglo que surgió un interés generalizado por el arte de hacer papel a mano<sup>7</sup> – también llamado “de tina” – solo que desde una perspectiva más experimental.

Recordemos que hasta el momento, en Occidente, el papel se había estado manufacturando de manera artesanal, mayormente con pasta de trapos en los molinos papeleros, “evolucionando desde su entrada en España (siglo X) hasta su época de apogeo (finales del siglo XVIII y principios del XIX)” (VIÑAS, 1994, p. 71). De hecho, por su tradición artesanal, Europa y el Oriente, en general, gozaban de un amplio elenco de papeles de alta calidad. Sin embargo, América llevaba demasiado tiempo sometiéndose a consumir papeles inexpresivos producidos industrialmente y, en consecuencia, a tener que adquirir por pedido, casi diríamos exclusivo y personalizado, a otras fábricas, tal y como hacían con la alemana de Gustave Baumann (1881-1971) o directamente a Harrison Elliot (1879-1954), en Nueva York, que distribuía papeles del Oriente desde la *Japan Paper Company*.

Fue a partir de los años sesenta, y en especial durante los ochenta, cuando la comunidad artística de Estados Unidos empezó a trabajar en estrecha colaboración con impresores y empresas especializadas en hacer papel de alta calidad con la finalidad de cubrir, de la manera más profesional posible, sus nuevas inquietudes y necesidades artísticas. Pero regresemos un poco en el tiempo. Las consecuencias de la II Guerra Mundial tuvieron graves repercusiones en todo el globo, y pronto apareció el brote de escasez del papel hecho a mano.

Como todo avance que se gesta en la historia de la humanidad, la esperanza apareció con la práctica sostenible, a ejemplo de Douglass Morse Howell (1906-1994), quien ya en la temprana época de los treinta había dedicado parte de su carrera como xilógrafo. Howell experimentó hacer sus propios papeles tras rescatar las investigaciones del historiador Dard Hunter sobre cómo

---

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25812>>

manufacturar uno mismo su papel con lino (*papetries*), variando calidades tan sugestivas como color, gramaje y texturas para así obtener una naturaleza totalmente personal de la materia, dignificándola a obra de arte.

El alcance de las investigaciones de Howell fue tal, que hoy en día podemos considerarlo uno de los mayores antecedentes históricos de la gráfica contemporánea respecto al arte objetual. Primero, por el alcance de sus investigaciones con moldes y experimentos con diferentes tipos de papel según su peso, color y textura, y segundo, por su capacidad para divulgar sus avances por medio de cursos, conferencias y publicaciones; prácticas constantes en su carrera.

Paralelamente, uno de los mayores promotores del movimiento del papel hecho a mano en América desde los años sesenta, fue el artista Laurence Barker (1930), alumno de Howell. Barker apostó por esa misma línea de trabajo desde el Departamento de Grabado de la *Cranbrook Academy of Art*, en Michigan, entre 1963 y 1970. Un año más tarde, se trasladó a Barcelona para levantar un taller de papel, gracias al cual se nutrirían una larga lista de personalidades artísticas de la época, entre ellas Joan Miró. During the brief period of the workshop's existence (1963 - 1970), Barker inspired numerous students - a list of whom reads like a "Who's Who in American Paper-making" - to explore new visions and forms of expression with paper. - read more...

Sin embargo, el impresionante interés aparentemente repentino por el arte del papel no fue únicamente a colación del impulso causado por este inicial círculo, ya que, además del ahínco de Howell y sus seguidores (Laurence Barker, Golda Lewis o Clinton Hill), debemos considerar otras variables y aportaciones de la mano de personalidades como Garner Tullis (1939-2019) o Kenneth Tyler (1931).

El norteamericano Garner Tullis, fundador e integrante del *Institute for Experimental Papermaking* (1972), de Santa Cruz, California, fue quien investigó en la reproducción de esculturas de bronce o arcilla con pulpa de algodón mezclada con telas recicladas y gasas. Asimismo,

[...] uno de los muchos procedimientos usados por Garner Tullis consiste en crear primero el original en una masa de arcilla, después colocar sobre el original un trapo de estopa remojado en cola Elmer y se aprieta; posteriormente se vierte pulpa de algodón y un material de gasa. Finalmente se aplica a todo el conjunto lámparas de calor para acelerar el secado. (RUIZ, 2008, p. 77-78).



Por su parte, al famoso impresor Kenneth Tyler (1931) le debemos su ingenio y apoyo incondicional por solventar y viabilizar trabajos colaborativos entre artistas, impresores y papeleros que deseaban llevar a buen trecho todo tipo de ocurrencias y extravagancias proyectuales en las que el papel tenía un papel protagónico. Hablamos de proyectos ideados por mentes de artistas como Rauschenberg, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Josef Albers, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, David Hockney, Robert Motherwell, James Rosenquist, Ronald Davis, Helen Frankenthaler, Joan Mitchell o Frank Stella, quienes no sólo incidieron en la creación de obras a gran escala, sino que además, rompieron con las barreras de la bidimensionalidad del papel.

Bajo esta premisa, muchos de los artistas citados trabajaron con Kenneth Tyler, tanto en el taller G.E.L. – *Gemini Graphic Editions Limited* (1966-1996) –, en Los Ángeles, cuanto en su propio taller *Tyler Graphics Ltd* (1975), en Mount Kisco, Nueva York, realizando alguna de las obras gráficas más importantes del siglo XX, por tratarse de verdaderas pericias técnicas de gran sustrato experimental.

Así, el papel pasó de ser un medio para el manejo de la técnica del gofrado, a principios de siglo pasado, a ser un medio explotado empíricamente por las mentes más brillantes, lo cual derivó en un “the development which led to it becoming the work of art itself.” (GILMOUR, 2009, p. 9).<sup>8</sup>

En dicha línea, acontecieron casos como el de Frank Stella (1936), que con el apoyo de Kenneth Tyler y los papeleros John y Kathleen Koller, llevó a cabo algunas obras como las de la serie *Paper Relief Project* (1975). En su elaboración, colocó pulpa de papel sobre un tamiz previamente modificado, cosiéndole al mismo marco, con hilo de latón, planos geométricos y formando diferentes desniveles para conseguir bajorrelieves más acuciados que los que podía obtener por medio de los procesos de estampación por tórculo (NEWMAN, 1977, p. 171). Ejemplo de ello es su obra *Grodno I*, de 1975.

También podemos destacar algunas colaboraciones como las de Kenneth Tyler y Robert Rauschenberg (1925-2008), quienes hicieron papel hecho a mano para algunas de las series de Rauschenberg, en agosto de 1973, gracias al viejo molino francés del papelerero Richard de Bas, alquilado por el taller GEL. Como resultados de esta colaboración, podemos nombrar a sus series *Pages and Fuses* (1974) o *Bones and Unions* (1975). En esta última, por ejemplo, Rauschenberg

---

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-agô. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25812>>



montó, con bambú y diferentes calidades de papeles hechos a mano, especies de esculturas en forma de paneles en los que primaba la sutileza de las variaciones cromáticas, hápticas y de transparencia del papel.

Simultáneamente a Rauschenberg, Richard Royce (1942-2003) es otra de las figuras norteamericanas a tenerse en cuenta. Tras disfrutar de una amplia experiencia formativa en la Universidad de Wisconsin, donde pudo licenciarse y cursar la maestría en Artes, Royce decidió trasladarse a Francia para ampliar sus conocimientos de grabado en el taller de William Hayter. De regreso a Estados Unidos, Royce abrió el *Atelier Royce Ltd.*, sede de toda una serie de ensayos personales y portal de colaboración y apoyo para otros artistas, como Rosenquist o Lichtenstein, entre otros.

Partiendo de sus extensos conocimientos técnicos del medio, su manera de trabajar evolucionó en busca de un dinamismo multimedial esencialmente investigativo, que le llevará a experimentar algunos retos innatos a los medios de la gráfica múltiple, como la elaboración de obras tridimensionales con formas esféricas, aviones o tetraedros, como *Frozen Motion Closed* (1977) o *Glyph* (1979). La experimentación con la pulpa de papel no fue para él un recurso menor, teniendo en cuenta que, por aquel entonces, se alzaba como uno de los medios más apreciados. La pulpa de papel, la madera como matriz (o como estructura base) y las herramientas vastas, como los formones o los instrumentos de dentista, fueron su elenco básico de trabajo. Tras tallar contundentes relieves sobre un taco de madera, Royce aplicaba sobre su superficie la pulpa de papel, presionándola con suma atención para que recogiese cada uno de los recovecos e intersticios de los huecos previamente entintados.

Desde aquel entonces, la calidez e la innata apariencia distinguida del papel hecho a mano ha pasado a formar parte del elenco comunicativo básico del artista contemporáneo, de ahí que, en las últimas décadas, ha seguido vigente en las praxis de grandes autores a nivel internacional. De este modo, hallamos aportaciones tan variopintas como las del barcelonés Jaume Plensa (1955), quien se destaca por mezclar la pulpa de papel con resinas sintéticas y pigmentos; o las de la inglesa Carol Farrow (1944), más centrada en las técnicas del laminado y en el modelado de objetos desgastados de uso cotidiano, que utiliza como moldes y reproduce combinando la pulpa de papel con toda serie de materiales: acrílicos, ceras, fibras de lino, barniz e, incluso en algunos casos, arcilla.

Este último elemento ha sido el más experimentado por la artista desde los ochenta, mezclándolo en diferentes proporciones con pulpa de papel para, posteriormente, cocer la mezcla al horno en busca de la solidificación de intensas calidades cromáticas y texturales, que por separado ambos materiales no ofrecen.

Nos gustaría, finalmente, cerrar este apartado destacando la obra del artista José Fuentes Esteve (1951), quien es, irrevocablemente, uno de los más versátiles y productivos en el contexto del arte reproducible actual. Hacedor insaciable, Fuentes se destaca por su inusual forma de concebir al grabado, siendo, desde los años 80, uno de los artistas con más y mayores aportaciones al campo de la gráfica, en general, y del manejo de la pulpa de papel para la obtención de piezas con un alto carácter volumétrico, en particular.

Según este artista, existen dos motivos principales por los cuales viene utilizando la pulpa de papel desde el 2004.

Toda mi trayectoria de creación está desarrollada en torno a la imagen múltiple y, especialmente, a la pulpa de papel. Hay dos aspectos en este medio esenciales para mí. El primero es que he podido crear imágenes con cualquier identidad corpórea, llegando incluso a la objetualidad. De las imágenes se obtiene un molde negativo que actuará como matriz para poder repetir las imágenes. Y el segundo aspecto es que, para obtener la imagen final, el medio ideal es la pulpa de papel, que toma la forma del molde reproduciendo topográficamente sus superficies y relieves.<sup>9</sup>

Sus aportes al respecto podemos encontrarlos en varias de sus series narrativas: *Las Puertas del Paraíso* (2004), *Algunos Ángeles* (2006), *Blood* (2007), *Vello* (2008), *Sublime dolor* (2009), *Besos Prohibidos* (2019), además de otras tres series en proceso: *Cuerpos Yacentes* (2018-), *Eternidad* (2020-) y *El Circo* (2020-).

En estas series, José Fuentes ha venido explorando con gran ahínco la creación de matrices de DM gubias o intervenidas con silicona, pero también la ideación de bajorrelieves modelados con arcilla o plastilina sobre DM, a partir de las cuales obtiene un molde negativo con resinas sintéticas y/o siliconas para finalmente sustraer con pulpa de papel las formas y volúmenes de la matriz en positivo.

---

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25812>>

Bajo esta tesitura, en las series anteriormente mencionadas podemos vislumbrar toda suerte de posibilidades creativas. Por ejemplo, en *Las Puertas del Paraíso* (2004), el color se integra con gran delicadeza desde la misma conformación de la pulpa como materia (Fig. 2 y 3); ya en la serie *Algunos Ángeles* (2006), la novedad la encontramos en cómo encastra al papel fragmentos de taracea (Fig. 4 y 5), integrando con gran pericia diferentes calidades visuales y hápticas (MÍNGUEZ-GARCÍA, 2013).



Fig. 2 y 3 – José Fuentes Esteve. De la serie *Las puertas del paraíso* (2004), subserie *La Puerta de las Plantas*. Pulpa de papel, 75x103 cm. Imágenes: Cortesía del autor.



Fig. 4 y 5 – José Fuentes Esteve. De la serie *Algunos Ángeles* (2006). Pulpa de papel con taracea encastrada, 100x80 cm. y 80x100 cm., respectivamente. Imágenes: Cortesía del autor.



Fue a partir del 2007, a colación de su serie *Blood*, cuando Fuentes empezó a experimentar en mayor medida con “diferentes tratamientos finales sobre la propia pulpa”,<sup>10</sup> incorporando al papel lacas japonesas para obtención de algunos efectos plásticos (Fig. 6). Por último, en su serie *Sublime Dolor* (2009), el artista incurrió en el manejo de “tratamientos finales sobre la propia pulpa como son los estofados, empleando, en este caso, el mismo proceso que el de las antiguas tallas policromadas”.<sup>11</sup> Se trata de un método de trabajo que, como podemos ver en la Figura 7, distancia estéticamente la serie *Sublime Dolor* del resto, ya que la frágil corporalidad, sutileza cromática y belleza orgánica de la pulpa de papel se desdibujan por completo, dando paso a una concepción diametralmente opuesta. Véase cómo, por medio de la técnica del estofado,<sup>12</sup> el papel adquiere un acabado metálico rico en efectos iridiscentes.

Sobre la imagen obtenida con pulpa de papel se aplicó el mismo proceso de los estofados y las corladuras empleado en la talla policromada española tradicional. Tomé el proceso tradicional de la policromía sobre madera para aplicarlo sobre la pulpa de papel como soporte final. La pulpa de papel en este proceso pierde su identidad material para sugerirnos materiales como el metal, el barro o las telas, proporcionando una experiencia visual de gran riqueza y barroquismo (FUENTES, 2020, p. 39).



Fig. 6 y 7 – José Fuentes Esteve. [Izquierda]: *Flagelación*, de la serie *Blood* (2007). Pulpa de papel con lacado, 100x100 cm. [Derecha]: De la serie *Sublime dolor* (2009). Pulpa de papel con estofados a partir de molde, 170x116 cm. Imágenes: Cortesía del autor.

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25812>>

## Reflexión final

Al ocaso del presente texto, podemos inferir que, gracias a la singularización de los procesos creativos de varias generaciones artísticas, el papel ha pasado de ser un simple receptor de imágenes a una pieza de arte en sí misma. Desde la popularización de la técnica del gofrado, en el siglo X, el arte oriental supo ver que el estampado de bajorrelieves en seco no sólo permitía romper con la planimetría del papel, sino que, además, abría todo un mundo de nuevas posibilidades creativas: desde la creación de percepciones y experiencias hápticas, por medio del registro de texturas y volúmenes, hasta la creación de juegos de luces y sombras con un alta denotación estético-simbólica.

Por el contrario, fue a partir del siglo XX cuando realmente pudimos hablar de un reiterado deseo por romper con la planimetría del papel, a través de las manos de tan variadas personalidades, como Garner Tullis (desde los años setenta) y José Fuentes Esteve (en la actualidad). Son artistas que, en suma, nos dejan entrever a través de sus singulares procesos creativos cómo el mundo ya no se “dibuja” sobre el papel, sino que se construye a partir de él.

## REFERÊNCIAS

ADHÉMAR, Jean. **La gravure originale au XXe siècle**. París: Aimery Somogy, 1967.

BERENGUER, Amparo. **Aplicación de los materiales sintéticos al collagraph. El relieve y el color**. 1996. Tesis doctoral – Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 1996.

FUENTES, José. **José Fuentes 2002-2020**. Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca, 2020. (Serie Catálogos, 234).

GARCÍA RODRÍGUEZ, Amaury A. **Cultura popular y grabado en Japón – siglos XVII a XIX**. México: El Colegio de México; Centro de Estudios de Asia y África, 2005.

GILMOUR, Pat. **The Kenneth Tyler and Tyler Graphics Collection of Contemporary Prints and Multiples 2000**. New York: Sotheby's New York, 2009.

GÓMEZ, José; FUENTES, José. **Sublime dolor. José Fuentes Esteve 2008-2011**. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes, 2002.

MEDINA, J. M.; JIMÉNEZ, G.; FUENTES, José. **Vello. José Fuentes**. Elche (España): Iberoprinter, 2007.

MELIS-MARINI, Felice. **El aguafuerte y demás procedimientos de grabado sobre metal**. Barcelona: Sucesor de E. Meseguer Editor, 1954.

MERÍN, María Ángeles. **La tinta en el grabado. Viscosidad y reología, estampación en matrices alternativas**. 1996. Tesis doctoral – Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1996.

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. **Gráfica contemporánea. Del elogio de la materia a la gráfica intangible**. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2013.

NEWMAN, Thelma R. **Innovative printmaking: The making of two – and three – dimensional prints and multiples**. New York: Crown Publishers, 1977.

RAMOS, Juan Carlos. **Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo**. Granada: Servicio de Publicaciones Universidad de Granada, 1992.

RUIZ, María Del Carmen. **El molde de bloque como matriz. Una mirada personal al relieve en la gráfica contemporánea**. 2008. Tesis doctoral – Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

---

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. **Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-agó. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25812>>

SOLER, Alejandro; GUASCH, Anna María; FUENTES, José. **Vello. José Fuentes**. Elche (España): Iberoprinter, 2010.

VIÑAS, Ruth. **Estabilidad de los papeles para estampas y dibujos. El papel como soporte de dibujos y grabados: Conservación**. 1994. Tesis doctoral – Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1994.

PÓS:

---

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. **Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo.**

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v. 11, n. 22, mai-agô. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25812>>

237



## NOTAS

---

1 “La prensa suele describirse en términos simples como una platina larga y lisa sobre la cual se coloca la plancha entintada, el papel y los fieltros o almohadillas. La platina se desliza entre dos cilindros de metal y bajo la presión que estos ejercen. El cilindro inferior, cuya tangente está en línea con la línea de presión, suele ser un tambor hueco de unos 30 cm. de diámetro y que gira libremente sobre cojinetes y soporta la platina móvil. El superior de acero muy fuerte o de hierro fundido, de 15 a 20 cm. de diámetro, es el encargado de proporcionar la fuerte presión dirigida contra la platina, es decir, es el encargado de que el papel se introduzca en las tallas u oquedades de la plancha produciendo la imagen. La transmisión para su funcionamiento suele ir concebida por un sistema de engranajes que hacen posible el menor esfuerzo por parte del estampador. En la actualidad dicha transmisión se realiza con un reductor manual, mejor si los engranajes son cónicos, ya que éstos patinan cuando la presión es excesiva, preservando de daños al tórculo. Los hay también que funcionan con un motor eléctrico, apropiados para grandes ediciones”. (RAMOS, 1992, p. 109-110).

2 “Son las fibras vegetales la principal materia prima o elemento constituyente. Las propiedades específicas de cada papel dependen en gran medida de la estructura de las fibras que lo conforman [...] dentro de su estructura adquieren una importancia especial los aspectos del grosor y la longitud de las fibras. Las fibras gruesas dan lugar a papeles abiertos, voluminosos y absorbentes, con alta resistencia al desgarrar y poca al reventamiento y tracción. La longitud de la fibra influye en la fuerza del papel al ser directamente proporcional a la resistencia al desgarrar” (MERÍN, 1996, p. 160). Otros limitantes del papel que deberíamos tener en cuenta es su permeabilidad y, por antonomasia, su capacidad de absorción, porosidad, textura, solidez, elasticidad, estabilidad, así como la calidad y la cantidad de encolado.

3 “El término proviene de la filosofía budista, en donde *ukiyo* significa el mundo de los sufrimientos, el mundo material, el mundo de las ilusiones transitorias, ya que el budismo considera a todo lo que nos rodea (la gente, los animales, las cosas, los sentimientos, etc.) como artificios, que son la causa de nuestros sentimientos y que nos atan a un mundo que es nada más que fantasía. Es decir, este mundo ilusorio no sería más que el mundo terrenal, donde vivimos y donde desarrollamos toda nuestra actividad como seres humanos. El periodo Edo se apropia de esta idea reacondicionando el término con los caracteres *ukiyo*, que significa ‘mundo flotante’, pero le da un giro un tanto diferente de la idea original que, aunque no rompe por completo con la visión pesimista budista, sí le aporta nuevos parámetros que van a caracterizar muchas de las actitudes *chōnin* ante la vida. Este ‘mundo flotante’ sería también el mundo que vivimos, ‘este mundo’, que debido a su carácter impermanente e ilusorio es la causa de nuestros pesares, pero que precisamente por ser temporal hay que aprovecharlo al máximo en el disfrute y satisfacción de los placeres y deseos de esta vida que al fin y al cabo pasa”. (GARCÍA RODRÍGUEZ, 2005, p. 40). De ahí que las xilografías *ukiyo-e* representen escenas propias de la vida urbana de clase media, que evidencian cuáles eran los verdaderos *leit motif* de su existir cotidiano y epicúreo. Paisajes idílicos; animales exóticos; escenas teatrales; escenas de los baños; retratos de cortesanas; actos sexuales; todas ellas temáticas asociadas al afán por representar la demanda de placer, consumo y derroche voluptuoso de la sociedad de la época.

4 Maestro que completaba los últimos toques de una impresión.

5 El *Atelier 17* fue un taller experimental para las artes gráficas que estuvo vigente en París de 1927 a 1955. A principios de 1940, a colación de la *II Guerra Mundial*, Hayter lo trasladó a Nueva York, regresándolo finalmente a París en los años cincuenta para proseguir su trabajo durante cinco años más. En el *Atelier*, participaron personalidades de la talla de Chagall, Giacometti, Miró, Braque, Picasso, Leger, entre otros muchos artistas importante de la época.

6 “Tradicionalmente se han venido usando dos métodos de humectación. Por inmersión y por impregnación. El primero se utiliza para papeles de mucha cola y para tiradas cortas. Consiste en sumergir el papel en una tina durante un máximo de 20 a 25 minutos. Luego se escurre y se deja entre secantes para que absorba el exceso de humedad. Y el segundo método es el de montón de 24 a 12h antes y envolviendo los papeles en plástico, para tiradas largas”. (BERENGUER, 1996, p. 182). “Sin embargo, múltiples son las opciones de humectación del papel. Melis-Marini (1954) hace varias anotaciones respecto a este tema: “[...] cortado en pliegos, del formato que se necesite, se mete dentro de una caja donde haya trapos y esponjas empapadas en agua, teniéndolo colgado de unas tablillas durante uno o dos días. También se acostumbra a poner durante 10 o 12 horas los distintos pliegos, alternándolos con hojas de papel secante empapadas de agua, entre dos cartones fuertes, sobre los que se colocan grandes pesos de modo que opriman uniformemente toda la superficie del papel. Si éste no queda por igual humedecido, aparecerán en la

## NOTAS

---

estampa manchas o zonas absolutamente blancas o descoloridas. Se puede mojar el papel pocos minutos antes de estampar el grabado, extendiendo sobre el pliego, puesto horizontalmente en un tablero, un trozo de tela de las mismas dimensiones y empapado de agua. De este modo se obtienen negros más intensos, pero no siempre iguales, en las distintas pruebas. Muy usado asimismo es el sistema de sumergir el panel en agua durante 20 o 24 horas y de extenderlo, unas horas antes de utilizarlo, entre hojas de papel secante bien seco y cargado con pesos. Se puede sumergir el pliego en agua durante una hora y colgarlo después con dos pinzas de un cordel bien tenso; cuando ya no gotee, se le hace pasar dos o tres veces bajo el rodillo del tórculo entre dos hojas de papel secante y seco". (BERENGUER, 1996, p. 69-70).

7 "El proceso completo de la fabricación del papel a mano de forma tradicional consta, en términos generales, de las siguientes fases: Bateo de la pulpa de papel y traslado a la tina; formación de la hoja de papel; colocación de las hojas entre bayetas (ponar), formando la 'posta de pliegos'; prensado de la posta de pliegos; deshecho de la posta de pliegos, eliminando las bayetas (levar) y formando la 'posta blanca'; prensado de la posta blanca; deshecho de la posta blanca y secado de los pliegos en el secadero y tendadero; encolado del papel; prensado del papel encolado; tendido del papel encolado; prensado del papel seco; satinado o bruñido del papel; selección de los papeles según la calidad o acabado; confección de las resmas; desbarbado de las resmas; embalado del papel y almacenamiento. El proceso de formación de la hoja de este papel artesanal comienza con el transporte de la pulpa o pasta de papel recién preparada (en forma líquida) a unas tinas, donde se mezcla con más agua y se bate para desleirla y dispensarla; este proceso se denomina tradicionalmente bateado. Una vez obtenida una buena mezcla de fibras en suspensión acuosa, de aspecto lechoso, se pasa a la etapa más delicada de la manufactura del papel: la formación de la hoja, que es llevada a cabo por el maestro (alebrén o sacador). La pasta, más o menos diluida, según el espesor deseado del papel, se extrae de la tina con una especie de cedazo rectangular, llamado forma, formadora, formeta, costillada o molde". (VIÑAS, 1994, p. 71-72).

8 "[...] "desarrollo que se convirtió en la propia obra de arte". (Traducción de la autora)

9 FUENTES, José. Comunicación personal el 10 de octubre de 2020. Archivo personal.

10 Comunicación personal, José Fuentes Esteve, 10/10/20.

11 Comunicación personal, José Fuentes Esteve, 10/10/20.

12 La técnica del estofado consiste en aplicar sobre una policromía – habitualmente sobre madera – pan de oro, plata o cobre. Un material que puede raspase para desvelar texturas subyacentes o pintar encima, según sean los intereses del artista.

# Os papéis da gravura: uma comparação entre a *Tauromaquia* de Goya e a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* de Antonio Carnicero

*Etching roles: a comparison between Goya's Tauromaquia and Antonio Carnicero's Colección de las principales suertes de una corrida de toros*

*Los papeles de los grabados: una comparativa entre la Tauromaquia de Goya y la Colección de las principales suertes de una corrida de toros de Antonio Carnicero*

Érica Burini

IFCH – Unicamp

erica.burini@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1318-645X>

Patrícia Dalcanale Meneses

IDepartamento de História da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

patriciadalcanale@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7993-1921>

## RESUMO:

As gravuras representando touradas pertencentes ao acervo do MASP estimulam a comparação, que busca investigar a forma como o sistema de gravuras em metal, incluindo o seu ensino, criação e circulação, no final do século XVIII fundamenta os passos seguidos no século XIX na Espanha, partindo da técnica, da materialidade, especialmente do papel, e do tratamento dado pelos artistas ao tema. As obras em questão são a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, publicada por Antonio Carnicero entre 1787 e

---

BURINI, Érica; MENESES, Patrícia Dalcanale. Os papéis da gravura: uma comparação entre a *Tauromaquia* de Goya e a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* de Antonio Carnicero.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23924>>

1790 e gravada por Luis Fernández Noseret cinco anos depois, e as cinco gravuras da *Tauromaquia* de Goya, da primeira edição anunciada para venda nos jornais madrilenhos em 1816.

Palavras-chave: *Francisco Goya; Antonio Carnicero; Luis Fernández Noseret; gravura em metal; tauromaquia.*

#### ABSTRACT:

The prints representing bullfights belonging to the MASP collection stimulate this comparison, which seeks to investigate the way in which the etching system, including its teaching, creation and circulation, at the late 18th century underlies the steps followed in the 19th century in Spain, based on their technique, their materiality, specially paper, and the treatment given by the artists to the theme. The artworks in question are the *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, published by Antonio Carnicero between 1787 and 1790, and engraved by Luis Fernández Noseret five years later, and five prints of Goya's *Tauromaquia*, whose first edition is announced for sale in Madrilenian newspapers in 1816.

Keywords: *Francisco Goya; Antonio Carnicero; Luis Fernández Noseret; etching; bullfighting.*

#### RESUMEN:

Las estampas representativas de corridas de toros pertenecientes a la colección MASP estimulan la comparativa, que busca investigar la forma en que el sistema de la calcografía, incluyendo su enseñanza, creación y circulación, a finales del siglo XVIII subyace a los pasos seguidos en el siglo XIX en España, partiendo de la técnica, la materialidad, especialmente el papel, y el tratamiento que los artistas dan al tema. Las obras en cuestión son: la *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, editada por Antonio Carnicero entre 1787 y 1790, y grabada por Luis Fernández Noseret cinco años después, y los cinco grabados de la *Tauromaquia* de Goya, cuya primera edición se anuncia a la venta en los periódicos madrileños en 1816, ambas de las cuales se encuentran en la colección MASP.

Palabras clave: *Francisco Goya; Antonio Carnicero; Luis Fernández Noseret; calcografía; tauromaquia.*

Artigo recebido em: 15/10/2021  
Artigo aprovado em: 28/02/2021

## Introdução

É especialmente propícia para a investigação dos papéis assumidos pela gravura em metal, a comparação entre as duas séries que representam touradas espanholas do acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). O MASP foi inaugurado em 1947, na rua 7 de Abril, com um projeto definido por Assis Chateaubriand, Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi para a constituição de um espaço cultural experimental e pedagógico através de iniciativas como as Exposições Didáticas de História da Arte, as Vitruvianas das Formas, e uma variedade de palestras, cursos e atividades de formação. A coleção adquire uma papel central nesse projeto, que tem o intuito de apresentar os cânones da arte à população brasileira, com a ideia de que essa ampliação de repertório artístico desenvolveria a sensibilidade estética do público, através das montagens de exposições com as obras de grandes mestres que compõem o acervo (BARDI, 1981, p. 20).

No ano de 1955, antes do museu ocupar sua famosa sede na Avenida Paulista, a coleção já contava com importantes retratos pintados pelo mestre aragonês Francisco Goya<sup>1</sup>, e é então que Francisco de Assis Chateaubriand doa as cinco<sup>2</sup> gravuras da primeira edição da *Tauromaquia* de Goya, únicas representantes da obra gráfica do artista no museu paulistano. No mesmo ano, é doado o álbum iluminado completo, com doze gravuras mais o frontispício, da *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, gravada por Luis Fernández Noseret em 1795, a partir da série de Antonio Carnicero, publicada entre 1787 e 1790 (MARQUES et al, 1998). A comparação entre as duas tauromaquias se mostra particularmente promissora por ser um exemplo funcional do projeto inicial do museu, ao reunir um conjunto de imagens que, através do contraste entre seus elementos visuais e sua materialidade, revela um denso contexto histórico, político e social, que será abordado a partir das transformações ocorridas no circuito artístico voltado à gravura em metal na Espanha no final do século XVIII e início do século XIX.

Alguns aspectos do tema representado também indicam os diferentes papéis dessas obras que correspondem às duas principais vocações da gravura artística nesse contexto: a reprodução, neste caso não de pinturas, mas do desenho próprio para a gravura de Antonio Carnicero, e a criação,

---

BURINI, Érica; MENESES, Patrícia Dalcanale. Os papéis da gravura: uma comparação entre a *Tauromaquia* de Goya e a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* de Antonio Carnicero. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-agô. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23924>>

envolvendo o desenho original, a experimentação técnica e formal de Goya. Essas funções assumidas pela imagem gravada delineiam as dimensões do intrincado sistema de ensino, criação, produção e circulação que as envolvem, e suas transformações no período compreendido.

A associação didática entre as obras foi reiterada pela exposição "Papéis Estrangeiros: Gravuras da Coleção MASP"<sup>3</sup>, de curadoria de Teixeira Coelho em 2012, na qual foram apresentadas juntas em uma seção intitulada "Gravuras de Gênero", reflexo da aproximação entre o tema taurino e a ideia do *costumbrismo*, forma de representação de costumes e tipos sociais tidos como autenticamente espanhóis, na busca da construção visual da identidade nacional, recorrente em estampas populares e na literatura do final do século XVIII (BOZAL, 1982).



Fig. 1 – Antonio Carnicero, gravura I da *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, 1790, gravura em metal (buril) aquarelada, 17,7 x 28 cm. Fonte: British Museum. Disponível em: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1896-0511-437](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1896-0511-437)> Acesso em 3 mar. 2021.

Antonio Carnicero tem uma atuação aproximada do *costumbrismo* desde o seu aparecimento, conforme iremos explorar mais adiante, mas que pode ser apreciada também em sua série taurina (Fig. 1), cujo desenho apresenta um detalhamento descritivo no tocante à indumentária, aos adereços e instrumentos, de modo mais detido que na fisionomia das figuras, pouco individualizadas. Essa representação exerce forte influência sobre a iconografia das touradas, como pode ser exemplificada pelas inúmeras cópias, referências e inspirações, dentre as quais se destacam a *Colección* de Luis Fernández Noseret (Fig. 2) e as 30 gravuras anônimas (Fig. 3) que ilustram a segunda edição, de 1804, do tratado *Tauromaquia o arte de torear*, atribuído a José Delgado (1994), toureiro popularmente conhecido como Pepe Illo<sup>4</sup>. Com diferentes graus de qualidade, semelhança e adap-

---

BURINI, Érica; MENESES, Patrícia Dalcanale. Os papéis da gravura: uma comparação entre a *Tauromaquia* de Goya e a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* de Antonio Carnicero. *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23924>>



tação, ocorre a ampla difusão do modelo de Carnicero, como pode ser percebida pela comparação entre a Fig. 1, a Fig. 2 e a Fig. 3. As concepções de desenho e gravura dessas imagens apresentam paradigmas com os quais Goya provoca rupturas, embora mantenha determinadas continuidades.

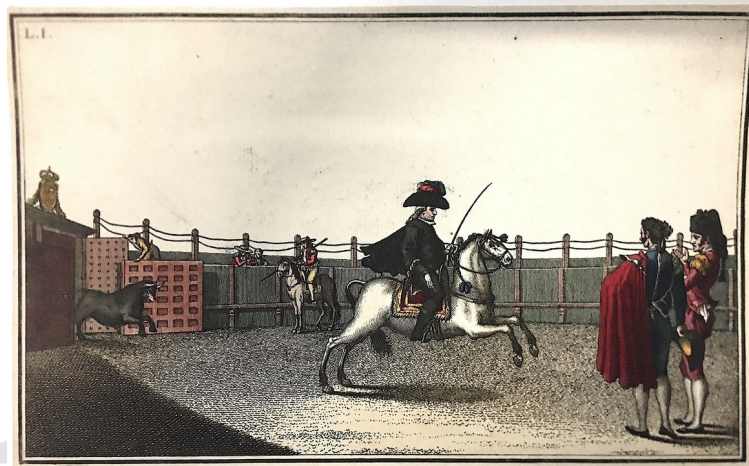


Fig. 2 – Luis Fernández Noseret, gravura L.I da *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, 1790, gravura em metal (buril) aquarelada, 17,7 x 28 cm. Fonte: fotografia tirada no acervo do MASP durante visita técnica em 16 mai. 2019.



Fig. 3 – Anônimo, *Colocacion de los Picadores, y retirada del Alguacil*, gravura L.I, 1804, gravura em metal (buril) aquarelada. Fonte: (DELGADO, 1804, p. 78).

Quanto à linguagem verbal adotada pelo autor e toureiro, Pepe Illo, em seu tratado, Alberto Gonzalez Troyano, no prólogo da edição contemporânea, a aproxima dos preceitos neoclássicos.



Assim, ele converte parte de seu conhecimento e experiência em poder verbal, através de um texto. Ele garante a si mesmo e aos seus companheiros com regras "fixas" que devem ser observadas para que o exercício da tourada e sua própria sobrevivência sejam possíveis. Para tanto, recorreu a uma formalização, incluindo a linguagem, muito em consonância com os preceitos neoclássicos vigentes naquela época de 1796. (DELGADO, 1994, p.14, tradução nossa)

Esse paralelo pode ser estendido, de certa forma, à linguagem visual empregada por Antonio Carnicero, e por aqueles por ele inspirados, na composição de suas imagens, mediadas por convenções acadêmicas tal como as citadas regras fixas e a formalização. O enquadramento das imagens mostra-se equilibrado com certo grau de simetria entre os elementos, o desenho é firme e pacato, regulado por fórmulas e esquemas que oferecem ao toureio a imagem de uma prática segura e idealizada. Situação distinta é vista na série de Goya, que utiliza da incerteza reinante no embate entre o humano e o animal como substrato para composições de contrastes e desequilíbrios, nas quais não são representadas apenas as boas práticas do toureio, mas também os trágicos acidentes, como a morte do autor do mencionado tratado, ocorrida durante a prática de seu ofício em 1801, desenhada na gravura 33 da série, chamada *La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid*. O tratado de Pepe Illo marca a história das corridas ao trazer a formalização do toureio a pé, a crescente profissionalização dos toureiros e, por fim, lança as bases do toureio moderno junto a Pedro Romero e Costillares (BADORREY MARTÍN, 2007).

No entanto, o conturbado século XVIII espanhol traz obstáculos e transformações também na apreciação das touradas, além da prática. Ainda que fossem pouco apreciadas pelo rei da casa dos Bourbon, Felipe V, persistiram nos festejos reais. Com Carlos III, é pretendida a proibição desse evento, inicialmente com a interdição aos cavaleiros nobres, por se considerar hediondo, avesso aos ideais ilustrados, ao progresso europeu, e também por sua exacerbada hispanidade. Carlos IV proibiu todas as corridas de touros, sendo elas caritativas ou não. No entanto, esta medida apenas causou que as touradas se tornassem mais populares, e o povo mais avesso ao pensamento ilustrado, reservado à reduzida classe intelectual (BADORREY MARTÍN, 2007). Ideias anti-aurinas circulavam, em particular entre os acusados de serem afrancesados, polarização que se acirra com a ocupação napoleônica. O panfleto *Pan y Toros*<sup>5</sup>, publicado durante o fôlego liberal da Constituição

de Cádiz em 1812, é exemplo dessa vertente crítica, na época atribuído ao Gaspar Melchor Jovellanos, político erudito próximo de Goya, atualmente tem sua autoria conferida a León de Arroyal (LÓPEZ, 1969).

Por outro lado, dentre os escassos ilustrados *aficionados*, encontra-se Nicolás Fernández de Moratín (1777) que, em sua *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*, contradiz a hipótese comum de origem das touradas na Roma antiga, que teria sua comprovação principal na semelhança arquitetônica entre os anfiteatros dos gladiadores e as *plazas de toros*. O escrito de Moratín, que tem grande afinidade com as primeiras estampas da *Tauromaquia* de Goya, busca construir uma narrativa de apelo histórico argumentando a autenticidade da hispanidade das corridas, desde a suposta origem, como elemento apaziguador entre cristãos e mouros durante a Reconquista. Bartolomé Bennassar (2000, p.19) interroga a proposição da invenção muçulmana das corridas, pela ausência do esporte no Norte da África e na Sicília, e por sua presença na França, e mesmo os jogos taurinos britânicos. Ainda que a origem da tourada seja alvo de debates, Goya idealiza o princípio mouro da tauromaquia em imagem. Ao contrário do início, do qual não foi testemunha, o artista pôde observar os frutos das profundas mudanças que acontecem na dinâmica do espetáculo durante os séculos XVIII e XIX, notadamente a mudança do toureio a cavalo para o toureio a pé. Bennassar (2000, p.31) questiona a teoria que supõe que os jogos taurinos a cavalo tidos como cortesãos foram substituídos pelas corridas a pé ditas populares. A teoria coloca simplesmente que nesta transição, a tauromaquia espelhava a hierarquia social, sendo os populares a pé, assistentes dos nobres a cavalo, e que estes entravam depois do touro ser *picado*. O autor sugere que a corrida a pé feita pelo povo fosse anterior, porém não protagonista dos registros oficiais, a hipótese é respaldada pelo abrangente levantamento de Beatriz Badorrey Martín (2017).

Apresentados alguns embates subjacentes ao tema da tauromaquia, entre tradição e modernidade, ilustração e nacionalismo, costumes tradicionais populares e erudição cosmopolita, a esfera do público e privado, começa a se delinear o seu provável público consumidor, e os indicativos dos papéis sociais dessas imagens, que serão precisados nas seções seguintes, nas quais irá ser construído um panorama da história da gravura espanhola no século XVIII e, posteriormente, uma análise mais aproximada de imagens das séries e sua materialidade.

## Um panorama geral sobre a gravura na Espanha *dieciochesca*

A apresentação do cenário artístico que envolve a gravura em metal na Espanha *dieciochesca* é feita para situar a posição dos artistas tratados, de modo a orientar as subseqüentes observações sobre os papéis de suas obras. A bibliografia acerca da história da gravura espanhola contempla importantes textos de síntese, dos quais dois serão centrais para a seguinte contextualização: *Historia del Grabado* do pintor e gravurista Francisco Esteve Botey (1935) e *Historia del Grabado en España* do historiador da arte e musicólogo Antonio Gallego (1999). Ambos autores espanhóis oferecem narrativas ricas e detalhadas sobre o período de interesse, cada um à sua maneira. Esteve Botey foi catedrático da Escola Superior de Gravura de Madrid e discípulo de Ricardo de los Ríos, de quem compra as matrizes de cobre da *Tauromaquia* de Goya em 1920 para oferecê-las ao *Círculo de Bellas Artes*, entidade que finalmente as adquire e salvaguarda como parte do patrimônio artístico espanhol, após a rejeição da *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* em 1856 (CARRETE PARRONDO, 2007, p. 58-59). No livro enfocado, Esteve Botey (1935) dedica o último capítulo a contar a história da gravura em seu país desde o início do século XVI, destacando o papel desta para a civilização, e, com interesse partidário, o papel de Goya como marco para o engenho artístico desse meio e técnica fundamental. Gallego (1999) apresenta um panorama mais sóbrio e detido no contexto espanhol, desde o Período Incunábulo no século XV até as vanguardas em conflito com a tradição no século XX, contextualizando em cada período as distintas realidades das regiões do país.

O século XVIII espanhol é marcado pela instabilidade política e por conflitos bélicos. Inicialmente com a Guerra de Sucessão e no final, já adentrado o século XIX, com a Guerra de Independência, nas chamadas Guerras Napoleônicas. Será enfocada a segunda metade do século XVIII, que mais se aproxima do contexto de criação das gravuras estudadas. Nesse momento é patente a influência do pensamento ilustrado, que preza pelo desenvolvimento da gravura em metal para a difusão de suas ideias nas ciências, artes e cultura de modo geral. A reforma ilustrada visa a produção nacional e centralizada de estampas através de estratégias de incentivo e protecionismo, de modo a evitar a importação de materiais dos grandes centros produtores como a Itália, a França e os Países Baixos. A *Real Orden* de 6 de janeiro de 1764, que obriga a imprimir na Espanha os livros do *Nuevo Rezado*, rompendo a tradição de Amberes, mostra-se como um exemplo. A tentativa de monopólio da

*Academia de Bellas Artes* não é dissociada da censura promovida pela Inquisição, que usa da categoria de antiestético para proibir o heterodoxo, tanto no âmbito político quanto religioso. A regulação da gravura durante todo o século é ligada à regulamentação administrativa dos livros, mediada pelo Tribunal do Santo Ofício. Apesar do comércio e da demanda de estampas soltas, importante tanto em quantidade, quanto em qualidade, a gravura segue sendo fundamentalmente um meio para ilustrar a letra impressa. (GALLEGO, 1999, p. 229-230).

Tendo em vista que a imagem gravada tem uma ampla gama de produções e funções, é importante destacar diferenças entre alguns de seus usos, como a gravura científica, que inclui a didática no caso de geometrias, botânicas, agriculturas, máquinas, utensílios, e também a *costumbrista* de trajes, cenas populares, ofícios, a gravura com fins institucionais como no caso da numismática, da heráldica, a gravura popular, mais voltada para a xilogravura e os naipes, e a gravura artística, na qual predomina a cópia de quadros. A gravura de reprodução é considerada artística, embora não conte com a invenção no desenho, pois exercita o poder de tradução das pinceladas em linhas gravadas, sobretudo pelo buril. O ofício de gravurista nesse contexto ainda sofre com a ambiguidade entre o meio artístico, no qual os artistas de belas artes acessam benefícios das classes mais privilegiadas, a nova dignidade que tentam conquistar os acadêmicos, e a artesanía, que contempla as múltiplas funções especializadas associadas à gravura, como a impressão e a encadernação. De início, os gravuristas pertencem a essa última categoria, com a exceção de poucos que se tornam gravadores de câmara, instituição que é restaurada com a nomeação de Juan Barnabé Palomino em 1736, e terá certo auge no final do século, embora não goze do mesmo *status* das outras artes acadêmicas como a pintura e a escultura. Quanto a técnicas, esse século é prioritariamente calcográfico, ou seja, voltado à gravura em metal. A dependência de artigos estrangeiros no início do século é total, e entrado o século, mantêm-se as importações de materiais e de estampas francesas, italianas e holandesas, inclusive anunciadas na *Gaceta de Madrid* e no *Diario de Madrid*. A solução de pensionar os alunos mais destacados das Academias na França e na Itália foi preferida à importação de mestres, como houve no caso da pintura com Rafael Anton Mengs e Giovanni Battista Tiepolo.

A gravura e o ensino de suas técnicas são incorporados à finalidade primordial da *Real Academia de Bellas Artes*, tanto em sua função oficial, em moedas, notas, medalhas, selos, quanto artística, com ênfase na gravura de reprodução. A Academia foi fundada em 1744 sob o reinado de Felipe V e inaugurada em 1752, sob o reinado de Fernando VI, com os diretores de gravura Juan Barnabé Palomino e Tomás Francisco Prieto, gravurista da *Casa de la Moneda*. O gravurista ilustrado é formado, a princípio, para traduzir à estampa o desenho de outro artista, especializado, que concebe composições adequadas a esse processo.

Os incentivos à produção gráfica são complementados pela política tipográfica de Carlos III, na qual também se concederam isenções e franquias para a família Guarro, da Poble de Claramunt, para fabricação de papel, resultando em um impulso institucional para a criação de um sistema que se torna gradualmente mais robusto, independente e de alta qualidade, visando garantir o acesso a bons meios essenciais como papel, tinta, tipos e encadernação (GALLEGO, 1999, p. 270).

Tal movimentação suscitou a criação de literatura sobre a gravura nos círculos eruditos ilustrados. Reflexões sobre a história da gravura na Espanha, a elaboração dos primeiros repertórios de artista em que os gravuristas também tinham relevância e ensaios sobre as técnicas da gravura, dos quais se destacam os principais. Em 1761, é publicado *Instrucción para gravar en cobre y perfeccionarse en el grabado a buril, al aguafuerte y al humo, con un nuevo método de grabar las planchas para estampar en colores a imitación de la pintura, y con un compendio histórico de los más célebres grabadores que se han conocido desde su invención hasta el presente*, da autoria de Manuel de Rueda, com grande relevância para a independência em relação à tratados estrangeiros no ensino de técnicas de gravura. Em 1790, José Vargas Ponce pronuncia o *Discurso histórico sobre e principio y progresos del grabado* em sua recepção como acadêmico da *Real Academia de San Fernando*. O *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, de Juan Antonio Ceán Bermúdez publicado em seis volumes no ano de 1800 é referência e destaca mestres gravuristas acadêmicos (GALLEGO, 1999, p. 275-277). As letras, bordas e inscrições nas gravuras, elementos visuais estabelecidos que formaram um ofício especializado, também renderam tratados de caligrafia. Mais essa diferenciação reitera a complexidade do sistema de produção da gravura em metal, que envolve distintos artistas e artesãos para a criação de uma única imagem final.

Devido aos incentivos e por razões econômicas, para evitar gastos excessivos com as gráficas privadas, e pela necessidade do controle de impressão dos documentos oficiais, nasce um departamento calcográfico na *Imprenta Real*, que configura um estímulo para a profissão e a criação de um organismo colecionador de matrizes. A *Real Calcografía* inicia suas atividades em 1789 e uma década depois recebe os *Caprichos* de Goya, que foi impelido a doar todas as gravuras já impressas, três álbuns completos de 80 estampas cada, e suas matrizes em 1803, em um arranjo ambíguo que valoriza sua obra, garantindo uma pensão para seu filho, Javier, ao passo que a aprisiona sob a posse do Estado. Após a Guerra Peninsular entre 1808 e 1814, a *Calcografía* entra em uma etapa de decadência, bem como o pensamento ilustrado que lhe deu origem, e passaram a ser favorecidas outras formas de difusão de imagens, tal como a litografia.

Manuel Salvador Carmona é considerado o mais importante gravurista ilustrado da Corte, e é um dos primeiros a ser contemplado pela Academia com a bolsa para Paris como gravurista de história, um mês depois da inauguração. Fica até 1762 para estudar a gravura de reprodução no ateliê de Nicolas-Gabriel Dupuis. Cultiva o desenho mesmo tendo poucas oportunidades para mostrá-lo, visto que poucas vezes grava desenhos originais seus. Em 1764 é designado acadêmico de mérito na *Real Academia de San Fernando*, e em 1777, após a morte de Palomino, é nomeado Diretor de Gravura, posto que manteve até a sua morte. Em 1783, torna-se gravurista de câmara por sua estampa de Carlos III, segundo o quadro de Mengs, cuja filha, Ana Maria, desposa em 1778. Teve uma produção extensa em ilustrações de livros, retoques de lâminas para os retratos reais do *Guía de Forasteros*, reproduções de quadros de grandes mestres como Mengs, Bayeu, Velázquez, Van Dyck, Rafael, e mesmo Goya, estampas devotas, vistas de lugares reais, e retratos feitos do natural de seus afetos, como de seus pais. De grande qualidade, valor e renome, ainda que não tenha extravasado as funções acadêmicas da gravura artística. Deixa discípulos como seu próprio irmão Juan Antonio, Manuel Alegre, Blas Ametller e Luis Fernández Noseret, artista central para a presente análise, do qual ainda que não restem abundantes dados biográficos, sua produção é lida através da inscrição nessa genealogia artística.

Antonio Carnicero representa um pequeno filão de artistas próximos da Corte, que buscaram produzir a gravura artística original, com a difícil tarefa de escapar das regras que restringiam o gravurista profissional, a "gramática do ofício" (GALLEGO, 1999, p. 288, tradução nossa) propiciada



pelos acadêmicos ilustrados. Carnicero também era pintor de câmara e autor dos desenhos do *Real Picadero*, e dentre as gravuras mais conhecidas, se sobressai a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, que se completa em 1790, e foi copiada largamente, sendo cinco anos mais tarde gravada com alta fidelidade pelo discípulo de Carmona, Luis Fernández Noseret.

As gravuras representando cenas e costumes populares, como as touradas, aparecem como um implemento significativo da Ilustração, em busca da definição e dissecação de tipos nacionais. Antonio Carnicero participa no marco inicial da formação do *costumbrismo* nas estampas populares espanholas, tendo desenhado tipos baleares em sete gravuras do quarto caderno da *Colección de trajes de España*, série gravada por Juan de la Cruz entre 1777 e 1788, considerada pedra fundamental desse tipo de representação (BOZAL, 1982, p. 508). Mais uma vez, é evidenciada a intrincada divisão do trabalho no sistema da gravura espanhol que apresenta atribuições distintas aos artistas envolvidos, que ocorrem com algum intercâmbio entre as figuras, em especial os pintores e gravadores.

A obra gravada de Goya representa um ponto de inflexão na linguagem visual, ainda que dê prosseguimento a uma genealogia que resgata Jacques Callot, Rembrandt van Rijn, e, de modo mais próximo, Giambattista Tiepolo. Há vasta bibliografia que enfoca a faceta de Goya como gravurista, desde seus primeiros biógrafos e comentadores. Destacamos a análise de Juan Carrete Parrondo (2007, p. 9-11) que considera a obra de Goya em duas instâncias, uma pública e outra privada. Na primeira categoria seriam inseridas as pinturas feitas por encargo: os retratos reais, as decorações de templos como a *Ermita de San Antonio de la Florida*, os cartões pintados de modelo para a *Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara*, sua obra associada o cargo de funcionário a serviço da Corte, culminando com a nomeação de pintor de câmara em 1789. Por outro lado, ficariam as obras que dão maior lugar à invenção e ao *capricho*<sup>6</sup>, que tem seu exemplo mais patente na série homônima, que é frequentemente lida como reflexo do evento de perda da audição após uma grave enfermidade em 1793. Nesse âmbito privado, as gravuras apresentam um contraponto, haja vista a experimentação e a liberdade formal frente à característica principal desse meio que é da multiplicação e disseminação da imagem. O resultado é que as séries de Goya com desenho original publicadas em vida, os *Caprichos* em 1799 e a *Tauromaquia* em 1816, não obtiveram sucesso comercial no primeiro momento, popularizando-se posteriormente.

---

BURINI, Érica; MENESES, Patrícia Dalcanale. Os papéis da gravura: uma comparação entre a *Tauromaquia* de Goya e a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* de Antonio Carnicero. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-agô. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23924>>



As gravuras estiveram presentes em seu período de aprendizagem em Zaragoza de modo convencional. Realizou cópias em desenho e pintura de estampas com seu mestre, José de Luzán. Teve influência das estampas italianas, no desenho e na composição das imagens, em sua viagem em 1769, e se destaca sobretudo o efeito que as gravuras de Tiepolo causaram sobre ele, já em Madrid. Contudo, a formação e a prática artística de Goya enquanto gravurista difere de seus contemporâneos, tanto de Manuel Salvador Carmona, que foi gravurista de Câmara, quanto de Antonio Carnicero, que também foi pintor de Câmara e participante da cadeia produtiva da gravura, principalmente criando desenhos (GALLEGO, 1999, p. 290). Antes das séries, Goya grava temas religiosos como forma de experiência e aprendizagem, mas se dedica à água-forte para compor imagens como *Fuga para o Egito* (c. 1771) e *São Francisco de Paula* (1780). O uso do buril é associado à gravura de reprodução e à complexa teoria de linhas e pontos que ensinava a *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, uma forma de utilizar apenas desses dois elementos gráficos em distintos tamanhos e proximidades de modo a reproduzir os diferentes tons da pintura. A busca pela água-forte como meio para criar a imagem, técnica mais próxima do desenho direto, e a experimentação com a água-tinta, indicam que Goya buscava alcançar efeitos, meios de expressão, de modo análogo às gravuras dos pintores que possuía como referência, como Rembrandt, de quem possuía dez estampas em 1812 (CARRETE PARRONDO, 2007, p. 8). A amizade com o ilustrado e colecionador Ceán Bermúdez também permite ampliar seu repertório gráfico.

A primeira série realizada por Goya é a única que apresenta cópias, no caso são escolhidos os quadros de Velázquez, por quem é conhecida a admiração do artista. Foi anunciada em 1778 para venda na *Gaceta de Madrid*, e dela se conhecem 16 gravuras, que demonstram a função da gravura de reprodução, de proteger e difundir a imagem da pintura, mas também revelam o processo de aprendizagem de diferentes elementos de gravura, como as hachuras ao estilo de Tiepolo, a água-forte, a ponta seca, a roleta e a água-tinta, em composições que se utilizam da mistura das técnicas para alcançar os efeitos visuais almejados, processo se tornará característico da obra gráfica goyesca.

A *Tauromaquia*, terceira série publicada por Goya, se distancia da iconografia até então desenhada, também devido ao uso misto de técnicas sobre o metal para a criação de atmosferas tenebrosas, ou tal como Théophile Gautier (1842, p. 344 apud GLENDINNING, 1961, p. 121, tradução nossa)

descreve: "Goya lançou sombras misteriosas e cores fantásticas nessas cenas", como é possível constatar na Fig. 4. A frase é trazida por Nigel Glendinning no início do seu artigo que joga luz sobre essa série, até então considerada inferior. O autor expõe pontos de proximidade com os *Desastres da Guerra* e *Caprichos*, em que são criticados os costumes, as superstições, e é exposta a violência como lazer. Essa perspectiva denota também um afastamento do *costumbrismo*, ainda que o tema remeta à tradição tipicamente espanhola, dado que é representado de maneira complexa, em que o julgamento sobre as cenas pairam, denotando uma ambiguidade entre a personalidade ilustrada e afrancesada, e a figura popular e *aficionada* construídas por Goya, tanto em sua trajetória biográfica, quanto em seu percurso artístico.



Fig. 4 – Francisco Goya, *O famoso Martincho girando um touro na praça de Madrid*, gravura 16 da *Tauromaquia*, 1816, gravura em metal (água-tinta e água-forte), 33 x 44 cm. Fonte: acervo do MASP, fotografia de João Musa.

Os diferentes ambientes de circulação das gravuras nesse período podem ser analisados a partir dos anúncios de vendas das gravuras nos jornais madrilênses, demonstrando o desenvolvimento do sistema e a diferenciação da função das imagens segundo o local em que eram comercializadas. Hyatt Mayor (1971, p. 385) chama atenção para o aspecto rudimentar do meio de gravuras de Madri em 1799, quando não havia lojas especializadas para comercialização de gravuras, enquanto Paris contava com 30 estabelecimentos do tipo nesse mesmo momento, quando Goya anuncia a venda dos *Caprichos* no *Diario de Madrid*. As estampas poderiam ser compradas "[...] na rua *del Desengaño*, nº 1, loja de perfumes e licores" (CARRETE PARRONDO, 2007, p. 19, tradução nossa), endereço no qual o artista morava, no andar superior.

Em 1787, Antonio Carnicero anuncia as seis primeiras gravuras da sua tauromaquia na *Gaceta de Madrid*, podendo ser adquiridas nas livrarias de Quiroga e de Lorenzo de San Martín, e em Valência na Casa de Martín de Torra. Em 1788, anunciava a venda das gravuras de número sete a dez. As duas últimas e o frontispício foram ofertados em 1790, sob as mesmas condições e no mesmo periódico (VEGA, 1992, p. 26). Nesse caso, o local de venda das gravuras assinala também uma proximidade com o universo da ilustração da palavra, e dos livros de maneira geral, visto que é encontrado, em 17 de abril de 1816 no *Diario de Madrid*, o anúncio de venda do álbum completo da *Colección*, gravada por um bom professor, a 20 *reales* em preto e 60 *reales* iluminado, em local similar, no caso, a livraria de Ranz (GRABADO, 1816, p. 463). Diferentemente de outras estampas consideradas artísticas, gravadas por Noseret, como é o caso de *Santa Ana ensinando a Virgem Maria*, pertencente à *Coleção de lâminas de Santos*, desenhada por Antonio Guerrero, anunciada no mesmo jornal, apenas dez dias depois, em 27 de abril de 1816 (GRABADO, 1816, p. 506), à venda ao custo de 3 *reales*, no mesmo armazém de estampas da rua *Mayor*, frente à casa do Conde de Oñate, em que se encontrará a *Tauromaquia* de Goya, seis meses depois. Ambos anúncios denotam a especialização do mercado, sendo a primeira divulgação da série de Goya em 1816, à venda "a 10 *rs. vn.*<sup>7</sup> [4 *reales*] cada uma solta, e a 300 id. [120 *reales*] cada jogo completo, composto de 33." (CARRETE PARRONDO, 2007, p. 35, tradução nossa). Nos exemplos selecionados, também devem ser considerados os tamanhos das gravuras. A tauromaquia concebida por Carnicero e a gravura de Santa Ana de Noseret medem um quarto "de papel de marca mayor" e a *Tauromaquia* de Goya, o dobro dessa dimensão.

A comparação entre os anúncios de 1816 revela um panorama complexo da valoração desta mercadoria popular, a gravura, que se reporta à estrutura social do universo gráfico espanhol analisado, que é refletido nos estabelecimentos de comercialização, no tema, na elaboração visual, nos preços e também na materialidade do papel, assunto que será abordado a seguir. As gravuras da *Colección*, especialmente quando ofertadas por gravurista anônimo, são associadas às livrarias e ao gênero de gravuras *costumbristas*, tornando-se mais acessíveis, custando certa de 1,54 *reales* a unidade em preto. Por outro lado, as gravuras artísticas, seja em sua função de reprodução ou de invenção, são encontradas nos armazéns específicos de vendas de estampas, a maior custo, como é

o exemplo das imagens de devoção desenhadas por Guerrero e gravadas por Noseret, a 3 *reales*, e as taurinas de Goya, a 4 *reales*, que possuem o caráter de invenção, desafiador do tema representado, com maior complexidade formal e técnica.

## **Invenção ou Reprodução: os papéis da gravura em metal a partir da comparação entre as tauromaquias de Goya, Carnicero e Noseret**

Na comparação entre as séries presentes no acervo do MASP, o contraste mais evidente é tocante à técnica adotada. A *Tauromaquia* de Goya usa principalmente das técnicas indiretas, a água-tinta e a água-forte na composição das linhas e da massa pictórica, também se utilizando da ponta seca para retificações e do brunidor para sacar luzes, enquanto a *Colección* idealizada por Carnicero e gravada por Noseret privilegia o buril para o traçado de linhas regulares que se entrecruzam para a criação de sombreamentos e volumes. As técnicas adotadas pelos artistas sugerem as funções de suas obras, sendo o buril associado à gravura de reprodução e a água-forte e água-tinta relacionadas à experimentação formal de gravuras originais feitas em um processo que dá maior centralidade ao artista inventor, frequentemente também pintor.

De modo a delimitar a análise, foi escolhida uma gravura de cada série, que representa a mesma *suerte*<sup>8</sup>, que é comentada por Pepe Illo em seu tratado no seguinte trecho:

[...] vemos que o touro que não entra nas varas, mesmo quando os toureiros a pé podiam fazer alguma sorte lúcida com ele, não é executado porque é considerado de uma classe de touros covardes e indignos de que se gaste tempo com eles, e por esta razão, cães ou bandarilhas de fogo são atirados nele por ordem do Magistrado. (DELGADO, 1804, p. 21, tradução nossa)

Apesar da gravura 25 da Tauromaquia de Goya apresentar algumas manchas de oxidação<sup>9</sup>, é possível contemplar a sutileza do desenho (Fig. 5) que paradoxalmente representa uma cena de tamanha violência. Jogam cachorros ao touro é uma das composições mais iluminadas da série, em contraste com a Fig. 4, anteriormente mostrada. Nessa gravura, o uso da água-tinta é extremamente sutil, sinalizando uma espécie de horizonte para assentar as figuras, e o desenho feito em água-forte apresenta grande delicadeza, acentuada nos pontos iluminados e nas matérias diáfnas como os pelos esvoaçantes das caudas dos animais, na peruca e penas, e é encerrado pela moldura retangular singela preenchida com hachuras irregulares. A concentração de linhas não é localizada

---

BURINI, Érica; MENESES, Patrícia Dalcanale. Os papéis da gravura: uma comparação entre a *Tauromaquia* de Goya e a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* de Antonio Carnicero. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-agô. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23924>>



no centro, mas onde a ação irrompe, na parte dianteira do touro que está em embate com incontáveis cães alanos, raça comumente utilizada nessa suerte, dos quais alguns apenas se vê a sombra. Um cachorro vindo de longe parece flutuar para atacar o touro. A arquitetura da plaza de toros é marcada na porção superior com grades largas de madeira, de desenho suave. À distância, e, portanto, esmaecida, está em fuga o alguacil, figura que executa as ordens do Magistrado de traje que remete o século XVII, conforme determina a tradição.



Fig. 5 – Francisco Goya, *Jogam cachorros ao touro*, gravura 25 da *Tauromaquia*, 1816, gravura em metal (água-forte e água-tinta), 33 x 44 cm. Fonte: acervo do MASP, fotografia de João Musa.



Fig. 6 – Luis Fernández Noseret, gravura VI da *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, 1790, gravura em metal (buril) aquarelada, 17,7 x 28 cm. Fonte: acervo do MASP, fotografia de João Musa.

Apesar de mostrar o mesmo tema, são várias as diferenças entre a gravura de Goya (Fig. 5) e a de Noseret (Fig. 6). Na segunda, a composição apresenta uma linha do horizonte, que orienta as hachuras que demarcam o solo. A linha que representa o limite do chão delimita aproximadamente um quarto da imagem, enquanto a linha que representa o topo do cercado demarca cerca da metade do campo visual. As figuras humanas são desenhadas em posições e reações diversas, e delas podemos aproximar o seguinte comentário de Valeriano Bozal (1982, p. 521, tradução nossa), que explana a forma como as gravuras costumbristas adaptam as tendências neoclassicistas, acadêmicas e do rococó ao ambiente espanhol, onde essas escolas não se constituíram com a mesma robustez e divisão clara do ambiente francês.

A imagem se move a meio caminho entre o neoclassicismo e o rococó, o que tem sido, como vimos, comum nas gravuras populares: a disposição do grupo e a relação figura/fundo inscrevem-se nas diretrizes do neoclassicismo; as atitudes, o tratamento de cada um dos personagens, a riqueza dos detalhes e a simpatia da cena pertencem ao rococó.

O colorido da gravura reforça o desenho mediado por convenções, que encerra as figuras em uma separação evidente do fundo. A composição é centralizada no cão que o touro arremessa ao alto, sendo também enfocado o embate entre animais, ainda que de maneira distinta.

Os papéis que configuram o suporte das obras revelam componentes sobre o contexto histórico e comercial espanhol. O campo de estudos sobre o papel mostra-se vasto e em renovação. Para o presente estudo, a pesquisa de Clara de la Peña Mc Tighe (2015), Chefe de Conservação de Papel do Royal Collection Trust, é determinante para a definição e reconhecimento da marca d'água visível na série gravada por Noseret. A especialista em conservação de papéis estuda as dinâmicas de disponibilidade e desenvolvimento de papéis no século XVIII na Espanha, acompanhando a forma como o crescimento do mercado de papéis propicia de maneira definitiva o florescimento da produção gráfica.



Fig. 7 – (Detalhe com luz para realce da marca d'água). Luis Fernández Noseret, gravura L.XII da *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, 1790, gravura em metal (buril) aquarelada, 17,7 x 28 cm. Fonte: fotografia tirada no acervo do MASP durante visita técnica em 16 mai. 2019.

Nas impressões disponíveis no acervo do MASP (Fig. 7), é possível ver, no papel homogêneo e canelado, a marca d'água que mostra as iniciais "JH & Z", e acima "Honig", inscrito em um pódio no qual se apoia o leão heráldico que empunha uma espada e segura um feixe de sete flechas, símbolo da República das Sete Províncias Unidas dos Países Baixos que, embora tenha acabado em 1795, sua imagem é utilizada nas marcas d'água de papéis holandeses até o século XIX. Os sinais remetem ao fabricante holandês de papel Jan Honig & Zoonen, vistas também na *Colección de trajes de España*, gravada por Juan de la Cruz na qual Antonio Carnicero colaborou com desenhos, como anteriormente mencionado, aproximando as duas coleções do âmbito de gravuras costumbristas populares, não apenas na imagem desenhada, mas também na materialidade. Também é remetido o contexto da Academia, visto que essa instituição proporcionava o suprimento de materiais aos alunos matriculados, incluindo os papéis, marcando a transição do domínio comercial genovês para uma diversificação do mercado para papéis franceses e holandeses, tendo esses últimos maior ascendência e competitividade no mercado espanhol.



A origem holandesa do papel das gravuras de Noseret descortina as dinâmicas regentes do meio artístico espanhol de meados do século XVIII. Neste período, iniciaram as implementações de medidas para acometer o monopólio genovês, que havia se estabelecido desde o século XVI, de modo a beneficiar a produção nacional de papel, que se enriqueceu com a incorporação do padrão de qualidade do papel genovês, baseado na brancura, na lisura e nas propriedades para impressão. Tais parâmetros são relacionados aos métodos de seleção da matéria-prima, à limpeza do linho e dos trapos de cânhamo, ao método usado para fermentar ou separar as fibras, à trituração e refino da pasta, às fôrmas e telas metálicas, à cola e ao repouso antes da venda. Essas técnicas genovesas foram ensinadas pelos imigrantes especialistas, como mestres papeleiros e carpinteiros de moinhos (DE LA PEÑA MC TIGUE, 2015, p. 98; BALMACEDA, 2004).

A produção doméstica persistia insuficiente, especialmente devido à demanda provinda da gestão das colônias, e houve uma abertura para a entrada do papel flamengo no mercado espanhol, tal como se vê nas estampas de Noseret. A indústria dos Países Baixos possuía um avanço técnico, o Batedor Holandês, que proporcionava papéis finamente batidos, em uma disposição regular da massa e em um ritmo mais acelerado. Embora nesse momento houvesse artistas espanhóis que fizessem um uso engenhoso do papel nacional adequado para cartas ou embalagens, o papel mais caro e espesso holandês, que era produzido especialmente para o mercado de arte, era aquele pelo qual os artistas tinham predileção em competições de prêmios da Academia, e para impressões primorosas de gravuras artísticas (DE LA PEÑA MC TIGUE, 2015, p. 105).

A primeira edição da *Tauromaquia* de Goya, por outro lado, é alvo de disputas. A ficha catalográfica do Museu do Prado<sup>10</sup>, que é fundamentada pela citação do livro *La Historia del papel en España* de Oriol Valls y Subirá (1982), fornece a informação de que o papel empregado nessas gravuras possui a marca d'água de Santiago Serra, fabricante catalão que prospera até o século XX. Enrique Lafuente Ferrari (1940, p. 96) examina minuciosamente a materialidade das gravuras para determinar a existência de uma edição anterior aquela comumente chamada de primeira. O tom do entintado das estampas correntes é ligeiramente sépia, enquanto as provas da Biblioteca Real, que seriam anteriores, são de uma tonalidade mais cinzenta. O autor afirma que a dita primeira edição da *Tauromaquia* de Goya é feita em três tipos de papel com distintas marcas d'água: reitera Santiago Serra, e acrescenta o fabricante Antoní Morato, igualmente catalão e a filigrana Nº 1, tese apoiada

---

BURINI, Érica; MENESES, Patrícia Dalcanale. Os papéis da gravura: uma comparação entre a *Tauromaquia* de Goya e a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* de Antonio Carnicero. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-agô. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23924>>

por Miguel Velasco y Aguirre (1936, p. 12) e Pedro Vindel (1928, p. 17). Nas obras conservadas no acervo do museu brasileiro, não foi possível detectar qualquer marca d'água, característica compatível com a descrição da primeira edição da série feita por Tomás Harris (1964, p. 307). No entanto, é percebido o aspecto mais rústico e irregular em relação ao papel das gravuras de Noseret. O entintado das provas parece compatível com o tom mais acinzentado identificado por Lafuente Ferrari, indicando o seu pertencimento à tiragem mais antiga.

Independentemente das controvérsias, ambos fabricantes, tanto Antoní Morato quanto Santiago Serra são atuantes na Catalunha no final do século XVIII até o início do século XIX. Portanto, ambas as constatações são corroboradas pela pesquisa de Clara de la Peña Mc Tighe (2015, p. 106) que aponta para o fenômeno do florescimento de fábricas de papel na dada região, devido à extensão das isenções de impostos e subsídios a todos os produtores de papel, antes reservadas apenas para algumas famílias, e também pelo aproveitamento de recursos naturais de Capellades, possibilitando o crescimento de uma indústria sólida e compatível com as necessidades dos artistas.

A comparação entre a série de Noseret e a série de Goya mostra o progressivo desenvolvimento da indústria nacional espanhola no período de quase vinte anos compreendido entre ambas. Com tal trajetória de evolução mercantil, é possível fazer um paralelo com a trajetória de Goya, que se apoia nos conhecimentos acadêmicos para sua expansão, e do mesmo modo, são fundamentados os passos em direção à maior independência alcançada no século XIX.

Por outro lado, a materialidade do suporte das gravuras analisadas também se relaciona com características e necessidades artísticas suscitadas pelas imagens sobre eles impressas. O papel uniforme utilizado nas gravuras de Noseret pode ser relacionado com a linha dupla regulamentar que faz as vezes de moldura e delimita a cena. A forma do desenho regulado, relativo ao intuito taxonômico das gravuras *costumbristas*, é coerente com o papel que lhe suporta.

O aspecto visualmente rústico do papel da *Tauromaquia* de Goya também remete às molduras simples por ele desenhadas em volta das composições, preenchidas com hachuras à mão livre. Aproveitamento material similar pode ser visto, na produção desse artista, nas matrizes de cobre que não são polidas ao ponto de alcançar a lisura que proporciona o branco total, vistas nos chamados *Últimos caprichos*, gravados em Bordeaux pouco antes da morte de Goya, dos quais

apenas *El cantor ciego* e *Viejo columpiándose* foram impressos em vida. Essa forma de diálogo experimental proposto pelo artista entre elementos da materialidade e a imagem representada na gravura é compatível com a produção gráfica afastada da Academia, realizada de maneira mais autônoma e controlada pelo artista, que gerencia todas as etapas desde a elaboração do desenho, à gravura da placa de cobre, até a estampagem no papel por ele adquirido (CARRETE PARRONDO, 2007, p. 44-45).

## Considerações finais

A comparação estimulada pelo acervo do MASP demonstra a profundidade do projeto do museu neste exemplo de investigação sobre o momento de transição entre o século XVIII e XIX espanhol. A forma como o tema das touradas é representado e a análise sobre o estado da discussão sobre as touradas no dado contexto indicam o provável público interessado em cada uma das imagens. Os seus anúncios de vendas sugerem a penetração social e o desenvolvimento desse consumo, com a especialização dos estabelecimentos. A estrutura acadêmica de formação de artistas gravuristas e a trajetória de Goya, com semelhanças no processo de aprendizagem gradativa através da cópia dos mestres e diferenças na autonomia na criação do desenho e na proposição de experiências, dada a produção em uma cadeia mais centralizada na figura do artista criador, em busca de evitar a ingerência dos rígidos preceitos acadêmicos. O estudo do papel permite estabelecer relações entre a materialidade do suporte e a forma gravada, para além do desenvolvimento da indústria nacional, mas também pela adaptação das necessidades artísticas aos materiais disponíveis no mercado espanhol. Por fim, a análise das marcas d'água complementam a aferição de datação e procedência das obras, bem como seu papel e função no meio artístico.

## REFERÊNCIAS

- BADORREY MARTÍN, Beatriz. **Otra historia de la tauromaquia**: toros, derecho y sociedad (1235-1854). Madrid: Boletín Oficial del Estado, 2017.
- BALMACEDA, José Carlos. La contribución genovesa al desarrollo de la manufactura papelera española. In: CONGRESS INTERNATIONAL ASSOCIATION OF PAPER HISTORIANS, 26, 2002, Roma, Verona. **Anais**... Roma: Istituto centrale per la patologia del libro, 2004. p. 304-310.
- BARDI, Pietro Maria. **Museu de Arte de São Paulo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. (Coleção Museus brasileiros, volume 3)
- BENNASSAR, Bartolomé. **Historia de la tauromaquia**: una sociedad del espectáculo. Tradução de Denise Lavezzi Revel-Chion. Valencia: Real Maestranza de Caballería de Ronda: Pre-Textos, 2000.
- BERUETE Y MORET, Aureliano de. **Goya grabador**. Madrid: Blass y Cía., 1918. (Tomo III)
- BOZAL, Valeriano. La formación del costumbrismo en la estampa popular española del siglo XVIII. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 384, p. 499-535, jun. 1982.
- CARRETE PARRONDO, Juan. **Goya**: estampas: grabado y litografía. Barcelona: Electa, 2007.
- CARRETE PARRONDO, Juan (ed.). **Colección de las principales suertes de una corrida de toros**: Dibujada y grabada por Antonio Carnicero. Madrid: Comunidad de Madrid, 1991.
- DE LA PEÑA MC TIGUE, Clara. Eighteenth-century practices in the art academies in Spain: the use of paper in prints and drawings. In: EVANS, Helen; MUIR, Kimberley (ed.). **Studying 18th-century paintings and works of art on paper**. Londres: Archetype Publications, 2015. p. 96-108.
- DELGADO, José. **Tauromaquia o arte de torear**: obra utilísima para los toreros de profesion, para los aficionados y toda clase de sugetos que gustan de toros. 2ª ed. Prólogo de Alberto Gonzalez Troyano. Madrid: Ediciones Turner, 1994.
- DELGADO, José. **Tauromaquia o arte de torear á caballo y á pie**: obra escrita por el célebre profesor Josef Delgado (vulgo) Hillo. Corregida y aumentada con una noticia histórica sobre el origen de las fiestas de toros en España. Madrid: Imprenta de Vega y Compañía, 1804.
- ESTEVE BOTEY, Francisco. **Historia del Grabado**. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1935. (Colección Labor 358-359 Sección IV Artes Plásticas)
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. **Carta Histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España**. Madrid: Pantaleon Aznar, 1777.
- GALLEGO, Antonio Gallego. **Historia del grabado en España**. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1999.
- GLENDINNING, Nigel. A new view of Goya's Tauromaquia. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, London, vol. 24, n. 1/2, p. 120-127, jan.-jun. 1961.
- GRABADO. **Diario de Madrid**, Madrid, 17 abr. 1816, n. 108, p. 463. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001750243>>. Acesso em 9 mar. 2021.

GRABADO. **Diario de Madrid**, Madri, 27 abr. 1816, n. 118, p. 506. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001750466>>. Acesso em 9 mar. 2021.

HARRIS, Tomás. **Goya**: engravings and lithographs. Oxford: B. Cassirer, 1964.

HIND, Arthur Mayger. **A history of engraving & etching**: from the 15th century to the year 1914. 3ª ed. New York: Dover Publications, 1963.

HOFER, Philip. **Great Goya Etchings**: The Proverbs, The Tauromaquia and The Bulls of Bordeaux. New York: Dover Publications, 2006.

HYATT MAYOR, Alpheus. **Prints and People**: a social history of printed pictures. New York: Metropolitan Museum of Art, 1971.

IVINS, William Mills, Jr. **How Prints Look**: photographs with a commentary. New York: Metropolitan Museum of Art, 1943.

IVINS, William Mills, Jr. **Prints and visual communication**: Harvard University Press, 1953.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. Ilustración y Elaboración en la "Tauromaquia" de Goya. **Archivo español de arte**, Madrid, 1946.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. Las estampas "inéditas" de la Tauromaquia. **Archivo español de arte**, Madrid, 1941.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. Precisiones sobre "La Tauromaquia". **Archivo español de arte**, Madrid, v. 14, n. 42, p. 93-109, 1940.

LEFORT, Paul. **Francisco Goya**: étude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son œuvre gravé et lithographié. Librairie Renouard: Paris, 1877.

LÓPEZ, François. "Pan y Toros". Histoire d'un pamphlet. Essai d'attribution. **Bulletin Hispanique**. Bordeaux, v. 71, n. 1-2, 1969, p. 255-279.

MARQUES, Luiz et al. **Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**. São Paulo: MASP, 1998. 4v. (Volume 3: Arte da Península Ibérica, do Centro e do Norte da Europa)

SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de. Antecedentes del sistema monetario de la peseta. In: JORNADAS CIENTÍFICAS SOBRE DOCUMENTACIÓN CONTEMPORÁNEA (1868-2008), 7, 2008, Madri. **Anais...** Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2008. p. 369-390.

VALLS Y SUBIRÁ, Oriol. **La historia del papel en España**. Siglos XVII-XIX, Madrid: Empresa Nacional de Celulosas, 1982.

VEGA, Jesusa. **Museo del Prado**: catálogo de estampas, Museo del Prado, Madrid, 1992.

VELASCO Y AGUIRRE, Miguel. **Grabados y Litografías de Goya**: Notas histórico-artísticas. Madrid: Espasa-Calpe, 1936.

VINDEL, Pedro. **Los Caprichos, La Tauromaquia, Los Desastres de la Guerra, Los Proverbios de Goya**. Madrid: Librería de Pedro Vindel, 1928.

## NOTAS

1 Apenas o *Retrato de Don Juan Antonio Llorente* tem doação posterior, em 1958. O *Retrato de Fernando VII* foi doado em 1947, o *Retrato do cardeal Don Luis María de Borbón y Vallabriga* foi doado em 1951 e o *Retrato da Condessa de Casa Flores* foi doado em 1949 (MARQUES et al, 1998).

2 As gravuras de Goya pertencentes ao acervo do MASP são: *Um cavaleiro mata um touro após ter perdido o cavalo* (n. 9), *O famoso Martincho girando um touro na praça de Madrid* (n. 16), *Barreira dos mouros feita com burros para proteger-se do touro embolado* (n. 17), *Jogam cachorros ao touro* (n. 25), *Pepe Illo fazendo a reverência ao touro* (n. 29).

3 Mais informações podem ser obtidas no site do museu. Disponível em:

<<https://masp.org.br/exposicoes/papeis-estrangeiros-gravuras-da-colecao-masp>> Acesso em 3 mar. 2021.

4 O nome apresenta algumas variações como Pepe-Illo, Pepe Illo, Pepe Hillo e Pepe-Hillo. No presente artigo é optada a versão empregada pelos sites consultados do Museu de Arte de São Paulo, do Museu do Prado de Madri, Espanha e pelo autor Alberto Gonzalez Troyano no prefácio da edição referenciada de *Tauromaquia o Arte de Torear* (DELGADO, 1994).

5 Atualmente é consenso a atribuição a León de Arroyal, segundo François López (1969).

6 Indicando uma das acepções da palavra na língua espanhola: "*obra de arte en que el ingenio o la fantasía rompen la observancia de las reglas*", segundo consultado no Dicionário da Academia Espanhola Disponível em: <<https://dle.rae.es/capricho>> Acesso em 10 out. 2020.

7 A abreviatura corresponde a *reales de vellón*, unidade equivalente a 0,4 *reales*. Javier de Santiago Fernández (2008), catedrático de Epigrafia e Numismática da Universidad Complutense de Madrid (UCM), em sua análise do sistema monetário anterior à *peseta*, sinaliza que anteriormente a José I, havia três unidades de conta referentes aos três metais: o *escudo* para o ouro, o *real* para a prata e o *real de vellón* ou *maravedí* para o cobre. O chamado *Rey Intruso* impõe a unidade única (o *real de vellón* é escolhido) e o sistema decimal, que são desmantelados em 1814 na restauração de Fernando VII, que retoma o sistema anterior, tal como estabelecido por Carlos III.

8 Outros pares são possíveis como a gravura 29 da *Tauromaquia*, *Pepe Illo fazendo a reverência ao touro* e a gravura IX da *Colección* de Carnicero, em que ambas apresentam formas de fazer o *recorte*. Ou a gravura 9 de Goya, *Um cavaleiro espanhol mata um touro após ter perdido o cavalo*, e a gravura X de Carnicero, em que ambas representam a *suerte de matar*.

9 Manchas de ferrugem e oxidação são constatadas em todas as cinco gravuras da *Tauromaquia* de Goya constantes no acervo. No entanto, estão mais evidentes na gravura 25, que é a mais clara. O estado de conservação está atestado na ficha catalográfica não publicada do Museu de Arte de São, gerada em 12 jun. 2019, e realizada em 4 abr. 2006.

10 A informação é disponibilizada seção *Filigrana* da ficha catalográfica completa do desenho preparatório para a estampa *Bobalicón*, número 4 da série *Disparates*, que comenta o papel utilizado na primeira edição da *Tauromaquia*. Disponível em:

<<http://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/bobalicon-2/>> Acesso em 11 out. 2020.



# Técnicas de impressão comercial colorida sobre papel: o apelo material da cromolitografia e da risografia como impressos efêmeros colecionáveis

*Commercial color printing techniques on paper: the material appeal of chromolithography and risography as collectible printed ephemera*

*Técnicas de impresión comerciales en color sobre papel: el apelo material de la cromolitografía y la risografía como impresos efímeros coleccionables*

Helena de Barros

Escola Superior de Desenho Industrial/ UERJ  
E-mail: helenbar@esdi.uerj.br  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7862-2801>

Igor Arume

Escola Superior de Desenho Industrial/ UERJ  
E-mail: igorarume@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6389-1515>

## RESUMO:

Apesar da alardeada “morte do impresso” com as mídias digitais, este artigo investiga aspectos materiais em que a impressão sobre papel, mais especificamente nos chamados impressos efêmeros, ainda exerce uma potência de significação diferenciada. Esta investigação se baseia na análise material de técnicas comerciais de impressão colorida sobre papel, que se distinguem das técnicas de impressão de massa – mais especificamente a cromolitografia no século XIX e a risografia na atualidade –, ocupando

---

BARROS, Helena de; ARUME, Igor. Técnicas de impressão comercial colorida sobre papel: o apelo material da cromolitografia e da risografia como impressos efêmeros colecionáveis.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25859>>

territórios distintos no universo de bens colecionáveis: a guarda de patrimônio histórico por instituições públicas e a afirmação de estilo e identidade nas autopublicações de jovens artistas e designers. Discute-se ainda as diferenças na apreciação desses impressos através de mídias digitais ou do contato direto com amostras em papel.

Palavras-chave: *Impressos. Coleções. Aura. Cromolitografia. Risografia.*

#### ABSTRACT:

Despite the vaunted "death of the print" with digital media, this article investigates material aspects where printing on paper, more specifically in so-called ephemeral printed matter, still has a differentiated power of significance. This investigation is based on the material analysis of commercial color printing techniques on paper that are distinguished from mass printing techniques – more specifically chromolithography in the 19th century, and risography today – occupying different territories in the universe of collectibles: the guard of historical heritage by public institutions, and the affirmation of style and identity in the self-publications of young artists and designers. The differences in the appreciation of these printed materials through digital media or direct contact with paper samples are also discussed.

Keywords: *Printed matter. Collections. Aura. Chromolithography. Risography.*

#### RESUMEN:

A pesar de la tan cacareada "muerte de la imprenta" con los medios digitales, este artículo indaga en aspectos materiales donde la impresión en papel, más concretamente en los llamados impresos efímeros, aún tiene un poder diferenciado de significación. Esta investigación se basa en el análisis material de las técnicas comerciales de impresión en color sobre papel que se distinguen de las técnicas de impresión masiva – más concretamente la cromolitografía en el siglo XIX, y la risografía actual – ocupando diferentes territorios en el universo de los coleccionables: la guardia del patrimonio histórico por parte de las instituciones públicas, y la afirmación del estilo y la identidad en las autoediciones de jóvenes artistas y diseñadores. También se discuten las diferencias en la valoración de estos materiales impresos a través de medios digitales o contacto directo con muestras de papel.

Palabras clave: *Impresos. Colecciones. Aura. Cromolitografía. Risografía.*

Artigo recebido em: 16/10/2020

Artigo aprovado em: 20/01/2021

## Introdução

O uso progressivo dos computadores pessoais a partir da década de 1980, a chegada da internet em meados dos anos 1990, e o uso dominante dos dispositivos móveis e das redes sociais nas primeiras décadas do século XXI determinam uma acelerada migração de mídias para o formato digital, que já limitou o destino do disco em vinil e do filme em película. Darnton (1990), Chartier (1996; 1999), Zilberman (2001) e Bauman (2003) já problematizaram conceitualmente a transformação de suporte do livro há algumas décadas. A expressão “morte do impresso” carrega a ideia de que a impressão sobre papel, iniciada no Oriente, com a xilogravura em meados do século IX, e no Ocidente, com a prensa de Gutenberg em meados do século XV, considerada uma das maiores revoluções históricas, responsável pela democratização do acesso à informação na sociedade, estaria sendo suplantada pela recente revolução digital. Assim, o papel, suporte informacional privilegiado nos últimos 500 anos através da mídia impressa, estaria sendo gradativamente considerado obsoleto em prol do dinamismo, instantaneidade e ubiquidade das informações virtuais dispostas em telas. O que se acompanha desde então é a onipresença dos e-mails, aplicativos de mensagens, e-books, revistas e jornais on-line, sites e redes sociais, em que se constata, de maneira geral, a realização deste prognóstico. Nos últimos anos, muitas empresas dedicadas à produção e comercialização de livros, revistas e jornais impressos fecharam suas portas, decretaram processos de falência ou remodelaram seus negócios.

Apesar desta realidade inegável, procuraremos defender, ao longo deste texto, os fatores que, em determinadas circunstâncias, ainda colocam os impressos sobre papel como uma mídia com características próprias e, sob certos aspectos, considerada insubstituível. Trataremos aqui das questões materiais ligadas à produção de bens de consumo e de bens artísticos, mais especificamente de impressos efêmeros, produzidos através de técnicas de impressão colorida e selecionados pelo seu enquadramento como material colecionável.

Vale pontuar que não trataremos aqui do que é considerado tradicionalmente como impressão artística manual, no sentido da criação e produção de obras de arte seriadas, como as praticadas nos ateliês de gravura (gravura em metal, xilografia, litografia artística, serigrafia, etc.), nem das técnicas de reprodução de massa (atualmente consagradas na impressão offset, flexografia, roto-

gravura, etc.). Trataremos de algumas técnicas de impressão comercial colorida, distintas e específicas, a cromolitografia e a risografia, que podem ser consideradas, respectivamente, como uma tecnologia histórica obsoleta e tecnologia atual ressignificada. Estas técnicas foram selecionadas por participarem do campo dos impressos efêmeros e de territórios distintos no universo de impressos colecionáveis: a guarda de patrimônio histórico por instituições públicas e a afirmação de estilo e identidade nas autopublicações de jovens artistas e designers na atualidade.

Primeiramente, será apresentada uma breve introdução às áreas de investigação dos impressos efêmeros e do colecionismo, para, em seguida, conectá-las a acervos de efêmeros em cromolitografias e risografias, propondo uma ressignificação do seu valor aurático. Serão descritos os processos técnicos e a caracterização material desses artefatos e, finalmente, será discutida a apreciação de coleções através do suporte impresso e do suporte digital.

## 1 Impressos efêmeros e colecionismo: uma introdução

Ao contrário da obra de arte, reproduções industriais não são feitas para durar, mas para serem consumidas. A expressão “impressos efêmeros” é utilizada para designar os estudos na área de história a partir de documentos que têm relevância por curto período de tempo. Na literatura da *Ephemera Society*, efêmeros são descritos como

"o transitório documento menor do dia a dia", aplicado a todo 'não-livro' impresso em papel, projetado com objetivo específico e momentâneo e, na maior parte das vezes, implicitamente descartável, ou seja, depois de cumprir sua função de divulgação, informação ou consumo, são destinados ao lixo (RICKARDS, 1988, p. 13, tradução nossa).

O termo refere-se também a todo impresso que não seja preservado segundo a lógica tradicional das bibliotecas, onde a regra estende-se não apenas aos livros, mas inclui periódicos, manuscritos e gravuras – que podem ser localizados nos setores com nomenclatura equivalente ou, no último caso, iconografia. Já os impressos efêmeros, como rótulos, embalagens, convites, filipetas, posters, diplomas, etc., nem sempre foram incorporados às tradicionais instituições de guarda. Mas, ao contrário do que o próprio nome prega, efêmeros podem perdurar e ser preservados quase que exclusivamente graças à atitude colecionista de indivíduos e suas coleções particulares, que, posteriormente, podem ser incorporadas a acervos institucionais. Como exemplos desta prática, citamos

os extensos acervos da *John Johnson Collection of Printed Ephemera*, incorporada à Bodleian Library na Universidade de Oxford, na década de 1960, e a coleção *Thomason Tracts*, adicionada à Biblioteca Britânica, em 1972 (TWYMAN, 2008).

Os acervos efêmeros estariam, portanto, associados à prática colecionista, seja praticada por indivíduos ou por Instituições do Estado, no sentido da preservação de patrimônio histórico.

O apelo essencial da maior parte das formas efêmeras reside na sua fragilidade, na sua vulnerabilidade – ou mesmo na sua improbabilidade de sobreviver. Para muitos efemeristas, ter uma coleção é um ato de cavalheirismo – salvar, proteger, honrar e admirar (RICKARDS, 1988, p. 15, tradução nossa).

Dentro da área do colecionismo, o testemunho histórico e o relativo valor simbólico de um impresso efêmero residem nos termos de propriedades materiais associadas ao domínio da impressão sobre papel, evocando uma potência de significação diferenciada, que podemos chamar de *genius papyri*:

A alma e o espírito que reside no substrato de cada impresso efêmero, a permanente essência de sua mensagem, conteúdo e origem. A evocação reside não apenas no traço e forma das imagens e caracteres, mas na sua própria substância [...] que juntos encapsulam seu espírito. Quando examinamos um efêmero, seu papel, tinta e textura (escutando ainda os ligeiros sinais de seu manuseio), somos transportados ao momento de sua primeira aparição. [...] o componente implícito de todo efêmero são os leitores que repousam sobre seus ombros [...] podemos ouvir as suas vozes e momentaneamente nos inserir dentro delas [...] todos os que o observaram e manusearam antes também fazem parte do coração da matéria (RICKARDS, 1988, p. 17, tradução nossa).

Para Pomian, o ato de colecionar configura um sistema de trocas sociais e simbólicas entre categorias sociais distintas: “todo conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial em um local fechado preparado para esta finalidade, e expostos ao olhar” (POMIAN, 1987, p. 18 *apud* GONÇALVES, 2007, p. 46).

Nas sociedades de consumo, perpetua-se um processo incontrolável de destruição do efêmero. Dessa forma, a perspectiva histórica só poderia ser resgatada e preservada através do colecionamento e exibição destes objetos do passado. Os artefatos de uma coleção realizam assim uma espécie de mediação entre o mundo visível e o invisível, onde, de um lado, estão os mitos, as narra-

tivas, as histórias e, do outro, os objetos colecionados, "expostos ao olhar". Os dois mundos considerados nesta acepção se relacionam com as perspectivas da área de estudos denominada Cultura Material, em que o mundo visível trata das técnicas, sistemas e meios de produção que atribuem características específicas a estes artefatos – aspectos materiais, formais, estilísticos, etc. –, ao mesmo tempo em que encapsulam e tornam visíveis outras categorias invisíveis, como as crenças e ideologias, que permeiam sua criação, produção, veiculação, sistemas de trocas e a forma como influenciam as pessoas e adquirem significados simbólicos dentro de determinada cultura (POMIAN, 1987 *apud* GONÇALVES, 2007; WOODWARD, 2007).

James Clifford complementa a ideia de colecionismo, acrescentando uma outra perspectiva:

Alguna espécie de 'coleta' em torno do self e do grupo – a composição de um 'mundo' material, a demarcação de um domínio subjetivo por oposição a um 'outro' – é provavelmente universal. [...] Mas a noção de que essa coleta envolva a acumulação de posses, a ideia de que a identidade seja uma espécie de riqueza (composta por objetos, conhecimento, memórias, experiência) certamente não é universal. [...] No ocidente, o colecionamento, por longo tempo, tem sido uma estratégia para a elaboração de um self, uma cultura e uma autenticidade possessivas (CLIFFORD, 1988, p. 218 *apud* GONÇALVES, 2007, p. 48).

Assim, estão elencados para este estudo dois tipos principais de coleção: as de motivação coletiva, seja como patrimônio do Estado ou de sociedades privadas que se relacionam com processos de legitimação ou questões de identidade (local, regional, nacional), e as coleções particulares, em que os indivíduos enxergam o ato de colecionar como uma manifestação, extensão e forma de extroversão das características de sua própria personalidade.

Nós usamos objetos para fazer declarações sobre nossa identidade, nossos objetivos, e mesmo nossas fantasias. Através dessa tendência humana a atribuir significados aos objetos, aprendemos desde tenra idade que as coisas que usamos veiculam mensagens sobre quem somos e sobre quem buscamos ser (WEINER, 1987 *apud* GONÇALVES, 2007, p. 26)

As práticas de colecionamento têm papel constitutivo no processo de formação de determinadas subjetividades individuais e coletivas, normalmente associadas à preservação ou acumulação.

O ato de colecionar está no coração dos processos de formação da subjetividade, em que transparecem, a partir do sujeito colecionador, valores centrais de ordem epistemológica, estética ou política. Ilustra, por meio de uma metáfora visual, as relações da sociedade com sua própria subjeti-



vidade e as formas de representação do outro e de si próprio. As coleções realizam-se através de diversos processos de mediação, que compreendem desde o contexto sociocultural de sua aquisição até a transferência de coleções privadas para museus, suas categorizações e classificações – por exemplo, categorias centradas em tipologias específicas, por origem geográfica, etc. –, e ainda as formas de exposição e processos que tornam possíveis a sua apreciação visual (GONÇALVES, 2007).

A cultura é entendida como uma totalidade parcialmente materializada, caracterizável por objetos tangíveis, podendo, portanto, ser exposta através de uma amostragem desses artefatos. O colecionismo articula-se numa permanente tensão entre fragmentação e totalização, visto que a representação em uma coleção é sempre parcial. Nesse sentido, as instituições e suas coleções públicas têm um papel formador junto à sociedade, pois evidenciam momentos históricos, questões políticas, culturais, sociais; refletem hábitos, costumes, modismos; a mentalidade, o consumo, as técnicas e estilos de determinado período. Precisam, necessariamente, se basear em regras metodológicas objetivas junto à determinada área do conhecimento, ou em leis, que determinam sua circunstância inaugural ou de manutenção e ampliação da coleção. A expansão da coleção se dá pela aplicação da regra – no caso de uma lei de recolhimento – ou para preencher lacunas dentro do espectro de conhecimento observado.

Já o colecionador individual investe na formação de seu próprio *self*. Investiga e aprimora, através da seleção e constituição de sua própria coleção, quais são suas preferências estéticas, questões ideológicas, de expressão subjetiva ou de opinião. Para o colecionador individual, o ato de colecionar se constitui como um ato criativo, na busca seletiva e apaixonada de objetos que são reunidos por seus significados objetivos e, também, subjetivos, afetivos e psicológicos. Enquanto o sujeito colecionador estiver vivo e interessado, a coleção está, assim como sua própria identidade, eternamente em construção, passível da remoção ou inclusão de novos itens, de ramificações e redirecionamentos conceituais – o todo jamais se fecha. “O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida)” (BENJAMIN, 2009, p. 239).

## 2 Aura e ressignificação: aspectos colecionáveis da cromolitografia e risografia

Quando se fala de reproduções relacionadas ao universo da arte e da imagem comercial, é inevitável pontuar as questões enunciadas pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) em seu célebre ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", de 1935, em que explana sobre a qualidade aurática de apreciação estética da obra de arte, que poderia ser atribuída somente ao original único – de caráter singular, portador de valor de culto ritualístico, de autenticidade, origem, e permanência, no sentido de duração material e testemunho histórico. A partir do desenvolvimento dos sistemas de reprodução, Benjamin identifica a "perda da aura" como consequência das transformações tecnológicas advindas da sociedade industrial. Através da disseminação em grande quantidade, o valor de culto seria convertido em valor político, de qualidade tátil, ressignificando-se em mero valor de exposição pelo alto índice de presença social através de múltiplas cópias. Na medida em que seu acesso é facilitado e generalizado, ao mesmo tempo em que se reconhece um potencial emancipatório, as conclusões do filósofo são eminentemente negativas: a perda da aura poderia significar "a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura" (BENJAMIN, 1994, p. 180). Abordamos a atualização dessas questões sob o ponto de vista simbólico (BARROS, 2016). Nos interessa aqui retomar a discussão, agora analisando mais marcadamente questões relativas ao aspecto material implicado em determinadas técnicas de impressão.

Os objetos industriais se distinguem pela produção em grandes quantidades, com variedade sempre atualizada e distribuição global. Como impressos comerciais industriais, segundo Benjamin, destituídos, portanto, de qualquer valor aurático, poderiam, de acordo com a técnica de impressão, independente das questões de autoria, se converter em itens colecionáveis e incorporar atributos auráticos? Essa é a questão que discutiremos a partir dos exemplos de coleções de cromolitografias e risografias.

Como exemplo de coleções públicas integradas por impressos efêmeros coloridos de origem histórica, desvinculados de seu sentido pragmático tradicional, elegemos os rótulos de produtos produzidos na segunda metade do século XIX e início do século XX. Coleções de rótulos nacionais fazem parte do acervo de instituições, como a Fundação Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional (RJ), a Fundação Joaquim Nabuco e os acervos da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), o

acervo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), entre outros. Tais coleções assemelham-se a outras do mesmo gênero de origem internacional, a exemplo das coleções de rótulos presentes na Universidade de Reading, no Reino Unido. Tem em comum o registro da produção de determinado país ou região no período do surgimento das impressões coloridas como técnica industrial.

A coleção de natureza histórica normalmente é fechada, ou seja, é considerada constituída na totalidade de seus itens, tendo se formado de acordo com diferentes processos de aquisição. Exemplificando: no Arquivo Nacional, a coleção de rótulos se formou por ocasião do Decreto nº 2.682, de 1875, que instaurou a regulação de proteção às marcas industriais nacionais, fazendo com que as mesmas tivessem sua propriedade assegurada por lei, e está armazenada no Fundo Indústria e Comércio. Na Fundação Biblioteca Nacional, a coleção de rótulos foi formada pela Lei do Depósito Legal (a partir de 1848) e pela Lei que definiu e garantiu o direito autoral (1898),<sup>1</sup> sob a guarda do setor de Iconografia. Em ambos os casos, o registro dos impressos nessas instituições era o que garantia a aplicação de direitos legais (fig.1). O interesse e acesso a essas coleções se dá por parte de consulentes pesquisadores da área de história, consumo, produção industrial, artes gráficas, design, etc.



Fig. 1 – Rótulos cromolitográficos. Da esquerda para direita e de cima para baixo: Sabonete Perfume de flores, Nº531, A. Barcellos, Porto Alegre, RS, [19--] (BN); Stender & Cia S. Felix - Bahia, Companhia Lithographica Ypiranga, [19--?] (BN); Sabonete Sarah Bernard, Comp. Chimica e Industrial SP, SP, [s.d.] (BN); Cigarros Estrella, Fabricantes A. Monteiro & Cia., [s.d.] (BN); Tecidos Smith Youle, RJ, 1888 (AN); Cigarros Cata Flores, Lorega & Cia., Sucessores de João Gonçalves o Espanhol, PE, 1889 (AN); Excelsior Genebra, RJ, 1888 (AN); Cigarros Jockey, Fábrica de Cigarros Esperança, André Caetano Santos, [s.d.] (BN); Cigarros Herci, Fábrica de Fumos São Salvador, Joaquim Ferreira Coelho Santos, [19--] (BN). Fonte: Elaborado por Helena de Barros a partir de rótulos do Arquivo Nacional e Fundação Biblioteca Nacional.<sup>2</sup>

Tais coleções são constituídas por diversas técnicas de impressão, mas quando os artefatos são coloridos, dado o período de produção, se valem, a maior parte das vezes, da técnica de impressão desenvolvida em 1837 pelo litógrafo francês Godefroy Engelmann, conhecida por cromolitografia – um tipo de impressão litográfica em que mais de três cores se sobrepõem para a obtenção de um efeito de síntese cromática. Praticada até as primeiras décadas do século XX, a técnica foi progressivamente substituída pela impressão offset em quadricromia (baseada nas cores Ciano, Magenta, Amarelo e Preto – CMYK). Atualmente a cromolitografia é considerada uma técnica histórica, obsoleta como forma de produção industrial. Por não ser mais uma técnica de reprodução comercial corrente, este se torna um aspecto de apreciação diferencial nos citados documentos históricos de coleção.

BARROS, Helena de; ARUME, Igor. Técnicas de impressão comercial colorida sobre papel: o apelo material da cromolitografia e da risografia como impressos efêmeros colecionáveis. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021 Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25859>>

Uma das principais características desse processo era o método empregado na época pelo técnico chamado de *cromista* – profissional altamente especializado na indústria gráfica que elaborava a separação de cor por processos interpretativos e inteiramente manuais de desenho, ainda sem o intermédio de dispositivos fotomecânicos para a gravação das matrizes de pedra litográfica. As delicadas marcas, pontos e chapiscos de tinta impregnados nos frágeis pedaços de papel, resultantes desse tipo de impressão, formam indícios capazes de nos contar muito da sua história, técnica e estratégias de produção. Sob uma lupa, observa-se pontos finos, irregulares e orgânicos, texturas e padronagens que se distinguem completamente das tramas geométricas das retículas que marcam a produção contemporânea de impressos através do sistema offset. As cores também são responsáveis por uma percepção diferenciada – guardam uma vibração colorida poderosa em suas tintas, com alto nível de cromaticidade – e já atravessam mais de um século, sem perder o seu brilho. Outros recursos gráficos também podem ser observados, como tintas douradas e delicadas gravações em relevo. Assim, além do sentido histórico e documental, por suas qualidades materiais, esses impressos efêmeros destacam-se do que estamos acostumados a ver e a perceber na atualidade.

Aqui, podemos observar uma subversão da proposição inicial de Benjamin sobre aura, em que um impresso, produzido em grande quantidade numa época, adquire, pela lógica do descarte das sociedades de consumo, a possibilidade de se tornar única testemunha histórica do seu tempo. Torna-se então capaz de incorporar as propriedades de valor de culto, autenticidade, origem e permanência, no sentido de duração material e testemunho histórico, ao contrário do que poderia se supor num impresso produzido industrialmente. Esse é o caso desses primeiros impressos efêmeros brasileiros coloridos, que sobreviveram graças à proteção da lei e das instituições. Como se tornaram peças singulares em termos de quantidade e de características materiais, testemunhas históricas que registram práticas do passado, adquirem uma potência de significação diferenciada, tornando-se relativamente auráticos, mas por processos bem diferenciados do que os designados por Benjamin para a obra de arte. O próprio Benjamin chega a diagnosticar essa estranheza em outro texto: "No fundo é um fato bastante estranho que objetos de coleção sejam fabricados como tais de maneira industrial" (BENJAMIN, 2009, p. 240).



Em oposição a este tipo de coleção histórica, como exemplo das coleções individuais com artefatos atuais e em processo aberto de formação, elegemos um novo tipo de colecionador de impressos, desprezioso, estimulado pelo contexto do surgimento e popularização das feiras de arte impressa e publicações de artista, não só no Brasil, mas como um fenômeno internacional. A primeira feira deste tipo organizada no Brasil foi a Feira Tijuana de Arte Impressa, em 2009, em São Paulo, que abriu caminho para outras feiras como a Turnê, que teve sete itinerâncias entre 2012 e 2013 em Belo Horizonte, Curitiba, Rio de Janeiro e São Paulo, e a Feira Plana, cuja quinta edição no Pavilhão da Bienal de SP recebeu cerca de 18 mil pessoas, segundo dados da organização. A criação da Feira Plana teve como inspiração direta a New York Art Book Fair, considerada a maior feira de livros de artista e publicações do mundo, que conquista a média de 39 mil visitantes anualmente desde 2006.

Este mercado é formado por um público jovem que tem sua vida excessivamente permeada pela imaterialidade da cultura digital, e encontra nos impressos em papel uma forma de investigar outros sentidos de fruição criativa. Enxergam uma possibilidade de compartilhar cultura e estabelecer uma comunidade de pessoas através do culto do papel e da tinta em impressos culturais de pequena tiragem. Este fenômeno foi acompanhado pela ascensão e a afirmação do duplicador Risograph como um dos meios de produção disponíveis para confecção das publicações e cartazes que povoam estes eventos de celebração da arte impressa (fig. 2). O Risograph é um duplicador digital que usa a tecnologia permeográfica de impressão por estêncil para produzir cópias a partir de uma matriz perfurada. Criado pela empresa japonesa Riso Kagaku, em 1980, o Risograph foi redescoberto por designers gráficos e artistas visuais no início dos anos de 2000 e tornou-se um meio alternativo de produção.





Fig. 2 – Impressos em Risograph. Da esquerda para a direita, em sentido horário: Solta ou prende, Silvan Kälín, Editora-Aplicação, Recife, PE, 2014; À Memória de Akira Kurosawa, Heitor Kimura, Meli-Melo Press, São Paulo, SP, 2018; Almanaque Bate-bola #1, Paula Cruz, Farpa Editora, Rio de Janeiro, RJ, 2019; Crime Crime Crime, Mateus Acioli, Livros Fantasma, São Paulo, SP, 2018; Imprima em riso gostoso demais, Igor Arume, Risotrip Print Shop Co., Rio de Janeiro, RJ, 2019; CONTRA - outro manifesto, Guilherme Falcão Pelegrino, Contra Editora, São Paulo, SP, 2014; CONTRA - “Heróis”, Guilherme Falcão Pelegrino, Contra Editora, São Paulo, SP, 2015. Fonte: Acervo de Igor Arume .

Na categorização aurática proposta por Benjamin, esse tipo de impresso também não estaria caracterizado pela tiragem de massa, pois tratam-se de edições sob demanda em pequenas tiragens, em torno de 50 unidades por exemplar. É curioso notar como a imprecisão no registro da impressão em Risograph foi transformada em uma característica atrativa e desejada nos impressos produzidos por esta máquina. É como se uma limitação funcional destes aparatos de impressão restabelecesse algo análogo à aura do original no sentido benjaminiano. Diz-se limitação pois estes duplicadores digitais foram originalmente desenvolvidos, na década de 1980, para atender ao mercado de escritórios, incluindo-se escolas, igrejas, repartições públicas e sindicatos, para produção de materiais corriqueiros, em que a questão do registro não se colocava como fundamental. Hoje, designers gráficos e artistas visuais redescobriram os duplicadores a estêncil como o Risograph e ressignifi-

caram seu uso, deslocando-os da esfera corporativa para a criativa. Muitos dos estúdios que hoje oferecem impressão em Risograph, apresentam o “erro de registro” (fig. 3) como atributo diferencial, que torna cada impressão “única” por possuir variações no registro e na textura da impressão:

sempre haverá pequenas variações entre os impressos, mesmo nos impressos da mesma tiragem. Isso confere uma estética artesanal palpável, e a princípio significa que cada impresso é uma peça única. Além disso, muitas vezes haverá alguns milímetros de 'erro de registro', onde as duas masters não se alinharam muito bem, ou uma ligeira marca onde a tinta aderiu aos rolamentos dentro da máquina. Todos esses detalhes se combinam para conferir às impressões em Riso uma aparência distinta e atrativa, que é ao mesmo tempo absolutamente contemporânea e evocativa de uma era diferente (KOMURKI, 2017, p. 14, tradução nossa).

Desta forma, aquele que adquirir um impresso em Risograph terá em suas mãos uma reprodução singular, pois nenhum outro impresso daquela tiragem terá as mesmas idiossincrasias que aquele em sua posse, porém é adquirido a uma fração do custo de uma obra do circuito tradicional de arte, já que os impressos em Risograph são comercializados a preços acessíveis, muitas vezes diretamente com o próprio autor, nas feiras de arte impressa e autopublicações. Estas condições de potência de significação diferenciada representam um estímulo e uma oportunidade para o estabelecimento de coleções particulares a partir deste tipo de produção efêmera.



Fig. 3 – Impressos em Risograph com o registro desalinhado (figura humana à esquerda e o céu nas imagens à direita). Colossus, Igor Arume, Risotrip Print Shop Co., Rio de Janeiro, RJ, 2017. Fonte: Acervo de Igor Arume.

Podemos destacar algumas iniciativas de estabelecimento de coleções privadas com foco em impressos efêmeros em que a risografia possui destaque. A iniciativa Herbarium Riso,<sup>3</sup> estabelecida em 2012 pelos artistas Franziska Brandt e Moritz Grünke (sob o pseudônimo Gloria Glitzer), em Berlim, define-se como uma biblioteca de referência aberta ao público dedicada a impressos em estêncil. O foco principal são publicações de artistas, mas a biblioteca também hospeda uma coleção de efêmeros e escalas de cores que somam mais de 920 itens. Juntos, a dupla de artistas também comanda o estúdio de impressão em Risograph e galeria We Make It, onde fica localizado o acervo do Herbarium Riso.

Ao coletar, preservar e tornar acessível, esta biblioteca tenta descobrir como a impressão por estêncil influencia os impressos. Como o trabalho influencia o uso de técnicas de impressão por estêncil. E como os artistas articulam uma relação entre a Risograph e sua prática de (auto)publicação (sic). O Herbarium Riso nos confronta com as raízes da autopublicação. A necessidade de autorrepresentação, visibilidade, acessibilidade e democratização da arte e da informação. Mas também os orçamentos baixos e inexistentes, e a necessidade de máquinas e processos acessíveis. E como as limitações (por exemplo, de espaço) levam por consequência ao uso da impressora a estêncil como a escolha de reprodução. Além disso, entendemos o Herbarium Riso como um espaço protetor para impressos e também para o público (GLITZER, tradução nossa).

Ocupando a posição de tutor e coordenador do Laboratório de Impressão e Publicação da Jan van Eyck Academie (Países Baixos) por mais de 30 anos, o artista holandês Jo Frenken<sup>4</sup> teve a oportunidade de orientar e acumular uma vasta coleção de trabalhos pessoais e dos artistas residentes que passaram pelo instituto ao longo dos anos. Frenken também organizou três edições da bienal Magical Riso Expert Meeting, um seminário que reúne artistas e impressores de todo o mundo que usam a Risograph em um contexto criativo.

No contexto brasileiro, pode ser encontrada a iniciativa Riso Ephemera,<sup>5</sup> iniciada em março de 2020, por Igor Arume, como um inventário de sua coleção particular de impressos efêmeros e publicações impressas por meio de duplicadores a estêncil como o Risograph. Fotos da coleção são compartilhadas e catalogadas na plataforma Instagram (registra 1.000 seguidores, out. 2020). O item mais antigo da coleção data de 2012. O acervo compreende desde postais, cartões de visita a cartazes, publicações e cartelas de cor de estúdios de impressão, editoras, artistas e designers. Já foram catalogados mais de 100 itens, com origem em mais de 20 países diferentes.

---

BARROS, Helena de; ARUME, Igor. *Técnicas de impressão comercial colorida sobre papel: o apelo material da cromolitografia e da risografia como impressos efêmeros colecionáveis*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-agô. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25859>>

Tratando-se de coleções públicas, destaca-se a Coleção Livro de Artista<sup>6</sup> da Biblioteca da EBA/UFMG, em atividade desde 2009. Segundo o blog da organização, atualmente "é o maior acervo público de livros de artista da América Latina" e é "a primeira coleção especial de livros de artista em uma biblioteca universitária no Brasil". Apesar de não possuir um foco específico em risografia, é possível encontrar algumas produções impressas nesta tecnologia.

### **3 Processos técnicos e caracterização material da cromolitografia e risografia**

Ao longo do século XIX, antes que a reprodução impressa pudesse se valer de processos fotomecânicos, a cromolitografia foi o principal veículo, não só da reprodução de pinturas, mas de qualquer outra imagem colorida, seja de caráter científico, ilustrativo ou meramente comercial. A imagem, ou o leiaute, de um rótulo a ser reproduzido por esta técnica era cuidadosamente analisada e interpretada, de modo que cada uma de suas cores de composição pudesse ser identificada e desenhada separadamente em uma nova matriz de pedra. A operação mental de planejamento das técnicas de representação tonal, quando associada às cores, tornava-se mais complexa tendo em vista que o material usado para desenhar na pedra era sempre na cor preto. As cores só entravam em cena depois de cada pedra ser tratada quimicamente e limpa, e só então podia ser umedecida e entintada com as tintas coloridas selecionadas para a impressão. Nessa época, as tintas de impressão coloridas não eram produzidas industrialmente, mas confeccionadas manualmente para cada tiragem, através da mistura customizada de pigmentos em uma base oleosa – o que garante, ainda hoje, os aspectos de alta luminosidade e cromaticidade das tintas. As diferentes matrizes conjugavam-se então numa única imagem colorida, impressas no papel, uma de cada vez, em camadas sucessivas de cor, sobreimpressas e em registro, podendo alcançar um efeito realista (TWYMAN, 2013, p. 9).

Para reproduzir acuradamente o original por esse sistema, determinava-se, de acordo com o orçamento e o tempo de trabalho correspondente, quantas e quais cores de impressão deveriam ser usadas, tanto em áreas chapadas quanto em áreas de mistura ótica, por meio do crayon sobre a textura granida da pedra ou por métodos de pontilhamento da imagem sobre a pedra polida. A

---

BARROS, Helena de; ARUME, Igor. *Técnicas de impressão comercial colorida sobre papel: o apelo material da cromolitografia e da risografia como impressos efêmeros colecionáveis.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25859>>



porosidade da pedra, quando desenhada com lápis graxo, oferece o mesmo efeito do desenho a lápis mole em papel rugoso. O nível de aspereza da pedra interage com a deposição do lápis, fornecendo sua textura à imagem gravada da mesma forma que o papel.

Até 1840, o efeito tonal mais praticado na litografia comercial era obtido por meio de sombreamento com giz em pedras ásperas, produzindo uma textura natural e irregular. Porém, definir gradações de meios-tons homogêneos com crayon ou giz exigia considerável perícia e habilidade manual.

A maior limitação [do desenho a crayon] é que ele precisava ser realizado na pedra de grão áspero, que apresentava problemas quando a impressão em máquina foi introduzida. Este também requeria um tratamento mais cuidadoso depois de completar o desenho, seja na preparação química para a impressão ou na tiragem das edições (TWYMAN, 2013, p. 483, tradução nossa).

Assim, na segunda metade do século XIX, vemos ressurgir a técnica do ponteadado (já utilizada na gravura em metal desde o século XVI), adaptado para a litografia através do pontilhado manual por bico de pena, tornando-se um método popular, como pode ser observado na análise material do acervo da Biblioteca Nacional (fig. 4a).

Com o avanço técnico e o objetivo de reduzir o trabalho e o tempo dispendidos, as técnicas de pontilhado manual foram substituídas por processos de transferência de padrões gráficos industrializados, nas telas conhecidas por tintas mecânicas ou mídias de sombreamento de Benday, que possibilitavam aplicação em áreas localizadas, numa grande variedade de efeitos gráficos (fig. 4b) (TWYMAN, 2013).



Fig. 4 – Cortes ampliados de imagem evidenciando a técnica do pontilhado a bico de pena (a) e padronagens de mídias de sombreamento de Benday (b), em diferentes rótulos cromolitográficos. Stender & Cia S. Felix - Bahia, Companhia Lithographica Ypiranga, [19--] (BN); Cigarros Jockey, Fábrica de Cigarros

Esperança, André Caetano Santos, [s.d.] (BN). Fonte: Elaborado por Helena de Barros a partir de rótulos do acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

A tinta desenhada de forma fragmentada, com a aplicação dessas técnicas de gradação tonal, só estaria parcialmente impressa, o resultado perceptual mistura-se visualmente com o branco do papel e com a presença de outras tintas translúcidas. Este efeito de composição e síntese cromática, mais tarde, seria substituído pelo processamento fotomecânico, em que as cores são selecionadas por filtros coloridos e separadas em pontos por tramas reticuladas.

Longe de ser uma ocupação esquemática, as tarefas desempenhadas por um cromista exigiam grande sensibilidade e habilidade mental. Para reproduzir uma imagem, a tarefa consistia em avaliar o original (desenho colorido por técnicas manuais como aquarela, guache ou até pintura a óleo, no caso de reproduções artísticas) e, a partir das cores predominantes, determinar quantas e quais tintas operantes seriam necessárias para a reprodução. O conhecimento de teoria da cor, da natureza dos pigmentos e do efeito proporcionado por cada técnica de desenho atuavam em conjunto, no sentido de determinar áreas de cor pura e de sobreposições. Cada pigmento precisava ser considerado não só em sua adequação para a obtenção de determinado matiz, mas na sua intensidade de cobertura (sólida ou fragmentada). Novos matizes eram gerados pela combinação de pontos, linhas ou grãos, lado a lado ou superpostos, e com transparências, de acordo com a ordem de impressão.

Dependendo do nível de elaboração, a seleção manual de cores de uma cromolitografia contava com no mínimo três cores (fig. 4b). À medida que os litógrafos ganhavam experiência, tentavam alcançar a essência dos originais, sobrepondo cores e imprimindo uma extensa gama de tintas translúcidas. Impressos de luxo chegavam a ter de oito a quatorze cores de impressão (fig. 4a). Registra-se a façanha do impressor norte-americano Louis Prang que confirma a utilização de 56 cores de impressão para um fac-símile muito elaborado (PRANG, 1888).

Richmond (1855) argumenta que nem sempre o efeito fac-similar era necessário, na maioria dos casos podia-se apenas trazer uma semelhança generalizada de como a cor era vista. Seria sempre mais apropriado obter o melhor efeito possível com menos impressões. Para o efeito de similitude, sua recomendação seria a de nove tintas operantes: “azul (claro e escuro), vermelho (rosado e rosa profundo), amarelo (limão e ouro), dois cinzas e um marrom escuro” (RICHMOND, 1885, p. 100).



Entretanto, não havia regra. Como as cores eram avaliadas pelo cromista, de acordo com a arte a ser reproduzida, e preparadas manualmente para cada tiragem, a partir da mistura de pigmentos, cada impresso contava com uma paleta de cor exclusiva. “O cromolitógrafo deve possuir não só um verdadeiro talento de desenhista e pintor, mas também uma educação muito séria para analisar as cores e tons, diferenciando-os de acordo com suas combinações em relação aos tons fundamentais” (HESSE, 1890, p. 5, tradução nossa).

Depois de desenhadas, preparadas e entintadas, cada pedra de impressão de cada cor teria de ser ajustada à prensa, para encontrar o papel exatamente no lugar desejado. Ao contrário da litografia monocromática, na cromolitografia o papel não podia ser umedecido durante a impressão, evitando distorções que pudessem interferir no registro entre as cores. O clima úmido que faz o papel trabalhar era um grande vilão da impressão colorida.

Não havia como conferir o desenho executado em cada pedra em superposição aos demais, até que ela fosse gravada e impressa em uma prova progressiva (fig. 5). A cromolitografia dependia de uma abordagem certa, fruto do conhecimento técnico, prático e pericial do cromista, por esse motivo também chamado de visualizador. “O cromista ou visualizador era o profissional mais importante na indústria cromolitográfica. Se não fosse ele mesmo a executar a separação das cores, deveria ser capaz de coordenar os olhos, mentes e mãos de toda a equipe” (TWYMAN, 2013, p.556, tradução nossa).



Fig. 5 – Prova de cor progressiva exemplificando o processo de uma cromolitografia de nove cores, publicada na enciclopédia Brockhaus, 14. ed., v. 11, Leipzig, 1894. A prova progressiva é um instrumento de teste e de registro das cores das tintas isoladas e de como operam em conjunto no resultado cumulativo de sobreimpressão das matrizes, servindo também como um guia de conferência para o impressor dos resultados intermediários ao longo da tiragem.

Fonte: Acervo de Helena de Barros.

Nos dias de hoje, a prática da impressão em Risograph ressignificada por uma nova geração de designers gráficos resgata de certa maneira o papel dos antigos cromistas, atualizada para o processo digital. A impressão em Risograph demanda que o designer realize “manualmente” a separação de cores da arte original, devendo ser criado um arquivo digital correspondente a cada cor que será impressa. Este arquivo deve ser em escala de cinzas, pois o driver de impressão não

interpreta cores, apenas tons de preto. A cor será definida de acordo com o tambor de tinta que estiver inserido na máquina no momento da impressão. A interpretação na separação das cores assumida pelos designers que trabalham com Risograph exige destes profissionais certa intimidade com conceitos de teoria da cor e processos de impressão, o que nem sempre é a realidade. Assim, uma atitude mais participativa do designer se faz necessária, e um diálogo aberto entre o impressor e o designer irá beneficiar o projeto impresso.

A conectividade entre os computadores pessoais, usados para confecção de arquivos digitais, e a Risograph é uma das razões para a sobrevivência desses duplicadores como aparatos de impressão relevantes no início do século XXI. A Risograph trabalha com dois tipos de matrizes: uma digital (o arquivo) e outra física (o estêncil). O arquivo digital comanda a gravação da matriz de estêncil termossensível. Outra possibilidade é a digitalização de documentos diretamente do escâner embutido no topo da máquina, sem a necessidade de computador. O Risograph digitaliza o documento físico e transforma-o em dados digitais para a gravação da matriz.

O processo de impressão em Risograph não utiliza cores da escala de quadricromia (CMYK). A impressão é feita através de cores especiais (cores sólidas), fornecidas em tubos de tinta com os pigmentos previamente misturados. É possível encontrar no catálogo de cores da Riso tintas fluorescentes, metalizadas e pastéis. Por conta disso, seu resultado impresso é, como a cromolitografia, muito mais vibrante aos olhos que uma impressão em CMYK. Assim, a Risograph (juntamente com a serigrafia) constitui um dos poucos métodos de impressão em cores especiais acessíveis atualmente, já que a impressão com tintas Pantone em offset é mais cara e requer a produção de tiragens mais altas em gráficas de maior porte. Pode-se afirmar que a impressão em Risograph tem mais afinidade com a longa tradição de impressão com cores especiais, que vinha se desenvolvendo até a cromolitografia, do que com a impressão em quadricromia CMYK no offset atual.

Os programas de edição gráfica como Adobe Photoshop possuem uma relativa confiabilidade ao exibir as cores de seleção da escala CMYK na tela, mas não apresentam a mesma fidelidade ao simular cores especiais como Pantone e Riso, principalmente ao representar misturas sobreimpressas entre essas cores. Esta limitação de software obriga o designer a atuar como um visualizador na cromo, ou incorporar para si uma atitude mais experimental e desapegada em relação às expectativas do resultado impresso de seu trabalho. Alguns estúdios que oferecem serviço de



impressão em Risograph podem fornecer amostras com escalas de cores (fig. 6), mas raros são aqueles que oferecem a possibilidade da confecção de provas de impressão, pois o custo (de tempo e suprimentos) para produção de uma prova em Risograph geralmente é similar à produção de uma tiragem mínima. Assim, a impressão em Risograph não é indicada para os designers que procuram controle total e precisão em seus projetos. Por outro lado, atrai um nicho de profissionais que buscam uma atitude mais descontraída e irreverente, em contraste aos cânones estabelecidos da prática do design.

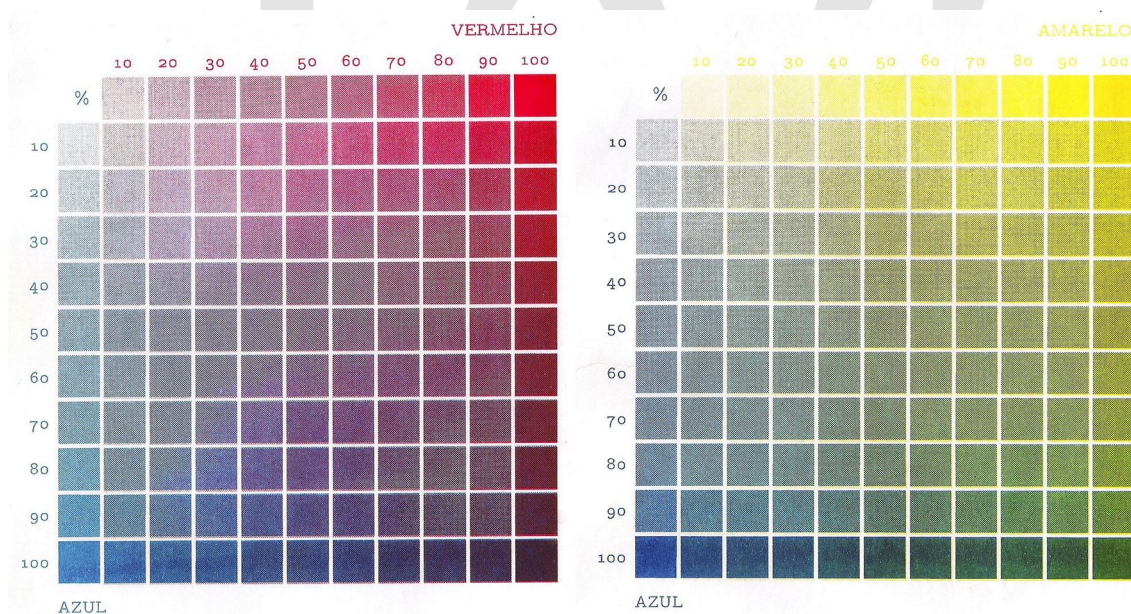


Fig. 6 – Exemplo de duas escalas de cores (vermelho vivo e azul, à esquerda, e amarelo e azul, à direita) do estúdio Risotrip Print Shop Co. Fonte: Acervo de Igor Arume.

Ao contrário da maior parte das tintas serigráficas, a tinta do Risograph é translúcida como as tintas para offset. Esta característica permite a sobreposição de cores diversas, resultando em um somatório de tons. Por exemplo, sobrepondo-se a tinta amarela à tinta azul, o resultado impresso será um tom esverdeado. Essa característica da tinta permite a execução de projetos com uma gama de cores mais colorida a partir de uma quantidade de tintas reduzida. Como pode ser visto no exemplo da figura 6 (à direita), a princípio não é necessária a presença da tinta verde no projeto se

ele já conta com as tintas amarela e azul. A cor do papel também deve ser levada em consideração ao se projetar uma impressão em Risograph, visto que esta servirá de base e se somará às cores das tintas que serão depositadas sobre a folha, influenciando o resultado final da cor da impressão.

As tintas da Riso consistem numa emulsão formada pela mistura de uma base de óleo e de água, manufaturadas pelo próprio fabricante dos equipamentos de impressão. Quando a tinta é depositada no papel, o óleo e a água da emulsão começam a se separar. A água evapora e o pigmento e o óleo são absorvidos, permanecendo nas fibras do papel. Por este motivo, a Risograph só imprime em papéis não revestidos, ou seja, aqueles que não recebem a adição de substâncias de revestimento como aglutinantes e carga mineral à sua superfície. Variáveis como temperatura e umidade do ambiente irão influenciar no tempo de secagem da impressão em Risograph. Um prazo seguro de secagem é aguardar um dia após a impressão, mas esse intervalo pode ser encurtado, a depender das características do papel, do ambiente e da cobertura de tinta no papel.

A empresa fabricante Riso Kagaku tem demonstrado sua preocupação com o meio ambiente e sustentabilidade. Desde 2016, vem substituindo o óleo de soja das tintas por óleo feito à base de farelo de arroz, um subproduto da produção de arroz para consumo humano, que normalmente é descartado. A soja era obtida via importação, enquanto o farelo de arroz é proveniente do próprio território japonês. Outra característica sustentável da tinta é que o farelo de arroz não possui compostos orgânicos voláteis,<sup>7</sup> ao contrário das tintas feitas à base de petróleo, mais frequentes na indústria gráfica tradicional.

O papel que virou unanimidade entre os estúdios de impressão em Risograph no Brasil é o Pólen Bold, fabricado pela Suzano Papel e Celulose. Sua tonalidade levemente amarelada reflete menos luz, conferindo conforto visual na leitura. Para a impressão em Risograph, seu principal atrativo é o custo-benefício proporcionado: é um papel acessível financeiramente que absorve bem a tinta da Risograph, sem provocar manchas ou decalques durante a impressão.

## 4 Apreciação das coleções de acordo com a variação do suporte (papel X digital)

As formas de exposição e os processos que tornam possível o acesso visual às coleções ou aos itens colecionáveis proporcionam apreciações diferenciadas, de acordo com os suportes de interface disponibilizados.

Quando se fala de coleções históricas, a tendência atual é que as instituições digitalizem seus acervos. A consulta de pesquisa às coleções pode então se dar através de imagens digitais em tela. Se a instituição possui boas cópias, digitalizadas em alta resolução, vários aspectos podem ser observados, inclusive possibilitando ampliações razoáveis para a observação de detalhes da imagem. No caso dos impressos históricos, a principal vantagem da visualização por meio de arquivos digitalizados é proteger os impressos originais do manuseio, ampliando sua preservação e a possibilidade de acesso além das fronteiras locais, facilitado pela expansão de consultas através da internet. Assim, a disponibilização de arquivos digitais, normalmente implica na proibição de acesso aos originais.

A duplicação de um original físico em sua versão digital também pode salvaguardar parte das características desses materiais de acidentes naturais.<sup>8</sup> Porém, no meio digital, a tecnologia também está sujeita a perdas, além de sofrer acelerada e constante atualização para aprimorar funcionalidades e velocidade de acesso, rapidamente se tornando obsoleta. O backup direto em mídias físicas atualmente dá lugar às chamadas “nuvens”, através de serviços de armazenagem de arquivos em servidores de alta capacidade via internet. As instituições de guarda agora dependem não só de uma equipe técnica altamente qualificada para a progressiva digitalização de seus acervos, mas também da atualização constante e manutenção de múltiplas cópias de segurança em servidores, para que as informações não sejam perdidas. Nos últimos anos, arquivos físicos vêm sendo cada vez mais digitalizados, mas ainda é uma pequena fração diante da totalidade dos acervos institucionais. Muitos materiais ainda só podem ser acessados exclusivamente pela consulta dos acervos físicos.



Alguns autores defendem aspectos em que o papel supera o meio digital, entre eles: as características físicas táteis, as qualidades óticas, a independência de fontes de energia, a facilidade de manuseio e a flexibilidade de organização espacial de conjuntos, a consciência da dimensão espacial, etc. (MONTEIRO, 2001). A mídia digital suprime boa parte dessas possibilidades de avaliação, concentrando sua ênfase na qualidade ótica, que não deixa de ser limitada. Embora os dispositivos digitais possam oferecer alta resolução e representar um espectro amplo de cores, correspondem a apenas uma parte reduzida das nuances que o olho humano é capaz de perceber. Além disso, a mídia digital é dependente de periféricos, sejam monitores ou softwares. A visualização de uma imagem digital muda consideravelmente em função do dispositivo em que é acessada, dependendo de suas características técnicas (tamanho e resolução de tela, ajustes de intensidade de luz, balanceamento de cor, etc.), implicando em percepções muito variadas, que podem não ter equivalência com a realidade.

A qualidade de observação de um impresso original apresenta valores de apreciação muito superiores a um arquivo digitalizado. Por exemplo, para o pesquisador especializado, somente a observação microscópica poderá distinguir determinadas técnicas de impressão – por maior que seja a resolução atribuída no momento da digitalização, dificilmente se atenderá a esse propósito. Assim, nas pesquisas de avaliação mais aprofundada, é fundamental ter contato direto com as fontes primárias, nesse caso, os impressos em papel: ver, perceber seus efeitos de cor e textura, avaliar minuciosamente, a olho nu e com instrumentos de ampliação. O contato direto com o impresso de primeira geração é revelador para questões de difícil apreensão na reprodução por qualquer outra forma de registro e é, para a questão da cor, insubstituível. Em casos específicos, é necessária a negociação de uma permissão especial ao pesquisador para a liberação do acesso aos originais em papel, mesmo que cópias digitalizadas já estejam disponíveis.

Vale ainda ressaltar mais uma peculiaridade: o arquivo digital não se degrada, permanecendo inalterado, exatamente como do seu último acesso. De modo geral, o arquivo digital ou é acessível de forma intacta ou não é mais acessível de forma alguma, se os dados forem corrompidos. Já o impresso em papel é constantemente afetado pela luz, pelo tempo, pelo manuseio; se desgasta, adquire marcas e manchas, muda de cor, tem odor. É possível que se rasgue e que seja danificado pela negligência humana ou por forças da natureza, pela água, pelo fogo, ou ainda que seja

corroído por insetos e pragas. Ao mesmo tempo em que essa vulnerabilidade é prejudicial, pode ser, em certa medida, contida, tratada e restaurada por técnicas profissionais de conservação, podendo não significar uma perda irreversível. E é justamente essa transformação física que faz com que o impresso em papel tenha história, que acompanhe o ciclo de vida humano, e, num certo sentido, torne-se capaz de adquirir maior valor simbólico.

Há uma conexão fundamental entre a forma e o material. Entre a razão humana e o corpo humano. A matéria impressa é um dos corpos físicos do campo abstrato do pensamento. Quando seguro um livro, estou consciente do peso, do seu tamanho, textura, fluidez ou solidez. O papel se torna a pele e a tinta o veículo para a corporificação do conhecimento. Uma experiência mental se transforma em experiência sensorial. Estou também consciente de sua fragilidade. A matéria impressa carrega também a noção de temporalidade: como o corpo humano, esta adere à um ciclo de vida, que se degradará com o tempo. O fim da impressão corresponderia a remoção de um campo sensorial, o fim de um prazer corpóreo (MENDEZ *apud* BLACKWELL, 1995, p. 25).

Esta conexão emocional proporcionada pelo impresso pode explicar o fascínio que a nova geração de entusiastas do papel e da tinta tem manifestado através das feiras de arte impressa, zines e publicações de artistas. Uma das vantagens dessas feiras é que proporcionam a experiência do contato direto com o artefato, o colecionador em potencial pode tocar, sentir, observar o impresso, seja para adquiri-lo ou simplesmente como uma atividade de entretenimento e socialização.

“O que é que essas feiras têm que conseguem romper os domínios imperativos do virtual e do isolamento, materializando pessoas e ideias?” ouço com frequência. Bem, posso dizer que parte da resposta consiste em considerá-las muito mais do que meros lugares de venda e compra de obras impressas. Trata-se de espaços de trocas e construção de si, de reafirmações de estilos de vida e modos de se relacionar com a cidade (ARAÚJO, 2018).

Um contexto aparentemente contraditório, mas fundamental para a popularização dessa nova atividade colecionista se deve à internet. Aparentemente um fator concorrente na falaciosa dicotomia do impresso *versus* o digital, o que se viu foi como esse interesse renovado pelo impresso se beneficiou das mídias digitais.

Uma iniciativa fundamental para a propagação da Risograph foi a criação do site Atlas da Risografia Moderna, lançado em 2012, pela Issue Press, editora de George Wietor. O Atlas consiste em um mapa colaborativo que lista estúdios de impressão que usam a Risograph em práticas criativas.

Segundo Wietor, "foi criado primariamente para agir como um censo, na crença de que seria impossível construir uma comunidade internacional de impressores se eles não soubessem que outros existiam" (KOMURKI, 2017). Em 2014, o site evoluiu para o Stencil.wiki, uma plataforma aberta que hospeda o Atlas e serve de repositório para informações sobre risografia. Redes sociais, como o Facebook e principalmente o Instagram, contribuem para a divulgação das feiras e da risografia, fazendo com que o compartilhamento de imagens dos impressos chegue a um público cada vez mais amplo. O Facebook também hospeda grupos de discussão com milhares de participantes, nos quais entusiastas, principiantes e especialistas compartilham conhecimento técnico e se ajudam. A maioria dos estúdios de risografia depende de modelos obsoletos de duplicadores Risograph, adquiridos de segunda mão por serem mais baratos, e seus integrantes não possuem treinamento para realizar reparos em máquinas de impressão. Assim, os grupos de Facebook de língua inglesa cumprem um papel fundamental no florescimento e na manutenção desta comunidade criativa internacional.

As redes sociais e sites também atuam estrategicamente para as instituições com acervos históricos. É através da presença nas redes que essas instituições conquistam seguidores da nova geração, que não estão habituados à consulta presencial, chamam atenção para seus acervos digitais, com posts diários e engajados sobre destaques das coleções, ao mesmo tempo que externalizam suas atividades de pesquisa e dinamizam o debate nas redes, com mesas redondas e seminários transmitidos on-line.

Um outro exemplo de como as mídias digitais podem atuar resguardando a sobrevivência da prática impressa ocorre durante a pandemia de Covid-19. Impossibilitados de comparecer às feiras de arte impressa de forma presencial no ano de 2020, artistas independentes e outras iniciativas editoriais brasileiras dependeram da exposição e venda de seus artigos através de lojas virtuais e das redes sociais. Seus seguidores, impossibilitados de ter a experiência completa que é apreciar um impresso com as mãos, são seduzidos através de imagens e vídeos nas telas de smartphones e computadores. A sétima edição da Feira Miolo(s), organizada pela editora Lote 42 em São Paulo desde 2014, aconteceu em dezembro de 2020 de forma totalmente virtual. As 100 editoras selecionadas participaram por meio de *lives* no Instagram, em uma faixa de horário predeterminada no perfil de cada editora, ao longo de dois dias. Nos Estados Unidos, as tradicionais New York Art Book

Fair e Los Angeles Art Book Fair, cujas edições de 2020 foram canceladas, deram lugar a Printed Matter's Virtual Art Book Fair, que aconteceu em fevereiro de 2021, com 400 exibidores de 43 países em uma programação totalmente on-line através de seu site. Este cenário de distanciamento físico representa um desafio para a apreciação de impressos e depende de uma integração com as mídias digitais para que formas de distribuição alternativas sejam estabelecidas.

## Considerações finais

Ao longo deste estudo, procuramos evidenciar as peculiaridades que fazem com que duas técnicas de impressão comercial colorida – a cromolitografia, técnica histórica comercial do século XIX, e a risografia, técnica comercial do final do século XX, ressignificada para produção artística e autoral no século XXI – tornem-se protagonistas no colecionismo de artefatos impressos coloridos sobre papel.

Apesar de se tratarem de técnicas comerciais, identificadas pela produção em série, ambas se relacionam com a multiplicidade de maneiras diferenciadas, seja através da efemeridade histórica ou de uma limitação técnica convertida em valor. Nesse contexto, esses impressos múltiplos tornam-se especiais e singulares, adquirindo valor de culto e apreciações que se assemelham à aura de um original único.

As características processuais e o resultado técnico de ambas destacam propriedades materiais que não podem ser transpostas para nenhum outro suporte que não a apreciação direta do contato com o papel impresso. Seja ao analisar o cromista do século XIX ou o “risografista” da atualidade, valorizamos o conhecimento teórico das cores e seu operacional empírico pelos técnicos gráficos responsáveis pela separação e síntese colorida. O processamento manual revela a subjetividade da compreensão humana na interpretação e significação das cores através do conhecimento das tintas de impressão, de suas capacidades de fragmentação, sobreimpressão e interação de umas com as outras e de sua potência gráfica singular, que não pode ser substituída por processamentos pragmáticos e fotomecânicos ou pela banalização da máquina.

Verificamos que a apreciação das qualidades táteis e óticas de um impresso só podem ser verdadeiramente observadas em toda a sua potência através do contato presencial com a tinta sobre o papel. A experiência do real, que abarca todos os sentidos, valoriza a pesquisa em coleções históricas e impulsiona práticas colecionistas atuais. Torna-se o instrumento do pesquisador especializado ao mesmo tempo em que seduz o iniciante. Ainda assim, podemos verificar que a parceria entre o suporte impresso e o digital também é extremamente benéfica e se fortalece a cada dia. A digitalização garante uma vida mais longa e preservada aos exemplares únicos, facilitando e ampliando condições de pesquisa e potencializando aspectos complementares. A presença nas redes é estratégica, estreita fronteiras e amplia vínculos sociais. O impresso não morreu, muito pelo contrário, a promessa de uma vida longa e fértil no futuro está cada dia mais presente.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Nathanael. Tempo de feira: experimentações impressas e construções de si. São Paulo, 2018. Folder da 20ª Feira Tijuana de Arte Impressa.
- BARROS, Helena de; CAMPOS, Jorge Lucio de; LESSA, Washington Dias. Entre aura e simulacro: o original e sua reprodução impressa sob uma perspectiva benjaminiana. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**, Rio de Janeiro, v. 9 n. 3, p. 71-85, 2016.
- BARROS, Helena de. **Em busca da cor: construção cromática e linguagem gráfica de rótulos cromolitográficos do Arquivo Nacional e da Biblioteca Nacional (1876-1919)**. 2018. 289 f. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- BAUMAN, Z. O livro no diálogo global entre culturas. In: PORTELLA, E. (Org.). **Reflexões sobre os caminhos dos livros**. Tradução de Guilherme João de Freitas. São Paulo: UNESCO/ Moderna, 2003, pp. 15-33.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: \_\_\_\_\_. **Passagens**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009, pp. 237-246.
- BLACKWELL, Lewis. **The End of Print: the Graphic Design of David Carson**. San Francisco: Chronicle Books, 1995
- CARDOSO, Rafael. Impressos efêmeros como fonte de estudo para a história da cultura brasileira. In: HEYNEMANN, Claudia Beatriz, RAINHO, Maria do Carmo Teixeira e CARDOSO, Rafael (Org.). **Marcas do Progresso: Consumo e design no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: Mauad X. 2009, pp. 9-30.
- CHARTIER, Roger. **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação da Liberdade, 1996.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- CLIFFORS, James. **The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art**. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- DARNTON, R. **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FARIAS, Priscila Lena; BRAGA, Marcos da Costa. **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018.
- GLITZER, Gloria. **Herbarium Riso**. Berlim. Disponível em: <<https://herbarium-riso.com/contact>>. Acesso em: 15 out. 2020.



GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio**. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centro Culturais, 2007. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

KOMURKI, John Z. **Risomania: the new spirit of printing**. Salenstein: Niggli, 2017.

MONTEIRO, Luís. Do papel ao monitor possibilidades e limitações do meio eletrônico. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, 24., 2001. Campo Grande: **Anais...** Campo Grande: INTERCOM, 2001. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/100773806837736522126586504807479750572.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2007.

PRANG, Louis. **Prang's prize babies, how this picture is made**. Boston: Louis Prang & Co., 1888.

POMIAN, K. **Collectionneurs, amateurs et curieux**. Paris, Venice: XVIe-XVIIIe Siècle. Paris: Gallimard, 1987.

RICHMOND, W. D. **Colour and colour printing as applied to lithograph**. London: Wyman & Sons, 1885.

RICKARDS, Maurice. **Collecting printed ephemera**. Oxford: Phaidon; New York: Abbeville, 1988.

TWYMAN, Michael. The Long-Term Significance of Printed Ephemera. **RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage**, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em: <<https://rbm.acrl.org/index.php/rbm/article/view/294/294>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

WOODWARD, Ian. **Understanding Material Culture**. London: Sage Publications, 2007.

ZILBERMAN, R. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: Editora SENAC, 2001.

## NOTAS

---

1 As leis citadas foram consultadas em suas publicações originais no portal, disponíveis em: <<http://www2.camara.leg.br>>.

2 \* Todas as imagens reproduzidas com autorização. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil. Acervo do Arquivo Nacional - Brasil (domínio público).

3 Para saber mais, cf. <https://herbarium-riso.com/>.

4 Para saber mais, cf. <<https://www.instagram.com/jo.frenken/>>.

5 Para saber mais, cf. <<https://instagram.com/risoephemera>>.

6 Para saber mais, cf. <<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/>>.

7 RISO. Disponível em <[https://www.riso.co.jp/english/product/digital\\_dup/consumables/](https://www.riso.co.jp/english/product/digital_dup/consumables/)>. Acesso em: 20 set. 2020.

8 Perdas inestimáveis como a ocorrida com as coleções do Museu Nacional, no grande incêndio de 2018, seriam parcialmente minimizadas caso suas coleções estivessem integralmente digitalizadas.

# A.R.T.E.<sup>2</sup> threads interwoven in the sea of tales: a creativity workshop on shape – ethical/aesthetical propositions in outreach actions

*Os fios A.R.T.E.<sup>2</sup> entrelaçados no mar dos contos: uma oficina de criatividade sobre a forma – proposições éticas/estéticas em ações de divulgação*

*Los hilos de A.R.T.E.<sup>2</sup> se entrelazan en el mar de los cuentos: un taller de creatividad sobre la forma – proposiciones éticas/estéticas en las acciones de divulgación*

**Maria Da Graça Lima**

Instituição: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: gramulima@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1047-2506>

**Katia Correia Gorini**

Instituição: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: kcgorini@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0120-792X>

**Aurelio Antônio Mendes Nogueira**

Instituição: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: aamnog1@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6768-1216>

**Ana Cecília Mattos Mac Dowell**

Instituição: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: cilamacd@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7027-2632>

---

LIMA, Maria Da Graça; GORINI, Katia Correia; NOGUEIRA, Aurelio Antônio Mendes; DOWELL, Ana Cecília Mattos Mac. A.R.T.E.<sup>2</sup> threads interwoven in the sea of tales: a creativity workshop on shape – ethical/aesthetical propositions in outreach actions.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25211>>

#### ABSTRACT:

In activities developed in the projects Mar de Histórias and A.R.T.E.<sup>2</sup>, the perception of the line is viewed/analyzed in its poetic possibilities, as a compositional element and in different supports. The experimentation started in regular undergraduate classes, in the discipline Creation of Shape, generated proposals for practices with the Creativity Workshop on Shape, by dealing with the use of the line by different artists, throughout the history of art, applied in the Center for Mathematical and Nature Sciences (CCMN) of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ).

Keywords: *Education. Art. Culture. Extramural activities. Society*

#### RESUMO:

Em atividades desenvolvidas nos projetos Mar de Histórias e A.R.T.E.<sup>2</sup>, a percepção da linha é trabalhada em suas possibilidades poéticas, como elemento compositivo e em diferentes suportes. A experimentação iniciada nas aulas regulares de graduação, na disciplina Criação da Forma, gerou propostas de práticas com a oficina Criação da Forma, ao tratar sobre o uso da linha por diferentes artistas, através da história da arte, aplicadas no Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza (CCMN) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Palavras-chave: *Educação. Arte. Cultura. Extensão. Sociedade, memória, identidade visual. Sustentabilidade.*

#### RESUMEN:

En las actividades desarrolladas en los proyectos Mar de Cuentos y A.R.T.E.<sup>2</sup>, se trabaja la percepción de la línea en sus posibilidades poéticas, como elemento compositivo y en diferentes soportes. La experimentación iniciada en las clases regulares de graduación, en la disciplina Creación de la Forma, generó propuestas de prácticas con el taller Creación de la Forma, abordando el uso de la línea por diferentes artistas, a través de la historia del arte, aplicado en el Centro de Ciencias Matemáticas y de la Naturaleza (CCMN) de la Universidad Federal de Río de Janeiro. (UFRJ).

Palabras clave: *Educación. Arte. Cultura. Extensión. memoria,*

Artigo recebido em: 08/09/2020

Artigo aprovado em: 06/04/2021

## Introduction

Drawing a line in space is an attempt to capture a presence. A line takes two marks and tends to occupy its space like the void of a plant looks for its own place. It sprouts from within, in a shy, edgy or hesitant movement of the hand, as the record of an emotion... (Au Fil de la Parole / Collective exhibition by Yves le Fur, Paris, 1995)

An article starts from the threads that weave written words together, outlining a drawing and spinning a tale through time, to wind us all up in a single mesh, uniting relations amongst the many possibilities. The “A.R.T.E.<sup>2</sup> Threads Interwoven in the Sea of Tales: a Creativity Workshop on Shape – Ethical/Aesthetical Propositions in Outreach Actions” brings multiple forms of records and narratives together into different cultural groups. This is the fabric in which these herein professors first met.

In the outreach activities, a concern with perceiving new narratives of science and art records in time and space seeks to bring forth the perspective of various social segments as a proposal comprising culture in the segments of art and aesthetics as well as of politics and ethics, valuing the records of verbal and visual narratives referring to cultural heritage. “A.R.T.E.<sup>2</sup> Threads Interwoven in the Sea of Tales: a Creativity Workshop on Shape – Ethical/Aesthetical Propositions in Outreach Actions” has a program in place for issues related with line usage in accumulation, repetition, connectivity, encounters, collision, stability and instability. An expanded drawing is explored by casting lines and planes into a three-dimensional space, trespassing two-dimensional supports, proposing dematerialization of the artistic object as oeuvre in order to repurpose drawing and the multidisciplinary interfaces that involve culture.

This reported experience refers to outreach activities performed in 2019, within the “Creativity Workshop on Shape – Ethical/Aesthetical Propositions in Outreach Actions” held at the Federal University of Rio de Janeiro’s Center for Mathematical and Nature Sciences (CCMN). The originating theme was “line as a structuring visual element in artistic production of various dimensions and supports”. That allowed for an exploration of the line in two-dimensional to three-dimensional drawings, furthering comprehensiveness to then practice an “expanded drawing”. Participants, in

their turn, were given the opportunity to accomplish their own voice and expression and to conceive art beyond mere deft making and were led to conceive drawing's inherent codes within the interfaces of contemporary society.

## **1 A.R.T.E.<sup>2</sup> Threads Interwoven in the Sea of Tales**

The A.R.T.E.2 (Art; Recycling, Techniques, Education and outreach (T.N.: "Extension", in the original Portuguese phrase) and Mar de Histórias (Sea of Tales) outreach programs blend in with proposals offered in the course of hands-on practices in the field of visual arts. Steered to uphold principles of self-esteem and sustainability, the artistic actions and interventions presented in the workshops and in the projects are in place to weave webs of affection, knowledge, and wisdom. The project seeks to involve the academic community and the populations who live in the vicinities of the Federal University of Rio de Janeiro's Cidade Universitária (University City) Campus. We have thus engaged the Associação de Moradores e Amigos da Vila Residencial (Association of Residents and Friends of the UFRJ Residential Village – AMAVILA) of the Federal University of Rio de Janeiro and the CCMN in a partnership.

We understand that, as their internal demands come to fruition, the academic community of the Federal University of Rio de Janeiro starts to prepare themselves for professional work to generate and develop methodological mechanisms and new knowledge that comprise art, sciences and techniques to mitigate social inequalities. In their turn, the AMAVILA/UFRJ and the CCMN/UFRJ partnership demonstrates the contribution to the educational training in visual arts that imbricated with upholding valuing citizenship for social segments that fall outside the realm of universities by promoting artistic activities in association with disseminating the concept of sustainability to exercise individual creativity that will generate an authorial visual brand to the artifacts they will be developed.

To implement and prepare for the project's activities and workshops, we resorted to EBA/UFRJ spaces as well as to other spaces, collaboratively, within the units of the Federal University of Rio de Janeiro, in addition to the AMAVILA and the CCMN/UFRJ spaces that were offered to the local community and the Fine Arts School students. The faculty here also maintain another six ongoing



workshops (Silicon Workshop, Weaving on Fabric and Paper, Artisanal Book Binding, Papier-Mache Masks) and course attendees periodically set up sale stands on conscious contribution in order to exhibit and distribute objects produced in the workshops. The group comprises four professors, eight mediators and two studio support assistants. We shall contextualize the “Creativity Workshop on Shape – Ethical/Aesthetical Propositions in Outreach Actions” from the perspective of history and the theory of art and from an observation of different artists in order to invest in possibilities of understanding the use of lines, present a report on the activities that have been performed, and reflect upon educational outreach procedures and practices that may contribute to academic projects (LIMA, 2020).

## 2 Background

In the first half of the 20th Century, a time when artists were concerned with including art as a specific science, gestures in space were upheld to dematerialize the values of neoclassic aesthetics. The indecipherable visual gestures in Wassaly Kandinsky’s watercolors, for instance, present the ruling concepts of Abstractionism, a modernist avant-garde movement that proposed to expand lines on a two-dimensional plane to evidence the denial of perspective (Fig. 1), with the subsequent loss of image contours, representing lines, curves, threads and random planes on a flat picture. Kandinsky had it that a visual language is developed to provide fruition to image and visual forms. As such, it is fundamental to thoroughly understand and master the visual language from its basic units such as dots, lines, planes, color, light, volume, texture, movement and rhythm that generate codes and systems of representation that change with the passing of time (ARGAN, 1992).



Fig. 1 – Wassaly Kandinsky, first abstract watercolor 1910, Georges Pompidou Center, Paris.

Nevertheless, the outward expansion of drawing beyond traditional categories of graphic representation on two dimensions involves the artistic movements that proposed a geometric abstractionist aesthetics as well as the informal abstractionist movement. In Brazil, as of the second half of the 20<sup>th</sup> Century, artists from within the Concrete and Neoconcrete movements were concerned with dematerializing the object in space and in time. The Brazilian artistic avant-garde inserted art in politics in the 1960's and 1970's. In subsequent decades, artists were concerned with issues of time, considering the poetic instant as a way to move between the past, the present and the future, and repurposing the advents of culture by underlying them in contemporary paradoxes in the sense of art inserted in life (GORINI, 2010).

In the context of producing technical images, reproducible beyond photography, coming out of computer systems the digital images arrived to break through the line of drawing that once had been served to the continuity of history. In *The Universe of Technical Images* (2008), Vilém Flusser helps us review primordial gestures where the awareness of living experience is subtracted and triggers even greater multiplicity when the computational gesture reaches out to reorganize the very cultural system. He takes us to a phenomenological model of the history of culture with this trajectory of abstract gestures, manipulation, outlining, conceptualizing and computing. The linearity of these gestures provides guidance to distinguish between traditional images and the techno-images that unfold from the producer gesture of computing. In the abstract gesture linearity

breaks into counting, calculating, computing to determine the technical image. That fragmentation seems to now require other entrapments of materialization. Processes of creative production, in turn, set out to reinvent content in order to integrate them into their several networks, recontextualize and reinterpret, still along a reverse pathway that is not nostalgic but rather necessary to primordial gestures, out of the computer and onto the outline and the manipulation, in the benefit of finding the guidewire and their relations. (MACDOWELL, 2003).

### 3 The State of the Art

In the context of Brazilian contemporary art, we highlight the installation *Ttéia 1C* created by artist Lygia Pape in 2002. Since the 1950's, the artist has been concerned with addressing the relations between life and art, between art and ethics, and with the aesthetics of her time. In this installation, the lines or webs (Fig. 2) determine a volumetric graphic space that dissolves as the observer moves and the incidence of light changes (ANJOS, 2011).

In 2019, Edith Derdyk speaks of lines by creating fabric, labyrinths and textures in her piece *Moiras/SESC-SP* (2019), observing how human communities organize around the urgencies of contemporary connectivity, dialogs and socialization (DERDYK, 2019).

On the Artsoul website, Tereza de Arruda writes in october 2020 about Chiharu Shiota's exhibition *As Linhas da Vida* (The Lines of Life) at São Paulo's Banco do Brasil Cultural Center. The artist speaks of significance that is either unspoken or imperceptible to rational logic and modes veiled behind the contraptions of a seemingly unchangeable everyday life that actually, in the small print, is never the same again but rather breaks down into other webs that connect with time as an instant and not as a continuous timeline of past-present-future (ARRUDA, 2020).



Fig. 2 – Ttéia 1C, Lygia Pape (2002).



Fig. 3 – Edith Derdyk, part of the "Moiras" installation, Sesc Ipiranga, São Paulo, 2019. Photo: Rosa Antuna.



Fig. 4 – Chiharu Shiota, The key in the hand, 2015, Japan Pavillion, 56th Venice Biennale, Italy. Photo: Sunhi Mang.

## 4 Rationale

“Since 1997, when I made my first installation using lines in space, I have been working on understanding drawing as this bodily extension into space, which springs out of reading the space out there. Lines eventually become a field of events” (DERDYK, 2019).

From Edith Derdyk’s assumption, our educational instruments steer towards understanding relations between basic principles of *visual* in order to show how target viewers can use this ensemble of knowledge to build, appreciate and repurpose art and the visual narratives of art. As in the Moebius strip, where the simplicity of finitude is allied with the complexity of infiniteness, we see that, for the acquisition of knowledge, we must exercise the infinite possibilities of drawing as it can be seen in an enhanced field by converting 2D lines and markings into 3D structures and then reconverting it all back to a 2D plane. So, by alternately trespassing the two dimensions, we show the possibilities of expanding drawing, lines and other 2D markings into other visual forms.

If we are to follow the trajectory of visual arts in the act of seeing and drawing, we ought to observe that verbal and visual narratives allow us to learn to see, so we can learn to correlate and to draw, intent on finding a meaning for the recognition of different shape characteristics around us, understanding this process as a way to interpret and to add a series of aptitudes that may contribute to enhancing our perception and our view of the world. The interdisciplinarity between making an artistic drawing and the virtual reality technology in the Creativity Workshop stands out because digital tools can be used to enhance drawing characteristics or even remove unwanted ones. The Workshop was conceived after investigating images in artistic work, repurposing visual symbologies and interpreting texts, which led us to develop a visual methodology that supports our approach to the meaning of expanded drawing and presents the various drawing trends within the visual arts (NOGUEIRA, 2019).

## 5 Ethical/Aesthetical Propositions for the Outreach Actions of the Creativity Workshop on Shape, in Five Methodological Movements

- The first movement tried to expose the breadth and assimilation of the theoretical rationale: course attendees did research and presented seminars on the use of lines by different artists throughout the history of art.
- The second movement tried to create a three-dimensional drawing from lines on a two-dimensional plane, generating a lot of complexity because of the dimension changes, which challenged attendees to think up a drawing/installation that would encourage creative processes through the use of lines on the three-dimensional space.
- The third movement involved translating the lines from the drawing/installation to a two-dimensional plane using tools such as the photographs that recorded the previous step.
- The fourth movement had course attendees cut up a 7 x 3 cm rectangle on an A4 sheet of paper and select drawings done in the previous step for free hand replication, considering the absence of the void rectangle on this support. Course attendees then drew the missing core on the outlined rectangle to complete the drawing.
- The fifth movement was conceived for an organization of the drawings in a visual narrative where the small core rectangles could fit loosely at the viewer's discretion (Fig. 5, 6 and 7).



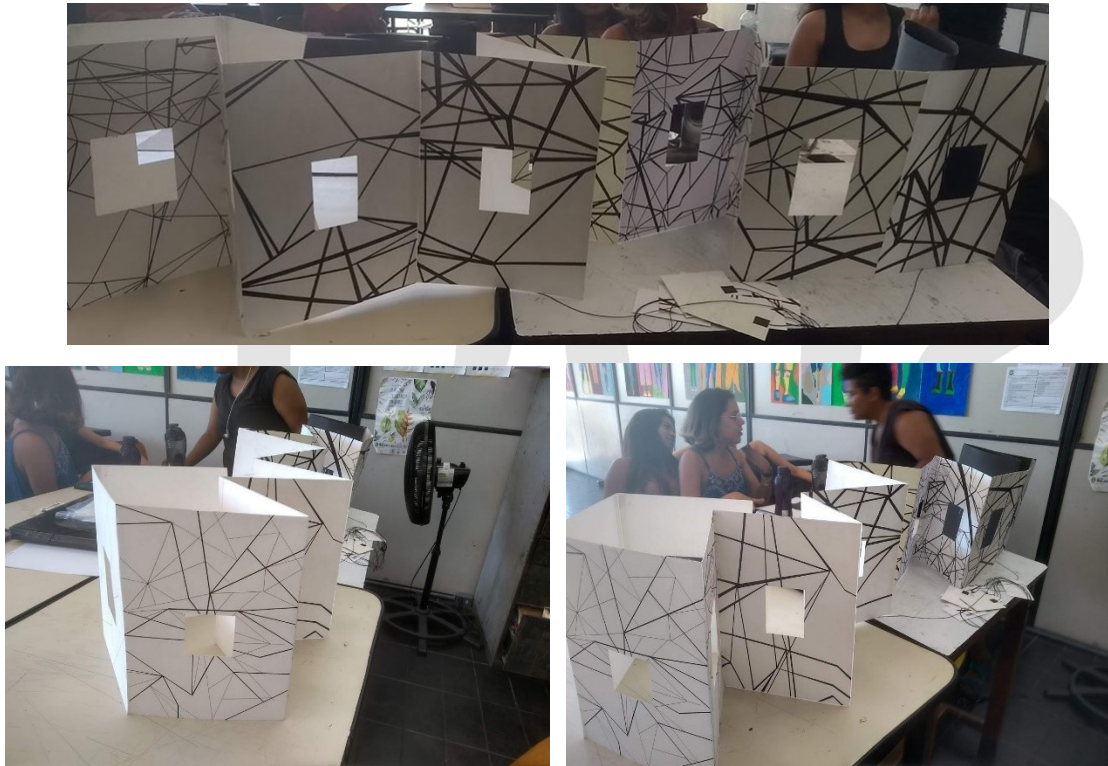


Fig. 5, 6 and 7 – Free hand replication of the rectangles considering the absence of the void rectangle.

## 6 Activities Developed and Results Obtained from the Creativity Workshop on Shape

The outreach activities were conducted in 2019 through a partnership with the Center for Mathematical and Nature Sciences – CCMN/UFRJ. Course attendees comprised UFRJ undergraduate students and the community sharing an interest in visual arts. And the theme “Line as a Structuring Visual Element in Artistic Production of Various Dimensions and Supports” was presented.

We proposed to explore lines in drawing, to understand space through the possibilities of “expanded drawing” as an artistic experience and by looking into artists who addressed that theme in their oeuvres in the context of the history of art. So, the seminars presented by the course attendees were the first outcome and they rendered enthusiastic reports on the artists: Mondrian, José Augusto Petrillo, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kandinsky and Lygia Pape.

---

LIMA, Maria Da Graça; GORINI, Katia Correia; NOGUEIRA, Aurelio Antônio Mendes; DOWELL, Ana Cecilia Mattos Mac. **A.R.T.E.<sup>2</sup> threads interwoven in the sea of tales: a creativity workshop on shape – ethical/aesthetical propositions in outreach actions.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25211>>

In the subsequent encounter, course attendees engaged in hands-on exercises, rolling up newspapers into rods that were considered lines. We observed the collaborative spirit in this action because each course attendee produced his/her own ensemble of thick or fine, long or short lines that were somehow hinged to cast a single drawing on the three-dimensional space (Fig. 8, 9, 10 and 11). The expanded drawing was thus assembled from the informal agreements established on the making by the course attendees, conceived upon the very moment of assembling the parts for a balance of lines on the three-dimensional space. The outcome was seen as a type of mutant structure (Fig. 12) that could be expanded at the makers discretion.

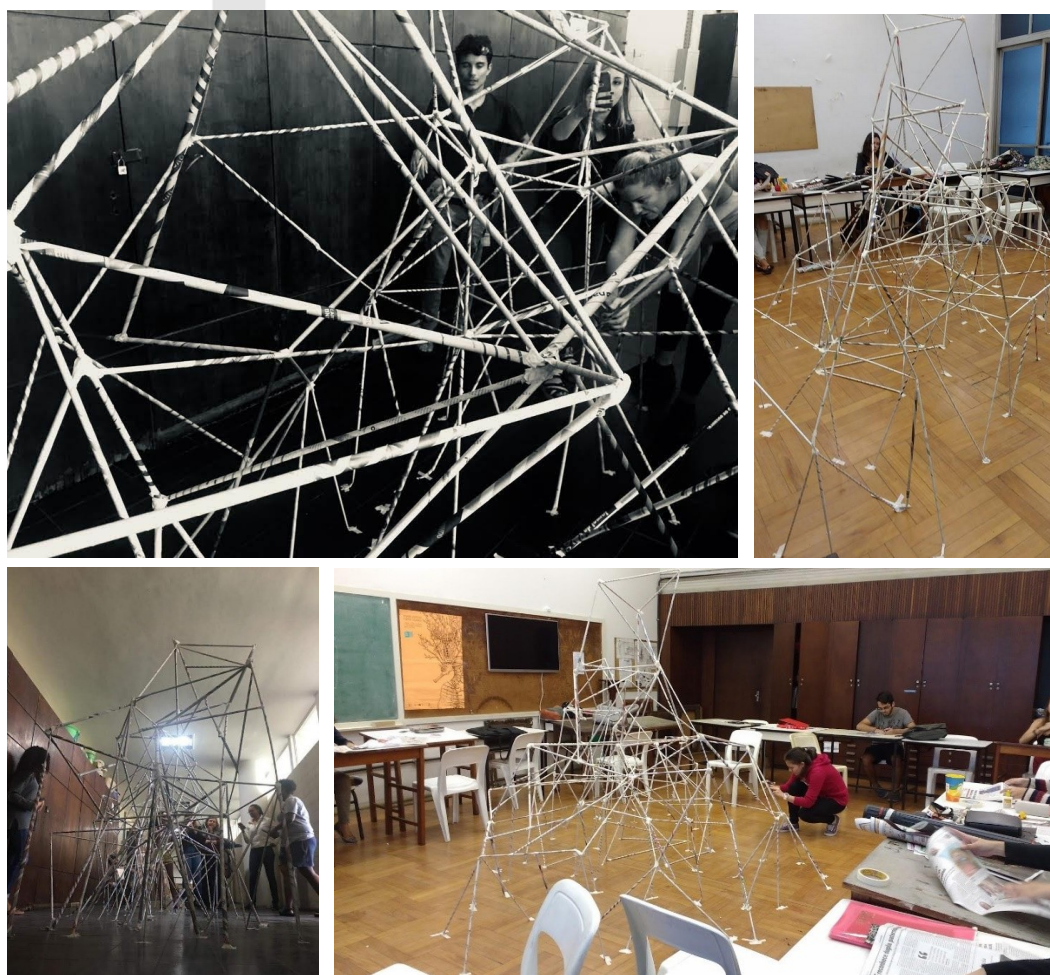


Fig. 8, 9, 10 and 11 – The structure being built by course attendees.

LIMA, Maria Da Graça; GORINI, Katia Correia; NOGUEIRA, Aurelio Antônio Mendes; DOWELL, Ana Cecília Mattos Mac. **A.R.T.E.<sup>2</sup> threads interwoven in the sea of tales: a creativity workshop on shape – ethical/aesthetical propositions in outreach actions.**

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25211>>





Fig. 12 – Mutant structure.

After assembling this structure, the course attendees brought yet another contribution to the group as they presented kinetic sculptures by Dutch artist Theo Jansen (Fig. 13) built from PVC pipes that move according to wind movements.



Fig. 13 – Sand animals, Kinetic sculptures by Dutch artist Theo Jansen, University of Louisiana.

The third moment of the activity was making a photographic record of the expanded drawing or structure for the purposes of documenting it and for course attendees to develop the images into poetic photography given by the choices of random angles and in accordance with each individual's own imagination.

In the subsequent movement, students chose one of the photos they had made and registered the lines of photographic outline on drawings. Those drawings could be made in Indian Ink on coated paper, or in digital drawings made on computers and then printed on coated paper.

The fifth stage of the practice involved establishing a visual narrative after observing the final ensemble of drawings. Interpreting the sequence of images may lead to conclusions whose meaning goes beyond the logic realm of conventional reading and may create a narrative of its own. An abstract image may gain “airs of reference” when it is put in a context of sequential narrative. In other words, the iconic solidarity – relation of significance amongst the images thus produced – creates a scene of interaction among the different codes therefore enhancing the possibilities for reading it.



Fig. 14 and 15 – Examples of photos from different angles.

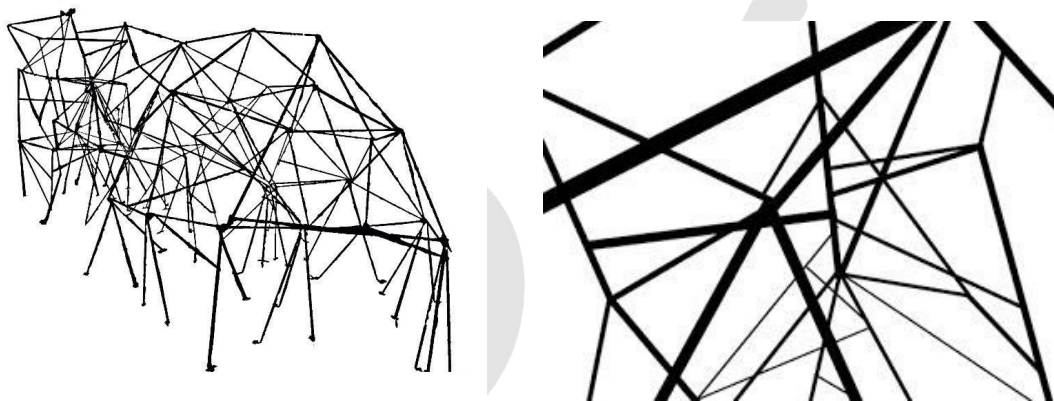
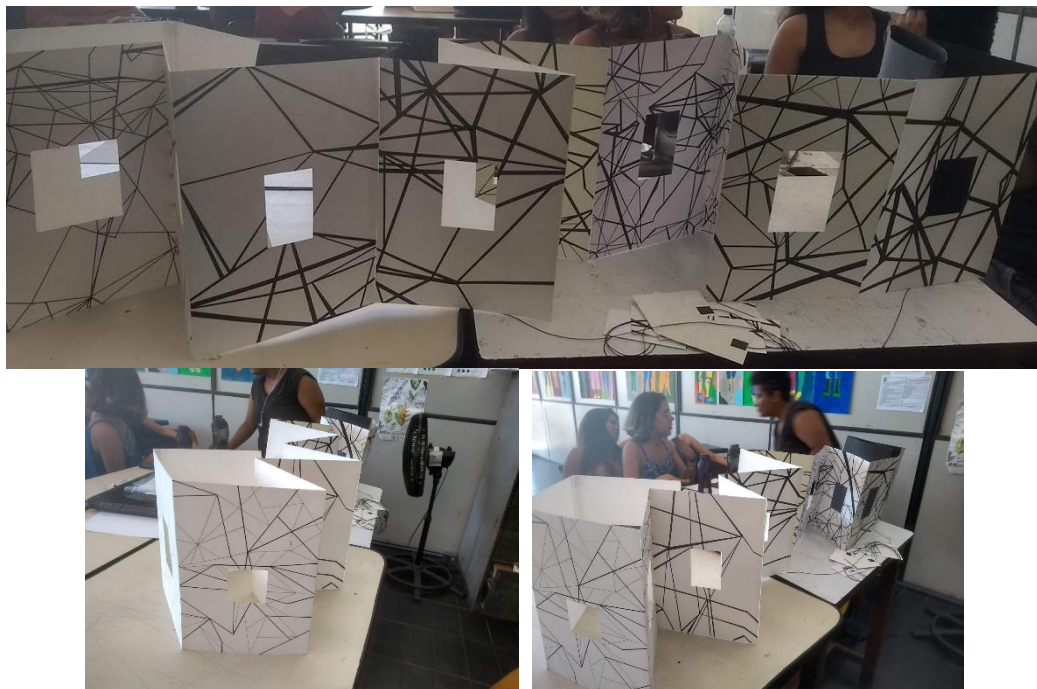


Fig. 16 and 17 – Lines of the photographic outline with drawings.

The images were drawn on an A4 format without the rectangle. The narrative sequence was organized on a *leporello* format or a folding album, where the open content can be read or it can be assembled in a variety of manners. The core rectangles were glued on a black line and added for free fitting interventions at the viewer's or player's discretion.



LIMA, Maria Da Graça; GORINI, Katia Correia; NOGUEIRA, Aurelio Antônio Mendes; DOWELL, Ana Cecília Mattos Mac. **A.R.T.E.<sup>2</sup> threads interwoven in the sea of tales: a creativity workshop on shape – ethical/aesthetical propositions in outreach actions.**

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25211>>



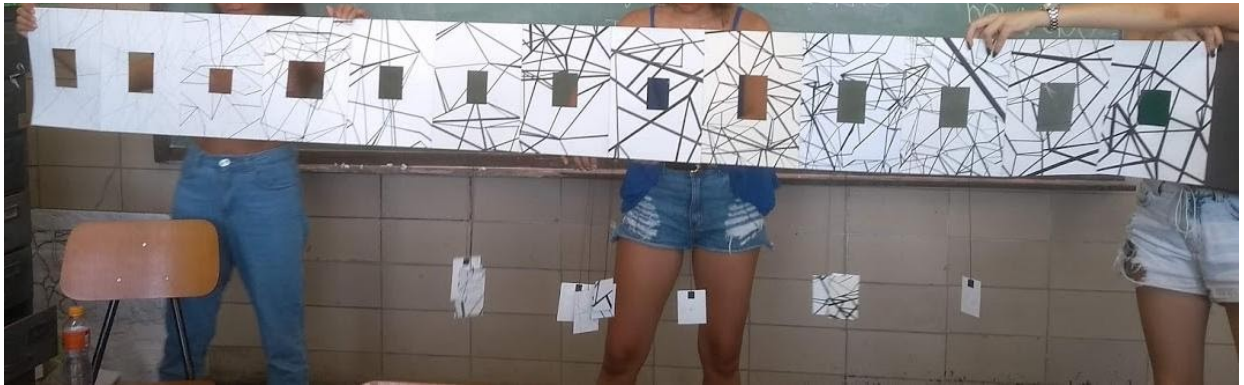


Fig. 18, 19, 20, 21 and 22.– The narrative sequence was organized on *leporello* format.

## Final considerations

The outreach workshop involved fifteen course attendees and one mediator, and lasted five months, between July and December 2019, including ten 60-minute encounters and totaling six class hours, ten bibliographic research hours, thirty preparatory hours (arranging the in-person encounters, training the mediator, searching materials, preparing tutorials, among other activities). It featured three interspersed installations lasting 2 days each on the corridors of the Fine Arts School building and drew the attention of both the academic community and extramural third parties. The research into lines in the oeuvre of many artists in the course of time and space encouraged thoughts about the artistic production and contemporary language, because we concluded that visual elements operate as a basis for an understanding of art and its spatial-social surroundings.

For the purpose of conducting those activities, it was important to conceive the process of building a web and its infinite developments of poetic significance as possibilities for visual artistic expression represented in structures, skeletons, expanded drawings in the two-dimensional and the three-dimensional spaces. Notwithstanding, we have observed that the original proposal grew beyond the assembling of a structure during the making of it; other significances came forth about the social relations that allow an individual to understand and to position him/herself in the world. And since we believe art is always a proposal, including when it is meant to enhance social spaces by means of an appreciation of human beings, this experience helped us to develop a work



proposal that is adapted to our activities with the community of the Residential Village of UFRJ between 2020-2021, in continuation to the AMAVILA partnership. The effort to repurpose line in the performance of art on the basis of resizing the spaces and narratives has helped redefine knowledge in the fields of perception, cognition and relations.

PÓS:

---

LIMA, Maria Da Graça; GORINI, Katia Correia; NOGUEIRA, Aurelio Antônio Mendes; DOWELL, Ana Cecília Mattos Mac. **A.R.T.E.<sup>2</sup> threads interwoven in the sea of tales: a creativity workshop on shape – ethical/aesthetical propositions in outreach actions.**

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25211>>

313

## REFERENCES

ANJOS, Moacir. **A cidade o desenho nas obras de Lygia Pape e Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Conncinitas, 2011.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia de Letras, 1992.

ARRUDA, Tereza de. Exposição As linhas da vida, de Shياهو Shiota. In: **Artsoul - marketplace de arte contemporânea**, 2020. Disponível em: <<https://artsoul.com.br/revista/eventos/exposicao-linhas-da-vida-de-chiharu-shiota>>. Acesso em: 2020.

BELTRÃO, Catherine. Esculturas cinéticas de Théo Jansen. In: **ArtenaRede**, 14 maio 2016. Disponível em: <<http://artenarede.com.br/blog/index.php/a-arte-cinetica-de-theo-jansen/>>. Acesso em: 16 jun. 2021.

FERRAZ, Marcos Grinspum. Instalação de Edith Derdyk cria tramas, conexões e tessituras no Sesc Ipiranga. In: **Artes Brasileiros**, 3 abr. 2019. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/topo/instalacao-de-edith-derdyk-cria-tramas-conexoes-e-tessituras-no-sesc-ipuranga/>>. Acesso em 16 jun. 2021.

DERDYK, Edith. **Catálogo da exposição Moiras**. São Paulo: SESC, 2019.

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

GORINI, Katia Correia. **Memórias do forno Monumento**: arte cerâmica imbricada à vida cotidiana. 2010. 126 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MACDOWELL, Ana Cecília Mattos. **Instalações Multimídia**: coexistência do espaço físico e virtual. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

NOGUEIRA, Aurélio Antônio Mendes. Coletânea de artigos: arte e arquitetura. Rio de Janeiro: E-book EBA/UFRJ, 2019.

NOGUEIRA, Aurélio Antônio Mendes; GORNI, Katia Correia; LIMA, MACDOWELL, Ana Cecília Mattos; Maria da Graça Muniz. **O A.R.T.E.2 navegando no Mar de Histórias**: oficinas de arte, extensão universitária e sociedade. Rio de Janeiro: E-book, 2020.

---

LIMA, Maria Da Graça; GORINI, Katia Correia; NOGUEIRA, Aurelio Antônio Mendes; DOWELL, Ana Cecília Mattos Mac. **A.R.T.E.<sup>2</sup> threads interwoven in the sea of tales: a creativity workshop on shape – ethical/aesthetical propositions in outreach actions.**

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25211>>

# Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000

*Art, memory and archive in extreme contexts: from AI-5 to the 2000s*

*Art, memoire et archive en contextes extremes: de l'AI-5 aux anes 2000*

Priscila Almeida Cunha Arantes

PUC / SP

E-mail: priscila.a.c.arantes@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0500-0849

## RESUMO:

*Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000* investiga produções artísticas contemporâneas que incorporam a dimensão do arquivo e da memória em dois momentos históricos distintos do Brasil: a época da ditadura civil-militar e os anos 2000. Ao longo do ensaio, procuramos mostrar como a constituição da obra-arquivo tem forte relação com a história do contexto da arte brasileira e, também, como o desenvolvimento dessa produção pode ser entendido como uma espécie de dispositivo de novas *reescrituras* da história por parte dos artistas na contemporaneidade. Como estudo de caso, realizamos uma leitura da mostra *Estado(s) de emergência*, apresentada pelo Paço das Artes em parceria com a Oficina Cultural Oswald de Andrade.

Palavras-chave: Arte. Memória. Arquivo. Ditadura civil-militar no Brasil.

## ABSTRACT:

*Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000* [Art, Memory and Archive in Extreme Contexts: from AI-5 to the 2000s] investigates contemporary artistic productions which incorporate the dimension of archive and memory in two distinct moments of the country's history: the civil-military dictatorship and the 2000s. Throughout the essay we attempt to show how the constitution of the archive-work strongly relates to

---

ARANTES, Priscila Almeida Cunha. *Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23175>>

the history of the context of Brazilian art, and also how the development of this production can be understood as a kind of device for new “re-writings” of history by artists in contemporaneity. In 2018, as a case study, we performed a reading of the *Estado(s) de emergência* [State(s) of Emergency] exhibition, held by Paço das Artes in partnership with Oficina Cultural Oswald de Andrade.

Key Words: Art. Memory. Archive. Civil-military dictatorship in Brazil.

#### RÉSUMÉ:

*Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000* [Art, mémoire et archive en contextes extrêmes: de l’AI-5 aux années 2000] recherche des productions artistiques contemporaines qui incorporent la dimension de l’archive et de la mémoire à deux moments différents du pays: la dictature civile et militaire et les années 2000. Nous essayons tout au long de cette étude de démontrer comment la constitution de l’oeuvre-archive a des forts liens avec l’histoire du contexte de l’art brésilien et tout comme le développement de cette production peut être compris comme un certain dispositif de nouvelles « réécritures » de l’Histoire parmi les artistes dans la contemporanéité. Nous avons réalisé en 2018, comme une étude de cas, une lecture de l’exposition *Estado(s) de emergência*, [État(s) d’Emergence] présentée au *Paço das Artes* avec la participation de l’*Oficina Culturas Oswald de Andrade*.

Mots-clés: Art. Mémoire. Archive. Dictature militaire brésilien.

Recebido em: 27/06/2020  
Aprovado em: 06/04/2021

## Introdução

Na paisagem mítica da Grécia dois rios paralelos cruzavam os limites do mundo governado por Hades: *Letes*, o rio do esquecimento, e *Mnemosyne*, o rio da recordação. Esse paralelismo não deixa de ser sintomático: memória e esquecimento caminham juntos, de modo que um parece não existir sem o outro.

A história do esquecimento é digna de nota: se na Antiguidade a memória tinha o poder de vencer o esquecimento, no contexto atual essas dimensões parecem ter tomado caminhos mais complexos e extremos com a produção de *fake news* em um mundo cada vez mais robotizado com ideários de pós-verdade.

Acrescentaria à dialética entre memória e esquecimento, a amnésia, ou mais precisamente o exercício de apagamento contínuo protagonizado pelas elites econômicas e pelos atuais detentores do poder político no Brasil; especialmente o Governo Federal.

“Juíza proíbe governo de comemorar golpe de 1964” é o título da matéria publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, no dia 30 de março de 2019 (FABRINI, 2019), em função das declarações do atual presidente da República, Jair Bolsonaro, de comemorar os 55 anos do golpe militar de 1964 no Brasil. Em sua decisão, a magistrada afirmava que o direito à memória e à verdade se sobrepõe à suposta celebração com vistas a não repetição de violações aos direitos humanos no futuro.

Recentemente, em sua função de comentarista cinematográfico, o “ocupante da cadeira de presidente da República” resolveu criticar o filme *Marighella* na mesma semana em que o cineasta e diretor Wagner Moura apresentava, sob aplausos, a obra no Festival de Berlim. Vladimir Safatle, em seu artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, em fevereiro de 2019, comenta o episódio:

Bolsonaro resolveu se dedicar à crítica cinematográfica porque talvez esteja a perceber que seu desejo de reescrever a história brasileira sob o ponto de vista dos torturadores, ocultadores de cadáveres e estupradores travestidos de funcionários do Estado não será fácil (SAFATLE, 2019).

Hobsbawn (1995), em seu livro *Era dos extremos: o breve século XX*, considera que os acontecimentos políticos e sociais são parte da tessitura de nossas trajetórias, daquilo que forma nossas vidas tanto privadas quanto públicas:

Para qualquer pessoa de minha idade que tenha vivido o Breve Século XX ou a maior parte dele, isso é também, inevitavelmente uma empresa autobiográfica. Trata-se de comentar, ampliar (e corrigir) nossas próprias memórias. E falamos como homens e mulheres de determinado tempo e lugar, envolvidos de diversas maneiras em sua história como atores de seus dramas – por mais insignificantes que sejam nossos papéis – como observadores de nossa época e, igualmente, como pessoas cujas opiniões sobre o século foram formadas pelo que viemos a considerar acontecimentos cruciais (HOBBSAWN, 1995, p. 13).

*Contextos extremos*, presente no título deste artigo, discute um momento da história diverso daquele empreendido pelo historiador Eric Hobsbawn, com foco especialmente no contexto da ditadura civil-militar no Brasil. A escolha desse período foi motivada por um duplo interesse: o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), que, em 2018, completou 50 anos, e a história da minha geração, nascida e marcada pelos sombrios anos de ditadura militar.

O AI-5 “legalizou” as ações mais duras, arbitrárias e violentas promovidas pelo Estado de exceção, deixando marcas indelévels na cultura política e social brasileira. Mesmo com o fim desses atos institucionais, no início da abertura política “lenta e gradual”, seus instrumentos de violência permaneceram escamoteados em práticas escusas de poder orquestradas pelo Estado e pelos atores sociais privilegiados economicamente (ARANTES; MATOS, 2019).

O olhar para o contexto histórico da ditadura civil-militar no Brasil, bem como para suas reverberações na atualidade, é realizado através da lente da produção artística. Ou seja, procuraremos, ao longo deste artigo, refletir sobre este momento a partir da obra de artistas que têm trabalhado com processos narrativos e com a dimensão reflexiva da história. Pensadas como formas de resistência ao colapso e apagamento da memória e como forças antagônicas aos discursos narrativos e hegemônicos, a criação artística parece ser um campo fértil e potente para interiorizar determinados conflitos, reelaborando-os como experiência.



Dentro desta perspectiva dividimos o presente artigo em três partes principais. Na primeira, “História da arte e arquivo como metáfora”, procuramos discutir a relação entre arte, arquivo e história da arte utilizando como ponto de partida as produções artísticas brasileiras desenvolvidas na época da ditadura. Na segunda, “Arte contemporânea e arquivo como reescritura”, apresentamos produções de artistas dos anos de 2000 que trabalham com material de arquivo, no sentido de propor novos olhares, *reescrituras*, de contextos históricos “extremos” de nosso país. Na terceira e última parte, “Arquivo, memória e estados de emergência”, discutimos a exposição *Estado(s) de emergência*, apresentada pelo Paço das Artes em parceria com a Oficina Cultural Oswald de Andrade no ano do cinquentenário do AI-5 (2018).

## 1 História da arte e arquivo como metáfora

Em seu artigo “Reescrevendo a história da arte latino-americana”, o curador Frederico Morais chama atenção para a necessidade de escrevermos a nossa história da arte a contrapelo.<sup>1</sup> De acordo com a narrativa da história da arte hegemônica-linear, eurocêntrica e pretensamente universal, estaríamos fadados a ser eternamente uma cultura da repetição e da cópia, reprodutora de modelos vigentes; não nos cabendo inaugurar ou produzir estéticas próprias.

Nesse artigo, Frederico Morais relembra a afirmação de Henry Kissinger, durante reunião de chanceleres realizada no Chile, em 1969, de que “nada de importante pode vir do sul. A história nunca é feita no Sul”.<sup>2</sup> Mas, antes mesmo do chanceler mostrar o seu desprezo por tudo que está fora do seu olhar estereotipado, Torres Garcia, artista uruguaio, já tinha invertido, em 1935, a posição do mapa do Continente, situando a América do Sul ao Norte. O mapa invertido de Torres Garcia, ou *El Norte Es El Sul* (1935), é uma imagem-manifesto de força singular. O gesto simbólico de Torres Garcia tantas vezes retomado por outros artistas – como pelos brasileiros Rubens Gerchman e Anna Bella Geiger, ou pelo artista chileno Alfred Jaar –, provoca um deslocamento de forças, incitando-nos a modificar nosso ponto de vista, criando olhares abertos a outras paisagens.

Esses gestos empreendidos por Torres Garcia, Rubens Gerchman, Anna Bella Geiger, Alfred Jaar, dentre outros artistas apontam para uma tentativa de escrita da história da arte a contrapelo, a partir de acervos e arquivos locais, para além de um discurso da cópia e da repetição. Juntamente com esse gesto, poderíamos lembrar vários outros que incorporam esse movimento de resistência

---

ARANTES, Priscila Almeida Cunha. *Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23175>>

e de resgate da memória de nossa história cultural: a *antropofagia*,<sup>3</sup> de Oswald de Andrade, a *estética da fome*, de Glauber Rocha<sup>4</sup> e a *tropicália*, de Hélio Oiticica,<sup>5</sup> somente para citar alguns exemplos.

Nos anos de 1960, o debate sobre a narrativa da história da arte ganha novo impulso em função dos contextos sociais e políticos do país. No campo da arte e da cultura, o golpe de 64 endureceu a repressão por meio de uma forte censura às manifestações artísticas e culturais. Os efeitos no campo das artes plásticas foram imediatos, como é o caso da interdição da segunda da Bienal da Bahia, em 1968. Diferente da primeira, a Bienal de 1968 enfatizava a produção artística baiana, entendendo que a discussão sobre os rumos estéticos “estrangeiros” e internacionais deveriam ser colocados em segundo plano. A Bienal era uma oportunidade de olhar para a produção nacional, contribuindo para a formação e a afirmação do circuito artístico no Norte e no Nordeste brasileiro.

Mesmo com a repressão, muitos artistas adotaram aquilo que Frederico Morais denominou de “táticas de guerrilha”,<sup>6</sup> isto é, “o emprego de materiais e suportes precários e inusitados, a surpresa, o choque e a tensão permanente como formas de envolvimento do público em suas propostas estéticas, desenvolvidas quase sempre em espaços públicos” (MORAIS, 1997).

Pode-se dizer que uma parcela da produção artística brasileira no período da ditadura refletiu não só o inconformismo com o regime autoritário, como também as mudanças do campo da arte pelas quais o mundo passava na época. Se durante os anos de 1950 havia um otimismo da arte brasileira em relação ao desenvolvimento do país, nos anos de 1960, a palavra de ordem era romper com todos os padrões do “sistema”. O campo das artes plásticas encarnou esse ideal de ruptura e transgressão. Era preciso criticar o regime autoritário e buscar novos modos de produção artística e de ocupação dos circuitos de exposição das obras, indo além dos limites impostos pelas galerias e museus.

Dentro desta perspectiva, podemos lembrar os trabalhos de Artur Barrio, que, no final dos anos 1960, executava ações no espaço público. A mais famosa *Situação* ocorreu em 1969. A ideia foi a de depositar em diferentes locais do espaço público trouxas com materiais orgânicos e inorgânicos, como cimento, borracha, carne e tecidos. O cheiro de carne apodrecida e o aspecto do sangue, que manchava a superfície das trouxas, acabavam por gerar preocupações de ordem ideológica e

---

ARANTES, Priscila Almeida Cunha. *Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23175>>

política relacionadas ao momento pelo qual passava o país. Mas não somente, colocavam em debate a própria deterioração do sistema da arte e a incorporação da ideia do tempo e do processo inerente ao fazer artístico.

Poderíamos lembrar, ainda, das *Inserções em circuitos ideológicos*, empreendidas por Cildo Meireles. No projeto *Coca-Cola* (1970), o artista retira temporariamente de circulação garrafas de Coca-Cola, imprime nelas a expressão “Yankess, Go Home” e as devolve à circulação.

A preocupação em trabalhar com circuitos alternativos, levando a produção artística mais próxima do público, fez parte de várias iniciativas, como é o caso do *happening* das Bandeiras, realizado em 1968, na Praça General Osório, no Rio de Janeiro. O evento contou com obras de Nelson Leirner, Flávio Mota, Carlos Scliar, Hélio Oiticica, Marcelo Nietsche, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Glauco Rodrigues, Anna Maria Maiolino, Petrina Checcacci e Cláudio Tozzi. Entre as bandeiras realizadas para a ocasião, e penduradas em varais ou em árvores, estava a “seja marginal / seja herói”, de Hélio Oiticica, assim como “Alta tensão”, de Anna Maria Maiolino, com uma caveira branca no centro de uma espécie de alvo para exercícios de tiro.

A obra de arte enquanto arquivo nasce exatamente dentro desse contexto, quando uma série de artistas começa a desenvolver projetos mais experimentais, questionando o fetiche do objeto de arte e o sistema das artes daquele contexto histórico. Essas práticas, advindas muitas vezes da arte conceitual – ou melhor, do conceitualismo, para falar de maneira mais precisa – circulavam geralmente fora do circuito oficial das artes e podem ser hoje encontradas em arquivos de artistas.

A arte conceitual e os arquivos mantêm laços estreitos. A negação da arte objetual e a utilização de materiais precários, efêmeros e não convencionais, a ênfase nos processos do fazer artístico, bem como a preocupação de trabalhar com circuitos alternativos, fizeram com que a documentação fosse uma questão fundamental para a sobrevivência desses tipos de projetos:

O caráter documental de grande parte dessa produção deu lugar a muitos arquivos de artistas [...]. Advém daí uma dialética interessante entre museu, biblioteca e casa, domínios públicos em espaços privados, onde reside parcela significativa da memória artística contemporânea (FREIRE, 2006, p. 73).

O arquivo, assim concebido, opera em uma estrutura diversa das categorias convencionais da história da arte hegemônica, pois, pelo menos naquele momento – anos de 1960-1970 –, estava absolutamente fora do mercado. Exterior ao sistema de legitimação oficial, esses arquivos são potencialmente capazes, hoje, de reconfigurar o papel da crítica e da história da arte, seus discursos e lugares.

Dentre os vários exemplos que poderíamos citar, gostaria de fazer alusão ao arquivo do artista Paulo Bruscky, que reúne mais de 70 mil itens e é constituído por uma série de produções reunidas desde os anos de 1960, tais como arte postal, registros de performances, publicações coletivas, fax arte, entre outras produções. Dentro deste contexto, os arquivos de artistas podem ser vistos menos como espaços físicos para a armazenagem de documentos e obras, mas como testemunhos, que revelam, mesmo que por fragmentos, o movimento de resistência – estética e política – dos artistas daquele período histórico:

podemos entender arquivo como uma metáfora e observar seu alcance mais amplo e fecundo no domínio da arte contemporânea [...] advém daí um conceito de arquivo, obviamente diferente do sentido comum de um espaço físico para a armazenagem de documentos e obras. O arquivo é [...] um dispositivo que não conserva coisas mas, antes, revela, mesmo que por fragmentos, um sistema de funcionamento e arranjo de idéia (FREIRE, 2006, p. 73).

## **2 Arte contemporânea e arquivo como reescritura**

Criado na sua maioria por organizações estatais e instituições, assim como por grupos e indivíduos, o arquivo, dentro de uma visão tradicional, constitui um sistema ordenado de documentos e registros, tanto verbais quanto visuais, organizados para um determinado fim. Dentro deste contexto, ele é visto usualmente como um depositário de documentos, fixo e localizável, fonte “factual” de uma suposta história a ser contada.

É exatamente essa suposta neutralidade e “imutabilidade” do arquivo, essa ideia de que ele representa *mimeticamente* um acontecimento do passado, que é colocada em xeque por uma série de pensadores da atualidade.

Para Michel Foucault (2008) é principalmente a partir da revisão da função dos documentos e dos arquivos que a mutação nos paradigmas da história se torna possível. O arquivo, dentro dessa perspectiva, seria uma noção abstrata do conjunto de regras de um sistema discursivo, e não a noção corrente, cuja matéria resume-se aos escritos que documentam ou testemunham o passado.

Em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Jacques Derrida (2005) propõe o alargamento do conceito de arquivo, resgatando princípios de *A arqueologia do saber*, de Michel Foucault. Derrida realiza, à luz da psicanálise, uma interpretação da versão clássica do arquivo presente no discurso da história, pela qual enuncia uma concepção original, ou melhor, originária primordial. O *mal de arquivo* aponta exatamente para seu inverso: o arquivo é sempre lacunar e sintomático, descontínuo e perpassado pelo esquecimento de uma pretensa “originalidade” primeira.

Importante sinalizar que a leitura de Derrida sobre o conceito de arquivo se inscreve inteiramente na atualidade, em um contexto histórico marcado pelas múltiplas desconstruções da história e dos “arquivos sobre o mal” (os arquivos da ditadura, por exemplo). A problemática do arquivo, neste sentido, não é uma questão qualquer, mas uma questão essencial na medida em que a tradição e a história se constituem sobre o arquivo, com o arquivo, ou pelo menos pelo que entendemos por arquivo. Portanto, empreender a leitura crítica do arquivo e propor sua desconstrução implica articular uma nova interpretação do passado e da tradição e uma leitura diversa da concepção de história.

Nos anos recentes, uma série de artistas trabalha a partir de arquivos, documentos e testemunhos, criando obras que dialogam com acontecimentos da história e colocam em debate os limites entre a ficção e a realidade. Artistas que trabalham com material de arquivo, que criam arquivos fictícios, que problematizam a questão do arquivamento e artistas que desenvolvem projetos a partir de uma modalidade arquivada têm sido algumas das propostas que encontramos no campo da arte contemporânea.

Dentro do contexto atual não se trata, como nos anos de 1960, de criar circuitos alternativos dentro do sistema das artes, ou de possibilitar uma troca de informação entre artistas, mas de utilizar a estratégia do arquivamento ou o material de arquivo como um dispositivo para se pensar as narrativas históricas. Ou seja, diferentemente dos anos de 1960, em que o arquivo ou a obra-arquivo

pode ser entendida como uma metáfora do sistema das artes do período, no contexto atual, podemos entender a obra-arquivo como um dispositivo de *reescritura* da história que ilumina momentos históricos silenciados ou apagados pela história oficial.

Segundo o antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot (1995), existem desigualdades presentes em todas as etapas de produção de uma narrativa. Esse descompasso se encontra tanto a partir da criação de fontes e arquivos, elementos que constituem operações de seleção e exclusão de informação, como na produção da escrita histórica, processo sujeito a interpretações, interesses pessoais, institucionais e jogos de poder. A partir dessas desigualdades, das vozes contempladas e dos silêncios produzidos, forma-se a memória social e coletiva. Por esse motivo, para o autor, a história deve ser reflexiva, não preocupada em encontrar verdades absolutas e estanques, mas em reconhecer a multiplicidade de suas narrativas.

Muitos dos artistas da cena contemporânea, como veremos adiante, desenvolvem uma produção artística prospectiva e de incontestável natureza política e de resistência, trazendo à superfície as memórias, os traumas e os processos conflituosos e violentos que marcaram a história do Brasil. São artistas que, através de imagens de arquivos, textos, vídeos, reescrevem a história, ou, como diria Walter Benjamin (1993), escovam a história a contrapelo.

Este é o caso, por exemplo, do projeto *Vulgo* (1989-1999), desenvolvido pela artista Rosangela Rennó, que trabalhou com material de arquivo pertencente ao Museu Penitenciário de São Paulo. Para esse projeto, a artista escolheu 12 imagens, todas elas representando redemoinhos de cabelo dos detentos.

Assim como a impressão digital, esses traços físicos são completamente únicos e servem, em sua origem, como identificação dos condenados e reconhecimento de possíveis fugitivos [...]. Em nenhuma das imagens está visível o rosto do fotografado, a maioria focalizando apenas a nuca e o couro cabeludo dos modelos. A intervenção digital da artista se restringe (pelo menos aparentemente) a uma coloração vermelha clara acrescentada justamente no centro do redemoinho do couro cabeludo de cada indivíduo. As imagens resultantes do tratamento digital da artista são posteriormente ampliadas em grande formato (165 cm x 115 cm), ganhando uma dimensão monumental ao serem expostas no espaço expositivo (VELASCO *apud* ARANTES, 2014, p.132).



Ao se apropriar dessas imagens, Rennó não somente esgarça os limites entre os discursos artísticos e jurídicos, mas aponta para as estratégias de vigilância e controle das subjetividades exercidas pelo Estado no mundo contemporâneo. Revisitar antigos arquivos é como se a artista remexesse em um “cemitério” de imagens, trazendo à tona novas possibilidades de leitura de um mesmo retrato, negligenciado e silenciado pelo curso da história oficial.

Este foi o caso também do projeto *La no-História* (2011), da artista chilena Voluspa Jarpa, que expõe arquivos dos últimos 40 anos desclassificados pelo Serviço de Inteligência norte-americana, relativos ao Cone Sul (Argentina, Chile, Uruguai, Paraguai e Brasil). Os livros editados com esses documentos instalam um arquivo de uma história censurada, com textos rasurados e secretos: a não história revelada.

Outro testemunho dos processos contínuos de apagamento e silenciamento da nossa história é o trabalho do artista equatoriano Coco Lasso, apresentado na mostra *Ex Machina: arquivo e identidade na América Latina*, no Itaú Cultural de São Paulo, em 2016. A exposição foi composta por inúmeros projetos de artistas da América Latina que lidavam com arquivo e trabalhavam com temas que continuam a persistir: revoltas populares, criminalidade, escravidão, extermínio indígena e repressão. *En la Huella Invertida* (1820-1927), o curador Coco Lasso apresentou um conjunto de fotografias realizadas pelo seu bisavô, José Domingo Lasso. Nessas fotografias, José Domingo apagava as imagens de índios das placas de impressão e colocava sobre elas outras imagens, dando uma falsa ideia de como era a população do Equador nos tempos da colonização.

### **3 Arquivo, memória e estados de emergência**

*Estado(s) de emergência* foi uma curadoria desenvolvida em parceria com o pesquisador Diego Matos que procurou refletir sobre os *contextos extremos* da história do Brasil. Apresentada e realizada pelo Paço das Artes em parceria com a Oficina Cultural Oswald de Andrade, em 2018, no ano do cinquentenário do AI-5, a curadoria não somente acolheu projetos que dialogavam com o período da ditadura civil-militar no Brasil e na América Latina, como também procurou oferecer um espaço de reflexão para discussões que ainda são candentes dentro do contexto atual no país – tais como a violência, a censura e a violação dos direitos humanos.

O título da exposição, *Estado(s) de emergência*, qualifica-se justamente pelo fato de que, ao mesmo tempo em que precisamos lidar com as emergências do antropoceno, temos que estar também atentos e em estado de alerta para os movimentos de retrocesso político que têm caracterizado a sociedade brasileira nos últimos anos.

A geração de artistas escolhidos pela curadoria foi circunscrita à própria história recente do Brasil:

São profissionais que nasceram durante o longo período de abertura política, obtendo suas formações nos últimos governos democráticos. Alguns, em uma ponta, viveram a primeira infância nesse período; outros, na extremidade oposta, nasceram em plena constituinte ou naquilo que se convencionou chamar de surgimento da nova república. Aliado a isso, é inegável o marco simbólico dos trabalhos recentes da Comissão Nacional da Verdade (CNV), abertos recentemente à apreciação pública. Por meio dela, e por uma ampla e paulatina transparência construída pelo estado brasileiro, a sociedade civil passou a ter acesso aos dados, informações, registros e memorandos de nossa história recente. Gerou-se um ambiente de interlocução política-social relevante, reverberando, assim, na produção artística (ARANTES; MATOS, 2018, p.10).

Reunindo 16 artistas brasileiros, da Argentina e do Chile, com produções desenvolvidas a partir dos anos 2000, as obras reunidas na exposição trouxeram à superfície as memórias, os traumas e os impasses do processo histórico brasileiro, com destaque para o período da ditadura civil-militar (1964-1985). Por meio de estratégias ancoradas no escrutínio da memória, aliadas à desconfiança em relação às narrativas hegemônicas, os artistas incorporaram o material de arquivo propondo novas imagens ou ressignificando as já existentes, em uma tarefa paulatina de ativar nossa memória coletiva em nome de um real valor de mudança.

A obra de abertura da exposição, *Retrato Oficial* (2017/2018), de Rafael Pagatini, partiu de arquivos de imagem fotográfica realizando um segundo arquivo imagético. Nessa obra, o artista apresentou os retratos dos “presidentes” militares (1964-1985) a partir dos detalhes de suas bocas, fechadas e semiabertas, impressas por pregos de aço cravados na parede do espaço expositivo. O contraste entre as bocas e os pregos colocava em cena a relação da suposta oficialidade do regime, representada pelo silêncio e o silenciar do estado de exceção, e a força da construção civil, representada pela forma icônica do prego, elemento também que sugere violência.

No entender de Pagattini, o trabalho problematiza a construção do retrato fotográfico do presidente militar. A estratégia parte das fotografias produzidas pelo próprio governo de exceção, reenquadrando e recontextualizando as imagens, para revelar, através de pequenos indícios, os discursos autoritários que as produziram. Assim, as bocas fechadas dos militares camuflados de políticos, formadas por mais de 11 mil pregos, apresentam o silenciamento repressivo e as alianças de poder marcadas pela violência.

A violência também se expressa na *Série Postcards from Brasil* (1999), do artista pernambucano Gilvan Barreto: uma espécie de atlas da violência nacional com imagens de paisagens que serviram de cenário para torturas, assassinatos e ocultação de cadáveres durante a ditadura civil-militar no Brasil. Utilizando como fonte o relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV), os postais tratam de casos emblemáticos ocorridos em todo o território nacional. Alguns desses pontos turísticos foram massivamente divulgados através da EMBRATUR, criada pela ditadura, em 1966, com a função de melhorar a imagem do regime militar no exterior. Parte das imagens apresentadas nesse projeto é resultado da apropriação de fotografias dos bancos de imagem da própria EMBRATUR, dentre outros órgãos oficiais de turismo. Cada recorte extraído dos postais representa pelo menos uma pessoa que foi morta em cada paisagem.

Na *Leitura pública do Relatório Figueiredo*,<sup>8</sup> a Escola da Floresta, uma iniciativa do artista e educador Fábio Tremonte, convida o público a ler trechos do relatório, tornando pública parte da história de violência contra os indígenas e denunciando o genocídio imposto durante os anos de invasão europeia no território nacional.

Repetir é o mote do vídeo *Repetições*, de Clara Ianni (2017-2018), também apresentado na exposição. O trabalho documenta a tentativa de lembrar uma das primeiras peças realizadas contra o regime militar, *Arena conta Zumbi*, por meio de um de seus atores, Izaias Almada. O vídeo, gravado no prédio do Teatro de Arena, registra o ator narrando, para a câmera, cenas das quais consegue se lembrar do espetáculo de 1965. Ele também lê os relatos da polícia sobre a peça ainda existentes. A repetição no vídeo tem um duplo sentido, que é tanto o do ator lembrar e refazer suas próprias falas e gestos, quanto o sentido de repetição da história – no corpo, no texto escrito, no documento.

O título do vídeo, criado por Clara Ianni, não poderia ser mais revelador para o momento atual do país. No campo das artes, o Brasil viu, em 2017, diversas instituições de arte serem vítimas de ataques violentos, ecos de uma onda conservadora que se espalha em todo o mundo, resultando, entre outras, no cancelamento e censura da exposição *Queermuseu* e em protestos ferozes contra a performance *La Bête*, do artista Wagner Schwartz, no MAM de São Paulo.

---

ARANTES, Priscila Almeida Cunha. *Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23175>>

Em *Estado(s) de emergência*, as obras dos artistas Cinthia Marcelle, Clara Ianni, Daniel Jablonski, Debora Maria da Silva, Enrique Ramírez, Escola da Floresta, Fernando Piola, Gabriela Golder, Gilvan Barreto, Jaime Lauriano, Lais Myrrha, Rafael Pagatini, Romy Pocztaruk, Tiago Mata Machado e Vitor Cesar deixam clara essa força menemônica, crítica e sensibilizadora das artes contemporâneas. Elas permitem escovar a história a contrapelo, reescrever a história, instaurando um espaço de resistência, de sensibilidade e de criação em uma paisagem inóspita, sombria e desoladora. Nestes contextos extremos, a produção artística tem muito a contribuir: ela permite que tenhamos espaços de respiro em um mundo sufocado pela barbárie político-social.

## REFERENCES

- ARANTES, Priscila. **Arte @ Mídia**: perspectivas da estética digital. São Paulo: FAPESP; Editora Senac, 2005.
- ARANTES, Priscila. **Arquivo Vivo**. São Paulo: Paço das Artes, 2013.
- ARANTES, Priscila. **Reescrituras da Arte Contemporânea**: história, arquivo e mídia. Porto Alegre: Sulinas, 2014.
- ARANTES, Priscila; MATOS, Diego. **Estado(s) de emergência**. São Paulo: Paço das Artes, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, 1)
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FABRINI, Fabio. Juíza proíbe governo Bolsonaro de comemorar golpe de 1964. **Folha de S.Paulo**, 29 mar. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/03/juiza-proibe-governo-bolsonaro-de-comemorar-golpe-de-1964.shtml>>. Acesso em 24 fev. 2020.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). **Conceitualismos do Sul\Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC-AECID, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- HOBBSAWN, Eric. **A Era dos extremos**: o breve século XX. 1941-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MIYADA, Paulo. **AI-5 50 anos**: ainda não terminou de acabar. São Paulo: Instituto Tomie Otake, 2019,
- MORAIS, Frederico. Reescrevendo a História da Arte na latino-americana. In: I Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997. Catálogo de exposição, 2out.- 30 nov. 1997. p. 12-20.
- PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística, 1967. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de Arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 157-162.
- ROELS, Reynaldo; SANTOS, Joaquim Ferreira dos. A arte do AI-5 hoje, 1986. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de Arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 183-190.
- SAFATLE, W. Marighella. **Folha de S.Paulo**, 22 fev. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2019/02/marighella.shtml>>. Acesso em: 24 abr. 2020.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silecing the past**: power and production of history. Boston: Bacon Press, 1995.

pós:

---

ARANTES, Priscila Almeida Cunha. **Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000.**

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23175>>

15



## NOTAS

---

- 1 O artigo “Reescrevendo a história da arte latino-americana” foi escrito por ocasião da 1ª Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, em 1997, e faz parte do catálogo da exposição.
- 2 A afirmação de Henry Kissinger é mencionada por Frederico Morais em seu ensaio “Reescrevendo a história da arte latino-americana”. Podemos ainda encontrar tal referência no livro *América Latina no século XX*, de Olivier Dabéne.
- 3 O *Manifesto antropofágico*, publicado em maio de 1928, foi escrito por Oswald de Andrade.
- 4 Apresentada e publicada em 1965, *Uma estética da fome* é uma tese-manifesto, escrita por Glauber Rocha, sobre o cinema dos países do terceiro mundo.
- 5 *Tropicália* foi uma obra de Hélio Oiticica, apresentada em 1965, constituída por um labirinto de madeira forrado com areia e pedras, que, ao ser percorrido pelo espectador, colocava-o em contato corporal com diversos elementos naturais e culturais do Brasil, como plantas tropicais e araras nativas, num percurso que terminava em frente a um aparelho de televisão ligado. A obra acabaria dando nome a todo um movimento cultural, o Tropicalismo, que abarcou diversas expressões artísticas e que teve na música, produzida naquela mesma época por Gilberto Gil e Caetano Veloso, a sua expressão mais conhecida.
- 6 Sobre a relação entre arte e guerrilha, ver ainda o artigo “Teoria da guerrilha artística”, escrito por Décio Pignatari em 1967.
- 7 Importante aqui problematizar o termo presidente, uma vez que, na época da ditadura, houve a proibição do voto direto para Presidente da República, tirando dos brasileiros o direito do exercício da cidadania e da democracia.
- 8 O Relatório Figueiredo foi produzido em 1967 pelo procurador Jader Figueiredo Correia, em que ele relata a forma sistêmica com que as práticas de violência contra o povo indígena foram aplicadas pelos proprietários de terra e produtores rurais, bem como do próprio Serviço de Proteção ao índio, ao longo das décadas de 1940, 1950 e 1960.

# O desenho animado no papel, o grafismo do papel na animação: Naruto enquanto memórias e extensão poética na presentificação das técnicas e formas do desenho japonês

*Le dessin anime sur le papier, le graphisme  
du papier dans l'animation : Naruto en tant  
que memoires et extension poetique dans la  
presentation des techniques et des formes du  
dessin japonais*

*El dibujo animado en papel, el grafismo del  
papel en la animación: Naruto como recuerdos  
y extensión poética en la presentificación de las  
técnicas y formas del diseño japonés*

Isac dos Santos Pereira  
Universidade Anhembi Morumbi  
E-mail: isacsantos02@hotmail.com  
ORCID: 0000-0003-4046-1576

Maria Ignês Carlos Magno  
Universidade Anhembi Morumbi  
E-mail: unsigster@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-1520-9256

---

PEREIRA, Isac dos Santos; MAGNO, Maria Ignês Carlos. O desenho animado no papel, o grafismo do papel na animação: Naruto enquanto memórias e extensão poética na presentificação das técnicas e formas do desenho japonês.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25821>>

## RESUMO:

Pensando nas técnicas desenvolvidas ao longo da história geral sobre o papel como um suporte artístico e focando em suas extensões expressivas no Japão, o artigo anseia por refletir sobre o estreitamento das relações entre elas e as apresentadas no desenho animado Naruto. A pesquisa ancora-se na produção bibliográfica e audiovisual, acreditando que, como fruto da contribuição do grafismo e das animações para a extensão da experiência, criação de memórias, imaginário e criatividade, o processo e a obra de Masashi Kishimoto configuram-se em uma poética como uma manifestação e preservação de documentos gráficos do imaginário japonês, em uma indissociabilidade artística instigante, confundindo o que é animação e o que é desenho, em um novo arcabouço artístico.

Palavras-chave: *Naruto. Papel. Técnica de desenho. Audiovisual.*

## RÉSUMÉ:

En réfléchissant aux techniques développées tout au long de l'histoire générale sur le papier comme un support artistique et en se concentrant sur ses extensions expressives au Japon, l'article aspire à réfléchir sur les liens entre eux et ceux présentés dans le dessin animé Naruto. La recherche s'ancre dans la production bibliographique et audiovisuelle, croyant que, comme le fruit de la contribution du graphisme et des animations à l'extension de l'expérience, création de souvenirs, imaginaire et créativité, le processus et l'œuvre de Masashi Kishimoto se configurent dans une poétique comme une manifestation et la préservation des documents graphiques de l'imaginaire japonais, dans une indissociabilité artistique instigante, confondant ce qui est animation et ce qui est dessin, dans un nouvel archétype artistique.

Mots-clés: *Naruto. Papier. Technique de dessin. Audiovisuel.*

## RESUMEN:

Pensando en las técnicas desarrolladas a lo largo de la historia general sobre el papel como un soporte artístico y centrándose en sus extensiones expresivas en Japón, el artículo anhela reflexionar sobre la estrecha relación entre ellas y las presentadas en el dibujo animado Naruto. La investigación se basa en la producción bibliográfica y audiovisual, creyendo que, como fruto de la contribución del grafismo y de las animaciones para la extensión de la experiencia, creación de memorias, imaginación y creatividad, el proceso y la obra de Masashi Kishimoto se configuran en una poética como una manifestación y preservación de documentos gráficos del imaginario japonés, en una indissociabilidad

artística instigante, confundiendo lo que es animación y lo que es dibujo, en un nuevo marco artístico.

Palabras clave: *Naruto. Papel. Técnica de dibujo. Audiovisual.*

Artigo recebido em: 14/10/2020

Artigo aprovado em: 06/04/2021

pós:

## Introdução

Nota-se que, em meio aos entrelaçamentos escritos entre os diálogos estabelecidos por diversos teóricos face a criação da série *Naruto*, são importantes cada vez mais imersões em pesquisas que de alguma forma se insiram em campos ávidos por proporem reflexões, por chamarem para questionamentos que abalam, desconfiguram pensamentos, desconfortam zonas de quietude. Em meio a isso, indiscutivelmente, contemplam-se corpos criativos que são jogados, balizados, desconfigurados e configurados pelas propagandas, pelos jogos de celulares, pelos filmes televisivos, pelas animações crescentes, ou de qualquer outra sorte de objeto midiático, pelo digital; mas, e o papel? E as técnicas gráficas outrora enaltecidas? Seriam elas esquecidas em face de tudo isso?

Pretende-se, a partir do texto que se segue, tecer uma reflexão sobre a estreita relação entre as teorias de memória, imaginário e criação, nas técnicas encontradas nos desenhos do mangá, tendo o papel como suporte, e sua articulação com o cinema de animação, entendendo-o aqui como produto criativo atrelado às experiências/vivências com os produtos audiovisuais projetados em diferentes contextos e objetos (TV gravada, TV a cabo, TV no celular, TV online, TV paga, Internet, tablets, cinema e etc.), totalmente afeitos ao cenário contemporâneo. Considerando-se as teorias do cinema, da televisão, da neuropsicologia e da filosofia, pode-se dizer que o desenho animado bem como os desenhos feitos no papel compatibilizam-se em conjecturas que validam as experiências advindas tanto de um quanto do outro, concebendo o primeiro como uma nova Arte.

Ainda que à animação restou o andar “[...] no encalço, tornando-se uma pequena produção paralela, pouco mais do que uma mera curiosidade ofuscada pela grandiosidade da sétima arte” (TASSARA, 2001, p. 10), os aportes teóricos aqui entendidos a legitimam ao pensá-la como também uma Arte, inserida dentro de nichos sociais, familiares, infantis... Validando não somente tal expressão como produto enaltecido e digno de apreciação, contudo a própria animação como sujeito/objeto de Arte, também pertencente ao campo sensível e imbuído de elementos qualitativos de análises tal como ela é, superando também a novidade tão avassaladora de sua própria técnica, gestada nos primeiros rabiscos nas paredes das cavernas.

Como interesse fundante desse artigo, os escritos deslocam-se para o modo como foi construído o quadro de memórias do criador de Naruto advindas de sua relação, principalmente, com a poética encontrada na animação e no mangá Dragon Ball juntamente com as possibilidades técnicas do grafismo japonês, e tão depressa anseia por compreender seu trabalho imaginativo, colocando seu processo gráfico (mangá) em paralelo com o que se encontra ao assistir os diversos episódios de sua mais famosa animação.

Fruto da não passividade, o objeto animado conformado por Masashi Kishimoto, Naruto, soma-se às conformações em que nelas foram introjetadas as qualidades do áudio e da imagem enquanto produção desenhada em seus aspectos mais primários; ele é tomado como elemento que carrega em seu bojo uma criação consciente advinda das influências dos meios, em um constante diálogo entre as memórias artísticas do passado e as que se apresentam atualmente. Além do mais, sendo entendido como uma extensão dos dispositivos afeitos à preservação dos documentos gráficos do imaginário da sociedade japonesa em seu processo criativo bem como o todo, resvalando não somente em seus anseios ou devaneios intangíveis, contudo emergindo e manifestando parte da essência da amizade e da vida, tomando a criança como a protagonista nessa travessia poética. De fato, uma novidade e reconfiguração de memórias do Japão, que devem ser tomadas como patrimônio imaginário de acordo com sua cultura, em relações que dialogam para além de seu país.

## **1 Prelúdios de uma grande história: pedra, papel e... desenho animado**

As narrativas japonesas contadas através de desenhos passaram por um longo processo até chegarem a ser o que se conhece atualmente como mangá e, mais adiante, como produções audiovisuais chamadas de animações ou animes. A partir da introdução de técnicas de fabricação chinesa de papel e de tinta, além do próprio pincel, no século VII, inicia-se uma nova configuração social no Japão, visto que a produção do desenho faria parte constantemente da vida dos japoneses, sendo o Japão um país que viria a ser conhecido por enaltecer e ser enaltificado por sua arte gráfica.



Considerando às pinturas pré-históricas, em suas técnicas mais distintas nas pedras, Arlindo Machado (2007) as denomina como expressão de uma animação primitiva. Ao andar dentro de uma caverna com diversas pinturas rupestres (tem-se a impressão de movimentos conforme se move a iluminação), nota-se que a ideia de desenhos animados é uma busca muito mais antiga do que se pode pensar. Ao se debruçar com vagar sobre as inúmeras imagens, muitas delas dão a sensação fiel de um movimento, é possível ter a impressão de que uma ação está por acontecer ou que de fato aconteceu diante dos nossos olhos.

A palavra animação, e outras que são relacionadas a ela, com suas inúmeras possibilidades de intenção, deriva do verbo latino *animare* (dar vida a), vindo tal verbo a ser “[...] utilizado para descrever imagens em movimento no século XX. Portanto, a despeito de estar inserida no conjunto das artes visuais, a animação tem sua essência no movimento” (LUCENA JÚNIOR, 2001, p. 28), no movimento que projeta a vida, as coisas, o mundo, as técnicas.

As invenções desenvolvidas por estudiosos fascinados pela projeção do movimento com o auxílio de objetos foram muitas, das mais diversas possíveis. A título de exemplo, em 1645, um inventor por nome de Athanasius Kircher, de formação jesuítica, na Roma, publicou um texto em que nele descrevera sua fascinante invenção: a *lanterna mágica*. Tratava-se de uma caixa com um espelho curvo e fonte de luz, que organizada de acordo com suas descobertas, possibilitava a projeção de slides pintados, dando assim o efeito de animação. Acusado de bruxaria, suas descobertas tornaram-se um tanto tímidas face às objeções religiosas, todavia impulsionaram outros pesquisadores e inventores a explorarem os efeitos e as suas demais capacidades (LUCENA JÚNIOR, 2001).

A partir do momento em que os irmãos Lumière, mais adiante, desejaram e filmaram “[...] o que não era espetáculo: a vida prosaica, os transeuntes com seus interesses” (MORIN, 2014, p. 30), o imaginário humano começou por se conformar de uma maneira um tanto diferente da que outrora se encontrava nas cavernas e nas apresentações teatrais, desde os antigos gregos, ao passo que o imaginário humano latente, que até então por vezes poderia estar preso em seus mais entranháveis devaneios como humano, agora passava a materializar-se e a mostrar-se para o mundo, em grafismos não mais estáticos, mas circundados pela magia do movimento.

No galgar da história, o homem não ansiava somente por mostrar “os homens aos próprios homens”, contudo também por mostrar a imagem dos homens em uma conformação e imitação do real, em cores e formas que os figurassem como seres pensantes, viventes e cheios de vontades e ações imaginativas fora do real. Nesse processo, ele veio, então, a criar as diversas possibilidades de representação por meio das animações, tendo como objetivo “[...] materializar as esperanças mais excêntricas e de trazer à tona os temores ocultos no inconsciente coletivo” (TASSARA, 2001, p. 11).

## **2 Memórias do Japão, documentos da terra do sol: dos Emakimonos às animações japonesas**

Desde o século VIII, monges budistas retratavam as histórias dos mosteiros através de desenhos feitos em rolos (*emaki* ou *Emakimonos*), porém é somente no século XII que se percebe um avanço considerável das pinturas narrativas em rolos, forma esta que “[...] tornou-se um dos principais modos de expressão da civilização japonesa” (LECHENAUT, 2013, p. 22, tradução nossa).

Desde os *Emakimonos* até as primeiras produções em revistas comercializadas no Japão e posteriormente nos demais países pelo mundo, toda uma poética visual, uma narrativa própria, uma expressão inerente aos seus criadores foram desenvolvidas, criando-se cada vez mais uma manifestação artística que não pertencia até então a outras culturas, mas que com o tempo tornou-se elemento propulsor de novas assimilações e influências. “Com efeito, o emakimono é um objeto complexo que mistura dois modos de expressão: o visual e o narrativo, que formam um todo coerente, daí as experiências múltiplas e de natureza bem diferentes” (LECHENAUT, 2013, p. 23, tradução nossa).

Todo o processo para a conformação de tais narrativas pintadas, desenhadas e escritas era feito em diferentes etapas, desde a escolha do texto até a prefiguração das imagens e das articulações entre elas. Entre representações da vida cotidiana, da vida de monstros, sobre o sistema escolar, folclore e imaginário japonês, permeiam-se as temáticas graficamente introduzidas nos grandes *Emakimonos* (LECHENAUT, 2013).



Fig. 1 – Abertura de um Emakimono. Fonte: FROM FRANCE TO JAPAN, 2014, disponível em: <<https://fromfrancetojapanmw.wordpress.com/2014/10/19/le-manga-cest-plus-dun-millenaire-devolution/>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

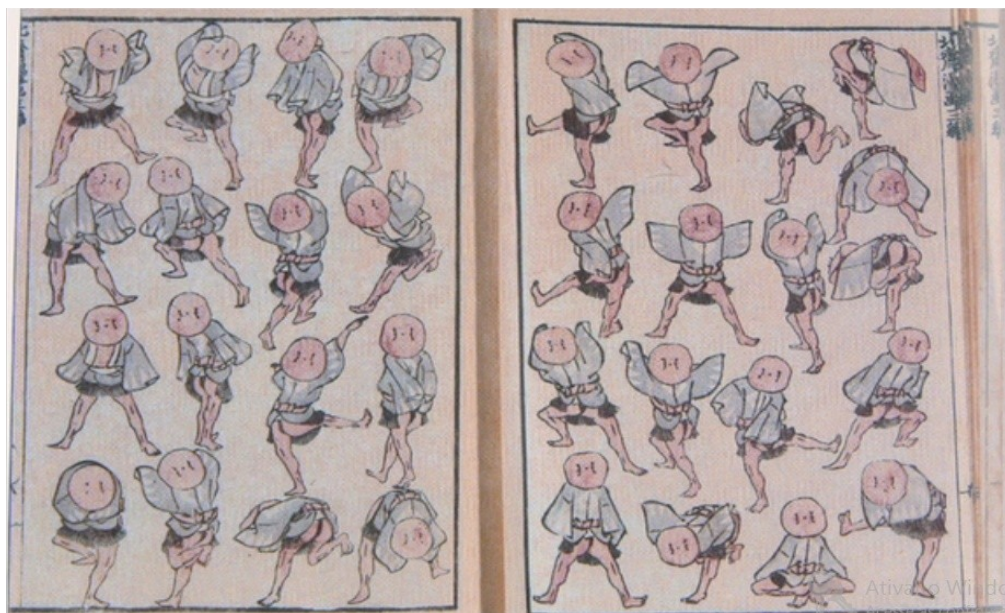


Fig. 2 – Estampa do livro de Hokusai/ Movimentos de personagens. Fonte: KOYAMA-RICHARD, 2012, disponível em: <[https://www.canal-u.tv/video/cinematheque\\_francaise/l\\_animation\\_japonaise\\_des\\_origines\\_a\\_nos\\_jours\\_conference\\_de\\_brigitte\\_koyama\\_richard.10159](https://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/l_animation_japonaise_des_origines_a_nos_jours_conference_de_brigitte_koyama_richard.10159)>. Acesso em: 15 dez. 2019.

PEREIRA, Isac dos Santos; MAGNO, Maria Ignês Carlos. **O desenho animado no papel, o grafismo do papel na animação: Naruto enquanto memórias e extensão poética na presentificação das técnicas e formas do desenho japonês.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25821>>

Koyama-Richard (2012), com base em suas pesquisas, nota que a ideia e a busca pelo movimento, acontecimento este encontrado hoje nos mangás japoneses e nas animações, são datadas de longos anos. De acordo com a imagem mostrada acima, verifica-se que, ainda que os desenhos sejam estáticos, destituídos de movimentos factuais, a impressão que é dada pelo todo advindo do contato com o grafismo propicia um deslize do olhar do espectador, dando a sensação de que ali ocorreu ou ocorrerá um movimento, uma ação. Havia de fato uma tentativa constante de exprimir os movimentos dos personagens e dos acontecimentos das cenas projetadas, sejam elas nos rolos pintados, nas páginas dos livros ou nas estamparias das roupas.

Posteriormente a essas transformações nos desenhos japoneses, algumas iluminações detrás das imagens foram introduzidas e testadas, tendo como objetivos efeitos de mudanças climáticas e sensações de movimentos, ansiando cada vez mais a saída do estático (KOYAMA-RICHARD, 2012).

Mais adiante, somente com a lanterna mágica foi que verdadeiramente as imagens começaram a se mover. Inicialmente, por trazê-las ao Japão, seu transporte era complicado, levando os japoneses a criarem sua própria lanterna mágica, denominada em japonês de “*Utsushi-e*” (KOYAMA-RICHARD, 2012).

De acordo com Lechenaut (2013), as produções do Japão tinham variadas riquezas em suas composições gráficas e pictóricas, todavia com a introdução da cultura ocidental advinda da chegada da frota americana, em 1853, comandada por Comodoro Perry, no porto de Yokohama, o Japão saiu não somente de dois séculos de um aprisionamento cultural, mas concomitantemente se abriu para a entrada do alheio. Mais adiante, em relação aos desenhos, o francês Georges Ferdinand Bigot (1860-1927) e o inglês Charles Wirgman (1835-1891) fizeram com que as normas gráficas em vigor se modificassem, introduzindo o desenho satírico, a caricatura e os jornais ilustrados, que por ocasião teriam suas ressonâncias nas animações.

Georges Ferdinand Bigot introduz o estilo europeu de caricatura, fundando em 1887 a revista *Tobae*, em referência ao padre Toba, com a publicação de desenhos satíricos. Com a revista *The Japan Punch*, Charles Wirgman torna-se um respeitado desenhista no Japão, e atualmente é reconhecido como um “santo padroeiro” do desenho humorístico moderno do Japão.

A partir de tais interlocuções, novas manifestações artísticas passam a ser desenvolvidas, entendendo que ao passo que formações poéticas diferentes são inseridas, não se encontra mais uma fidedignidade de uma composição afeita a uma cultura ou de outras possibilidades artísticas restritas, com formas próprias do país, todavia gesta-se uma nova conformação advinda de tais interlocuções. Ao se debruçar tanto nas produções do Japão quanto nas do ocidente, pensando na variedade de países que se beneficiaram com tais diálogos poéticos, nota-se que há uma Arte mais conectada, mas que ao mesmo tempo, em momento recentíssimo, em seu bojo carrega também suas raízes, sua percepção, sua visão de mundo real palpável e de seu próprio imaginário, algo inerente a sua poética.

Face às variadas formas dos desenhos mais modernos apresentados nos grandes jornais japoneses, já influenciados e influenciadores também de poéticas gráficas, avante em 1920 aparece um dos primeiros mangás para os jovens, *Shô-chan no Bokên*, (as aventuras de Shô-chan), realizado por Katsuichi Kabashima, que posteriormente foi difundido pela imprensa cotidiana popular, em 1923. É necessário salientar também que, durante o ano de 1920, aparecem as primeiras produções mensais para os jovens, até então era o mercado que regia a indústria do mangá (LECHENAUT, 2013).

E adiante, com a difusão da linguagem audiovisual, advinda dos outros países, imbricada nas figurações poéticas dos mangás japoneses, foi se conformando de maneira própria uma Arte expressiva, peculiar e comumente denominada contemporaneamente no Brasil de "Animê".

No Japão, os desenhos animados chegaram somente em 1909, impulsionando novas criações para as produções cinematográficas animadas, e tiveram como pai da animação japonesa, Kenzo Masaoka (1898-1988), que desenvolveu o longa-metragem *A aranha e a tulipa*, pronto em 1943 (ROCHA, 2008).

Após a Segunda Guerra Mundial, a compra dos materiais necessários à produção das animações tornou-se dispendiosa, sendo retomada a partir de 1958, com o primeiro longa-metragem colorido, *Hakuja Den* (A lenda da Serpente Branca), dirigida por Taiji Yabushita (1903-1986) (ROCHA, 2008).



Ao se referir à cultura de massas, Morin se vale de longos escritos para compor seu arcabouço textual, discutindo da forma mais elucidativa possível ao leitor, ao passo que dialoga com os prós e os contras da sociedade atual em constante mudança e profusão de produções capitalistas, criativas e culturais. Em paralelo, ao discorrer sobre o método, medida pela qual se segue a fim de chegar a algum lugar, reitera e defende o posicionamento e as ações da cultura de massas, argumentando que “é preciso seguir a cultura de massa, no seu perpétuo movimento da técnica à alma humana da alma humana à técnica [...]” (MORIN, 1997, p. 21), legitimando a necessidade de uma interlocução entre fatores endógenos e exógenos que constituem os seres humanos e suas consequentes ações dentro do âmbito social.

As animações, que foram gestadas e produzidas no ocidente e que mais tarde chegaram ao Japão, não eram mais produtos criativos de pequenos nichos sociais, mas passaram a ser qualificadas cada vez mais pelos equipamentos e a serem produzidas massivamente, imitando a alma humana e reinventando-a (ROCHA, 2008; PRADO; TRINTA, 2018).

### **3 Resgates e processos de criação na construção de Naruto: as memórias/ técnicas de Kishimoto...**

*Sous l’histoire, La mémoire et l’oubli. Sous la mémoire et l’oubli, la vie. Mais écrire la vie est une autre histoire. Inachèvement*  
(RICCEUR, 2000, p. 657).

O assenhorear-se sobre informações das produções de algumas animações para posteriormente falar do diálogo que se estabelece entre o espectador e a produção em massa que é passada na televisão é de suma importância, visto que, “pra pensar localizadamente, é preciso pensar globalmente, como para pensar globalmente é preciso pensar localizadamente” (MORIN, 2002, p. 25). As produções televisivas, como alguns outros meios comunicacionais da sociedade atual, trazem o globo para a unicidade de cada indivíduo que a ela se prostra ativa e reflexivamente, uma vez que “o acervo de obras criativas e inquietantes produzido pela televisão”, ou por outros produtos audiovisuais “não é maior nem menor do que aquele acumulado em outras linguagens [...]”, com “trabalhos complexos” (MACHADO, 2000, p. 10).



As animações, como a própria criação de Masashi Kishimoto, dentro de aspectos artísticos, socio-culturais e históricos da contemporaneidade passam a ser úteis, de extrema importância para os estudos do grafismo artístico e da criatividade ao passo que carregam elementos subjacentes e indicativos de uma nova organização de memórias, entrelaçamentos e materialização de tal ato; elas fazem com que os olhares venham resgatar “a inteligência, a criatividade, o espírito crítico e tudo isso que tem ficado reprimido na maioria das abordagens tradicionais [...]” (MACHADO, 2000, p. 21), construindo e reconstruindo um novo acervo de produção artística, no entanto, como um produto audiovisual. Ainda, entender a complexidade com que se deu o processo de criação de um produto audiovisual é também compreender como o ato criativo em si se dá, pois ao analisar perspicazmente todo seu constructo, suas nuances, indo da parte para o todo e do todo para as partes, nota-se que existiu um caminho, que não foi fácil nem rápido, mas entrelaçado com quase que infindas tramas que se comunicaram para formá-lo.

Lechenaut (2013) salienta que, ao se remeter às primeiras manifestações artísticas/ narrativas no Japão, é interessante “[...] ver que através desses rolos ou *emakis*, temos o fazer de um dos primeiros exemplos de narração aliando o visual e o textual, não somente de maneira justaposta, mas também intrínseca” (LECHENAUT, 2013, p. 23, tradução nossa).

Em paralelo a essa reflexão, faz-se da mesma forma a conexão entre a técnica de hachuras,<sup>1</sup> muito encontrada nos mangás de Kishimoto e em outros muito afeitos à cultura nipônica, juntamente com as projeções criadas e encontradas em determinados episódios de Naruto. Como diria Lechenaut, elas são apresentadas não de maneira justaposta, mas intrínseca entre elas.

---

PEREIRA, Isac dos Santos; MAGNO, Maria Ignês Carlos. **O desenho animado no papel, o grafismo do papel na animação: Naruto enquanto memórias e extensão poética na presentificação das técnicas e formas do desenho japonês.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25821>>



Fig. 3 – Rememorações da vida de Naruto quando criança. Episódio 175 de Naruto Shippuden. Fonte: <https://twitter.com/GapKobz/status/1370804952726171653/photo/2>

Antigas ou mais atuais, existem diversas animações que marcam gerações; desde o pai que assistiu até o filho e o irmão mais novo, e, ao passar dos dias, tais interações vão marcando infâncias, em verdadeiras experiências, em extensões da realidade, de meras racionalidades e das coisas palpáveis. Animações de outrora e de agora constituem partes fundantes em processos de criação que dão possibilidades de novas e futuras obras, sejam elas animadas ou não.

Ao criar o personagem Naruto e toda a narrativa que se transformou em uma longa saga, Masashi Kishimoto passou por um longo processo de nutrição visual, com experiências a partir das ações do personagem Goku, da série Dragon Ball, (criado por Akira Toriyama), totalmente desvinculadas da realidade, do tangível racional. De personalidade forte e marcante, Goku tornou-se inspiração primordial dentro do arcabouço imagético de Kishimoto, levando-o a criar Naruto em 1999, que mais adiante receberia adaptação para animação. Nessas relações, é crido que “a animação se consuma como uma modalidade de representação, afetando instâncias do imaginário” (PRADO; TRINTA, 2018, p. 38), além de propiciar trabalho mental para articulação de memórias, imaginários e possíveis criações.

Além de Dragon Ball, existiram outras pequenas estruturas animadas que se arraigaram e fizeram parte da extensão de experiências de Masashi Kishimoto, todavia os escritos posteriores detiveram-se somente em verificar a inter-relação do trabalho de Akira Toriyama com o do criador de Naruto, visto que é o mais expressivo quando comparado à obra do autor.

Naruto, criado em 1999, primeiramente como mangá, teve sua adaptação para anime em 2002 e posterior estreia, em primeiro de janeiro de 2007, no canal pago Cartoon Network, e mais adiante, em 3 de julho do mesmo ano, passou a ser transmitida em canal aberto, pelo Sistema Brasileiro de Televisão, SBT (SILVA, 2012). Atualmente concentra um grande número de espectadores ávidos por acompanhar e viajar nas mais emblemáticas narrativas constituídas dentro dos episódios, entretanto em outros meios para além da televisão.

Para entender um pouco melhor quais as ressonâncias que a série Dragon Ball causou a Masashi Kishimoto, torna-se conveniente explicá-la brevemente. Desenvolvida primeiramente em mangá por Akira Toriyama, em 1986, em uma grande revista que publicava semanalmente suas histórias, e posteriormente adaptada para a animação, a série conta a história de um menino chamado Goku, que se distingue dos demais personagens humanos, pois mora longe da civilização, possui uma força colossal e porta, em seu corpo, um rabo de macaco. A narrativa se segue na busca das esferas do dragão, que ao encontrá-las, a pessoa que as possui pode ter um desejo concedido. Paralelamente a essa narrativa, a história se pauta também na proteção do planeta e de seus habitantes (SILVA, 2006; JÚNIOR, 2005). O processo de criação de Toriyama se delineou a partir da fusão de uma lenda chinesa que discorria sobre sete esferas do dragão, juntamente com a lenda indiana que relata a vida de um macaco de pedra que se torna humano, além de ter como prerrogativa um bastão mágico e a possibilidade de voar em uma nuvem (SILVA, 2006).



Fig. 4 – Mangá de Dragon Ball. Fonte: UNION MANGÁS, disponível em: <[https://dragonball.fandom.com/fr/wiki/Dragon\\_Ball\\_Super\\_Tome\\_012](https://dragonball.fandom.com/fr/wiki/Dragon_Ball_Super_Tome_012)>. Acesso em: 15 jun. 2021.

Adiante, já na série de Masashi Kishimoto, conta-se a história de um garoto órfão, Naruto Uzumaki, que tem por ação do destino carregar dentro de si uma raposa de nove caudas que outrora tentou destruir sua vila, levando-o a ser rejeitado pelos amigos e a comunidade circundante. Toda a narrativa tem como objetivo mostrar a busca do personagem por tornar-se um poderoso ninja, enaltecido por todos (SILVA, 2012). A série é dividida em três sagas, até então, a saber: Naruto clássico (220 episódios), Naruto Shippuden (500 episódios) e Naruto Next Generations: Boruto (138 episódios, até então), com duração de mais ou menos 23 minutos cada episódio. Há também alguns filmes que foram lançados, a saber: 3 filmes do Naruto Clássico, 7 filmes do Naruto Shippuden e 1 do Naruto Next Generations: Boruto.<sup>2</sup>

Uma criança impulsiva e travessa, Naruto Uzumaki, juntamente com seus novos companheiros de luta, Sakura e Sasuke, além do professor, Kakashi Hatake, enfrenta poderosos adversários no decorrer dos episódios. Sua relação, até então, com seus colegas, não é das melhores, pois sua pretensão constante é namorar Sakura e, ao mesmo tempo, ser melhor que Sasuke, grande amor da garota.

---

PEREIRA, Isac dos Santos; MAGNO, Maria Ignês Carlos. **O desenho animado no papel, o grafismo do papel na animação: Naruto enquanto memórias e extensão poética na presentificação das técnicas e formas do desenho japonês.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25821>>

Em paralelo, o trio está na conturbada fase da pré-adolescência, momento em que conflitos externos e internos aparecem, com novos desejos e pensamentos frente ao convívio e às dificuldades sociais, crescendo o sentido de responsabilidade e objetivos, e, em paralelo, a demanda consciente por mais atenção concernente a tais questões. O que podia dar prazer quando criança pode já não mais satisfazer, todavia a vontade de alcançar o que se almeja o joga constantemente entre o deixar se levar pelo que outrora o impelia livremente e o que agora se mostra atinente no processo de amadurecimento. Um exemplo claro é a postura de Naruto; uma criança adulta, com responsabilidades.

Com isso, nota-se que a partir do processo fílmico, encontrado nos cinco primeiros episódios de Naruto, que se acredita ser a porta de entrada para o interesse do espectador frente à animação, há cenas de sentidos sociais (convívios sociais), artísticos (pensando o corpo enquanto objeto de Arte) (PEREIRA; PERUZZO, 2021) e imaginativos (mundo ninja e super poderes) dentro do universo infanto-juvenil, propiciados por essa animação, além do mais, com uma significação que se constitui na interação dos sistemas visuais (imagens dos personagens e ambientes) e sonoros (falas dos personagens).

Nota-se que, na evocação das imagens visuais e sonoras, seu criador faz um resgate das memórias outrora consolidadas ao consumir seus desenhos animados favoritos, tão logo evidenciando um resgate e uma nova conformação de tais elementos através de seus desenhos e da posterior animação de Naruto.

Nascido em 8 de novembro de 1974, no Japão, Masashi Kishimoto passou a infância a assistir Doraemon, uma animação japonesa criada por Fujiko Fujio e transmitida entre 1979 e 2005 pela Nippon Television, além de, mais adiante, consumir as imensuráveis aventuras de Dragon Ball. Nesse processo, memórias foram se constituindo, possibilidades de recordações foram sendo propiciadas...

Uma recordação surge ao espírito sob a forma de uma imagem que, espontaneamente, se dá como signo de qualquer coisa diferente, realmente ausente, mas que consideramos como tendo existido no passado. Encontram-se reunidos três traços de forma paradoxal: a presença, a ausência, a anterioridade (RICCEUR, 2006, p. 21).

Dragon Ball pode ainda existir na mente de Masashi, pode estar nos arquivos audiovisuais encontrados pela internet ou qualquer outro meio, porém restam somente retalhos de experiências que se consumaram no momento em que o criador de Naruto teve contato quando jovem. Seus atos, seu conhecimento, seu corpo, suas sensações existiram naquele determinado momento, porém só lhes restam memórias que não mais fazem parte em sua concretude, representam somente a ausência daquilo que foi um dia e que no momento se presentifica como sendo anterior apenas.■

Nas pesquisas psicológicas de Paul Torrance (1978) apud Wechsler (2002), ele divide em diferentes etapas o processo de criação de uma pessoa, entendendo esses momentos como consequências da existência de um arcabouço de memórias consolidado por intermédio das experiências. Para o autor, existem cinco fases em tal processo, a saber: tornar-se sensível a falhas ou desarmonias; encontrar as dificuldades ou algo faltante; formular hipóteses a partir das memórias consolidadas do que se apreendeu; testar e retestar hipóteses e, por fim, comunicar todos os resultados encontrados. Dentro de tais ações e etapas, ocorre um jogo entre os mecanismos receptores e os executores, entre as diversas vias sensoriais humanas; ora se recebe informações, ora há interações com o meio para sanar tal problema e, ora volta-se às elucubrações concernentes às ações propriamente cerebrais.

O processo de criar incorpora em si “[...] um princípio dialético. É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação” (OSTROWER, 1987, p. 26), um processo constante entre aceitar e recusar, resgatar memórias e esquecê-las.

Para que haja criação, não basta somente se nutrir constantemente de toda a sorte de imagens, sejam elas visuais, sonoras, olfativas, gustativas ou táteis, em “uma acumulação estéril” (MORIN, 2002, p. 24), nem fazer com que elas sejam meras apreensões dentro do arcabouço cerebral. Ao contrário, é preciso que esses estímulos sejam elementos que se reconfigurem em constante devir dentro do sistema nervoso.

No primeiro momento da criação, acontecimento este imbuído de sensibilidade ao entorno, seguindo a linha neuropsicológica, identifica-se que Masashi tivera um deslocamento de seu corpo do estado normal para a sensação de que, em seu meio como artista/ produtor, existia algo a



irromper como problema (no bom sentido), e que carecia de ser resolvido por ele. Todas as manifestações desse problema o perturbavam e o impeliam a buscar soluções; uma possibilidade criadora, uma forma novel de olhar e fazer personagens dentro do mercado do mangá. E para isso, não se tinha nada que somente suas memórias advindas da singularidade de sua vida como jovem, desenhista e apreciador de obras animadas. E muito mais do que saber que ele possuía ou possui tal acervo mnemônico, ele se valeu da necessidade de reconhecer que “[...] se lembrar, não é somente acolher, receber uma imagem do passado”, mas também “procurá-la, fazer alguma coisa” (RICŒUR, 2000, p. 67).

Este momento perceptivo pelo qual ele passou nessa fase criativa, —que segundo os estudos neuropsicológicos, quem cria passa— pode advir de diversas vias sensoriais; tátil, visual, auditiva, gustativa ou olfativa, expandindo e validando o ato criativo não apenas como uma mera representação de algo, não obstante uma trama de conexões sensoriais, de vida, de memórias, de desenhos...

Para Amaral (2014), as possibilidades experienciais de;

[...] enxergar, ver o mundo à volta e reconhecer uma face ou expressão facial [...] ver, ouvir, tocar, perceber o odor e o paladar – são triunfos da nossa capacidade analítica. [...] o encéfalo permite esses feitos computacionais pelo fato de suas unidades de processamento de informação – suas células neurais – estarem interconectadas de uma forma muito precisa (AMARAL, 2014, p. 315).

Em meio às análises do experienciar, resgatar memórias e criar um produto gráfico como Naruto, entre os achados das neurociências, pesquisas consideram que “a retina representa a rede neural mais elaborada para o processamento da informação sensorial” (GARDNER; JOHNSON, 2014, p. 403), podendo<sup>3</sup> ser “a janela do encéfalo para o mundo [...]”, processando todas as informações da “[...] experiência visual” (MEISTER; TESSIER-LAVIGNE, 2014, p. 503).

Somos animais fundamentalmente visuais e, por isso, não é estranho que dediquemos mais de 50% dos recursos de nosso córtex cerebral a realizar uma tarefa extraordinariamente complexa: criar, em tempo real, uma representação interna do mundo exterior que possa ser utilizada por outras partes do cérebro para guiar nosso comportamento (OTERO, 2012, p. 66, tradução nossa).

---

PEREIRA, Isac dos Santos; MAGNO, Maria Ignês Carlos. **O desenho animado no papel, o grafismo do papel na animação: Naruto enquanto memórias e extensão poética na presentificação das técnicas e formas do desenho japonês.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25821>>

O processamento visual consiste em uma organização de duas vias hierárquicas; uma responsável pelo reconhecimento de objetos e uma via envolvida na utilização das informações visuais para guiar os movimentos, utilizando “quase a metade do córtex cerebral” envolvida com a visão (GILBERT, 2014, p. 486), e recrutando “um milhão de fibras do nervo óptico” (MEISTER; TESSIER-LAVIGNE, 2014, p. 503).

A experiência do criador, sua imagem visual, sua imagem-recordação, “[...] está presente no espírito como alguma coisa que já não está lá, mas esteve” (RICCEUR, 2006, p. 21), porém imersa em sua inteligibilidade de quem a carrega, que é propícia de ser manipulada, agregada, esquecida, costurada, reconfigurada, passível de novas criações, “Novos Narutos”. Em um ato criativo “a técnica e o sonho estão ligados desde seu nascimento”, levando a crer que “não se pode colocar cinematógrafo, em momento algum de sua gênese e de seu desenvolvimento, no campo apenas do sonho ou apenas da ciência” (MORIN, 2014, p. 26). Pensando nisso, pode-se considerar aqui também o árduo trabalho do produtor de animações; Naruto não é e nem é passível de ser colocado como produto advindo somente do virtuosismo técnico de Masashi, ou tampouco de sua capacidade imaginativa em brincar com suas memórias fantásticas... Há processos comunicativos entre essas capacidades para além de um foco único.

Produtores como tal não podem estar calcados somente nas representações factuais da realidade circundante, ou somente na ciência da técnica das produções animadas, todavia devem estar imersos tanto na ciência da técnica quanto na ciência do sonho; devem transitar entre os dois mundos, o dos seus sonhos e o de seu saber como produtor. Tão logo seja o nascimento do cinematógrafo, de “inventores, curiosos, sonhadores”, desenhistas, animadores e tantos outros, todos “fazem parte de uma mesma família e navegam nas mesmas águas onde o gênio tem sua fonte” (MORIN, 2014, p. 26).

Cérebro-espírito. Não se pode dissociar esses dois termos que se remetem perpetuamente um ao outro. Esse sistema não conhece diretamente a realidade exterior. É fechado numa caixa-preta cerebral e só recebe, através dos receptores sensoriais e redes nervosas (eles próprios representações cerebrais), excitações (elas próprias representadas sob forma de trens ondulatórias/corpusculares), que ele transforma em representações, isto é, em imagens (MORIN, 2014, p. 13).

Através deste fragmento muito bem elaborado por Morin, compreende-se que o cérebro-espírito que está circundado pela materialidade do corpo consegue tocar de alguma forma o externo, não por sua propriedade, todavia pela sensorialidade advinda da capacidade humana em tocar, ver, ouvir e sentir suas mais possíveis experiências quando em contato com o mundo.

As percepções de Masashi Kishimoto se detiveram aos elementos configuracionais das imagens que outrora vivenciara, das técnicas gráficas que aprendera, seja ao fazê-las ou apreciá-las, instaurando não uma cópia imagética do que vira em Dragon Ball ou em qualquer outra sorte de animação com as quais teve contato, mas um novo arranjo no qual, ao mesmo tempo em que se encontram elementos que vagamente remetem às formas e às narrativas visuais contidas, por exemplo, em Dragon Ball, também reparam-se aspectos totalmente novéis, quiçá, de seus sonhos infantis, latentes, ansiosos por viverem na realidade. Mais exemplos disso encontram-se na maneira do criador propor sua animação atrelada às técnicas de hachuras, por exemplo, como já citado.

Abaixo há seis possibilidades de se trabalhar com tal técnica, ficando ao gosto do artista sua utilização, de acordo com seus objetivos e com sua poética visual. Não há melhor ou pior, mas sim possibilidades diferenciadas de se fazer um sombreamento, tanto nos personagens quanto nas paisagens encontradas no mangá e nas próprias animações.

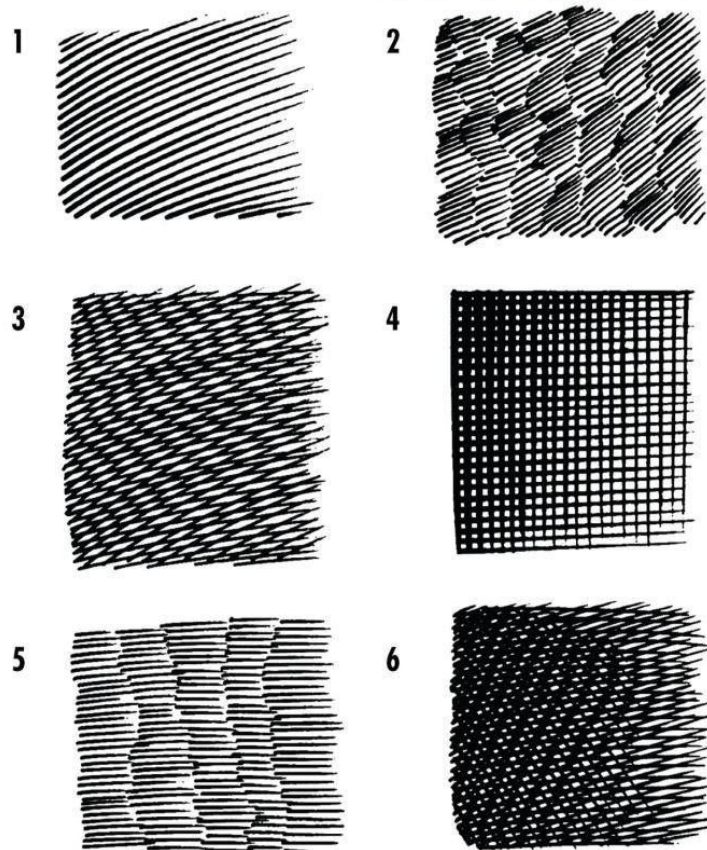


Fig. 5 – Tipos de hachuras. Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/405253666440114368/?d=t&mt=login>>, acesso em 2020.

A maneira com a qual as técnicas de hachuras são trabalhadas no mangá de Dragon Ball e nos de Naruto, em traços por vezes mais simples, todavia mais marcantes e evidentes, propicia uma expressividade maior na totalidade artística da produção, com isso, utilizando-as na animação, as probabilidades desse hibridismo de técnicas audiovisuais e gráficas buscam por momentos pontuais a atenção do espectador em determinados pontos da narrativa. Nesse jogo artístico de técnicas, encontram-se situações que enfatizam o engraçado, o novo, o frenesi, o medo, o susto...



Fig. 6 – Personagem Deidara se assusta ao visualizar os ataques de seu oponente Episódio 123 de Naruto Shippuden. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=pH5Z206c1b0>

Seguindo na formulação de hipóteses que nada mais é do que, para se decidir frente a um problema, fazer resgates mnemônicos e posteriormente se pautar por uma ação, doravante tem-se encontrado as seguintes conjecturas por intermédio de escritos neurocientíficos: outrora as emoções eram vistas como acontecimentos que deveriam ser separados na tomada de decisões, todavia, ao passo que as pesquisas de António Damásio (2012) se expandiram, ideias inerentes às ações racionais se confluíram às emocionais.

Segundo o autor supracitado, quando uma pessoa vivencia e experiencia diversos acontecimentos em sua vida, acreditando aqui como o próprio ato de assistir a um desenho animado ou apreciar um filme na sala de cinema, com o galgar do tempo e diante de um problema (aqui tomado como uma materialidade passível de manipulação), de uma questão a ser resolvida, uma proposição e uma criação, as emoções outrora suscitadas irrompem em seu corpo, fazendo com que o indivíduo tome decisões assertivas para a aceitação ou não de determinados caminhos, balizados pelo que outrora sentira.

Ante isso, Damásio denominou tais acontecimentos de marcadores-somáticos (marcas no corpo), que seriam as marcas que o corpo passa a agregar conforme os acontecimentos com os quais se tem contato, que nada mais são que memórias consolidadas pelo arcabouço pessoal. Face às decisões, por meio da evocação de memórias, o cérebro traz à tona as imagens pertencentes a esses acontecimentos em forma de cenários que se desdobram em diversos córtices sensoriais iniciais

“de forma esquemática e praticamente simultânea, de modo demasiado rápido para que os pormenores possam ser bem definidos”, “[...] onde se podem formar representações topograficamente organizadas” (DAMÁSIO, 2012, p. 164; 170).

Todas as hipóteses, que podem ser levantadas em questões de milhares de milissegundos cerebralmente, por vezes são “soltas, fluentes, flexíveis [...], dando asas à fantasia e à imaginação” (WECHSLER, 2002, p. 40).

A articulação entre os sistemas constitutivos do cinema, sendo também do cinema animado, que remonta a um passado não longínquo, e o sistema cultural e social, tão necessários ao ato criativo, “[...] só é possível quando se sabe integrar a produção e a produtividade do imaginário na realidade social; quando se percebe que a realidade antropossocial é feita de transmutações, circulações, misturas entre o real e o imaginário”, e não de simples mecanizações tão afeitas aos sistemas opressores desnudados da essência primária do verdadeiro ato criativo. E ainda, acrescenta-se que o “[...] o real apenas emerge para a realidade quando é entremeado pelo imaginário, que o solidifica, dá-lhe consistência e espessura, em outras palavras, vem reificá-lo” (MORIN, 2014, p. 17); afinal, não se existe vida sem as materialidades reais entremeadas aos fatores imaginários, da mesma forma, o contrário lhe é verdadeiro.

Adiante, posto que os escritos de Huyssen (2000) tomem partido de fatos mais específicos e marcantes na história da humanidade como objeto de estudos em que neles existem as relações da memória e seus resgates, é interessante notar que suas reflexões transcendem ao que foi escrito para outras infindas áreas e anos dentro da contextura social. Ele notara o real emergir dos estudos que versavam sobre a memória em uma época que estava por dar grandes saltos ao se conformar, além disso, que “um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais” (HUYSSSEN, 2000, p. 9).

Com isso, é crido que mesmo que os anos tenham passado desde seus escritos, refletir sobre memória como um fator premente da nova sociedade é de suma importância, dado que ela faz parte da atualidade não só como algo que passou e não existe mais, entretanto como objeto



pertencente, sequencial e balizador na construção de um presente e um futuro, ao mesmo tempo como objeto possível de configuração e reconfiguração de projetos, inerente ao ato criativo, e, independentemente da área de conhecimento.

Mais do que nunca, as memórias e os seus resgates na vida de Kishimoto se tornaram como elementos propulsores e constituintes para de fato tornarem-se uma representa/ção de tudo que outrora foi consumido por ele. Levar em conta seu contexto histórico, sua inserção dentro de todo um sistema cultural, artístico, embalado pelas sátiras e expressões faciais engraçadas encontradas nos mangás e animações, pelo contexto social e físico dentro do Japão, quando tomado como passado que de alguma forma tocou e propiciou a consolidação de memórias, compreende-se que ele faz parte de um processo também inerente à história, como um momento em que evidentemente já existia todo um sistema de comunicação audiovisual que o possibilitou devanear para além das experiências externas.

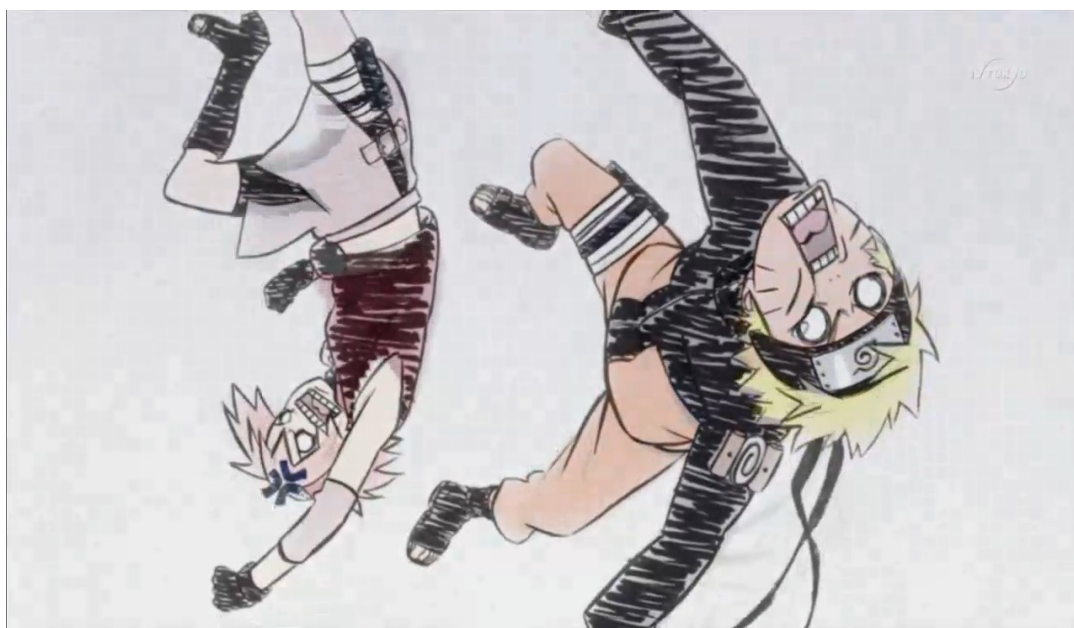


Fig. 7 – Sakura batendo em Naruto por discordar de sua ação infantilizada. Expressividade na forma e na técnica gráfica. Episódio 238 de Naruto Shippuden. Fonte: <http://chacra-vf.eklablog.com/naruto-shippuden-238-vf-le-dessin-de-sai-a188527540>

Ao imaginar o personagem Goku de Dragon Ball, grande inspiração de Kishimoto, e concomitantemente se debruçar sobre as ações do personagem de Naruto, notam-se ressonâncias factuais em sua criação; de fato, um resgate mnemônico que circundou seu processo, mas que não o fez como fator preponderante, como cópia, mas como fragmentos de suas percepções. Ele não se pautou somente pelo que estava posto naquele momento, todavia por seus infindáveis resgates e novo trabalho de conexões de memórias.

Além do próprio protagonista, outros personagens, como o Mestre Jiraya, terceiro professor de Naruto, e o mestre Kame, professor de Goku, têm características muito próximas quando colocados em relação às suas atitudes atinentes aos desejos libidinosos manifestos durante os episódios. A capacidade de serem seduzidos por mulheres de biquínis, sangramento nasal ao se sentirem atraídos e a presença de velhos mestres dos protagonistas são algumas das semelhanças encontradas ao relacioná-los em sua produção enquanto matéria audiovisual.

Ao esmiuçar as memórias, todo um passado que foi construído com faturas de imagens prazerosas de serem vivenciadas como também as mais dolorosas, de alguma forma neste resgate, nem sempre, ao se mostrarem, virão como objetos integralmente construídos em sua mais sutil perfeição, pois quem o faz está a tentar recorrer a algo que existiu em sua materialidade, mas que ao mesmo tempo não existe mais, a não ser em imaterialidades mnemônicas, fotográficas, filmicas ou gráficas.

Utiliza-se aqui o sentido de imaterialidades pensando; mesmo que os objetos fílmicos, fotográficos e/ou gráficos sejam passíveis de toques pelas vias sensoriais da visão, do tato ou da audição, a experiência ocorrida que outrora consolidou memórias por diferentes vias sensoriais concomitantemente, torna-se praticamente impossível resgatá-las em sua propriedade e totalidade material por meio dos objetos ou dessa própria ação. O que se passou já não está mais lá em cores, cheiros, sensações, sabores, texturas, ou sorrisos, relações, personalidades, subversões... Restam-lhe sensações, sentidos, memórias...

Retomando Huysen (2000), para ele “[...] nem sempre é fácil traçar uma linha de separação entre passado mítico e passado real, um dos nós de qualquer política de memória em qualquer lugar. O real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade”

(HUYSEN, 2000, p. 16). E é nesse engendramento de possibilidades reais e míticas, que se faz e se toma partido o ato criativo, seja ele de diversas instâncias possíveis. O real e o mítico se confundem em um jogo simbiótico de olhares, sensações, prazeres e devaneios. Um ato criativo cria o real, mostra o mítico, apaga o passado e constrói o futuro... E por vezes, muda-se toda essa ordem.

Fazendo um paralelo do pensamento complexo arguido por Morin (2003, 2014) com a própria constituição do ato criativo de Masashi Kishimoto, acredita-se que nele está incluso tanto o ser imaterial de quem o criou no que concerne a amores, anseios, previsões e tantas outras sortes de pensamentos, quanto o próprio sistema midiático no qual estava inserido, sendo ele compelido a instaurar tal complexo dentro de sua famosa animação. Fica evidente, diante e dentro de todo o galgar desse processo e seu produto final, que esse todo, em um sistema tecido junto com múltiplos membros e particularidades, "é mais que a soma das partes, isto é, no nível do todo organizado há emergências e qualidades que não existem no nível das partes quando são isolados" (MORIN, 1999, p. 28). É como se Naruto não existisse em sua totalidade, caso fosse desmembrado ou desvinculadas algumas das experiências de seu produtor, sejam as vivenciadas em sua totalidade dentro do campo artístico do desenho e do consumo audiovisual, sejam as encontradas nos arquivos gráficos do Japão antigo. O todo vive, é reinante, pois existem as diversas partes em um processo de conformação segura e lúcida, vínculos que se estabeleceram graças às diversas partes experienciais tidas com outras animações e com sua própria vivência no contexto social.

Em Naruto, houve a possibilidade de confrontarem as partes de um todo e de haver uma criação, por parte do produtor, de um pensamento complexo, pois "destacados de um todo, os múltiplos componentes expressivos podem ser parcelados, podem ser codificados individualmente e podem ser recombinados para formarem outras totalidades" (OSTROWER, 1987, p. 23).

Outro aspecto semelhante, e que vale ressaltar, é a prerrogativa que os dois protagonistas (Naruto e Goku) têm de transformarem-se em monstros gigantes temidos pelos demais personagens da obra. Quando estão diante de turbulências, envolvidos por abalos emocionais, eles são tomados por uma força extra.

De certa forma, ao pensar nesses diálogos entre as duas animações, percebe-se que tudo gira em torno da imagem/memória, da técnica/memória, seja ela visual, sonora, tátil, gustativa ou olfativa, dependendo das experiências, pois ela “[...] não é apenas o entroncamento entre o real e o imaginário, é o ato constitutivo radical e simultâneo do real e do imaginário” (MORIN, 2014, p. 14); não é o entroncamento simples entre Goku e sua forma de ser desenhado, Naruto e as hachuras e sombreamentos gráficos do mangá, os emakimono do período antigo e/ou somente a realidade de Masashi Kishimoto, todavia a obra em si se presentifica como uma simultaneidade da realidade, das memórias e do imaginário.

Logo, não há que se dedicar às mais detalhadas explicações sobre documentação gráfica e patrimonial atreladas somente ao real e ao papel em sua materialidade, desvinculando o imaginário ativo e o próprio desenho animado como parte fundante nesse processo, quando, na verdade, tais estruturas artísticas pertencem de forma imponente e indissociável ao se arquivar história e propiciar possibilidades para construir o novel, bem como nas produções animadas.

Pensando de maneira abrangente, vê-se que nas animações não há meras representações do arcaísmo somente, do presente ou do futuro, mas uma articulação que ora impele os olhares ao que se passou e ora os lança às imagens possíveis no futuro, talvez, próximo. São elementos imbricados que, de alguma maneira, dialogam com sociedades pregressas, com o que se vive e concomitantemente com o que se espera de uma nova qualificação estrutural da sociedade artística vigente.

## **Considerações finais**

Em linhas gerais, nota-se que mais do que um simples desenho animado ou diversão para o imaginário infanto-juvenil, a obra Naruto, de Masashi Kishimoto, passou a ser, dentro do campo do audiovisual e das Artes Visuais, uma configuração artística que carrega em si memórias e histórias de toda uma cultura gráfica que se desenvolveu por longos anos, desde os *Emakimono*.

Em forma de cores, risadas, sons, exageros imagéticos, entre outras dimensões encontradas na animação, a obra em sua totalidade se estendeu para além do papel convencional, para a fusão e a interação da imagem e do som, em uma hibridização que carrega em seu bojo, de certa forma, uma documentação do fantasioso pensamento japonês e de sua técnica e essência como expressão da Arte do desenho.

Também, é interessante notar que tal produção pode ser considerada como um compilado de papéis, verdadeiramente, que tem em sua essência a criação do novo, mas que conserva em si as memórias transcritas nos antigos suportes utilizados para o desenho. Em sua produção, processo árduo de criação, acompanhado de desafios, superações e conservações de fragmentos imagéticos, Masashi se valeu de muitos desenhos até a consumação de sua obra, em seus 720 episódios, aos quais sempre recorreu, fazendo-o se lembrar das ações mais primárias de sua história, levando a crer que tudo o que se relaciona a tais técnicas e suas possibilidades, de fato, não foi rechaçado em detrimento do mundo digitalizado, não obstante, tenha sido expandido para além de sua, talvez, estaticidade e silêncio. O desenho sobre qualquer suporte desperta o imaginário para possíveis movimentos e sonoridades; o desenho animado o expande, dando vida aos corpos e lugares, inserindo uma paisagem sonora, que até então fazia unicamente parte das experiências da tangibilidade sensorial comum.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, David G. A organização funcional da percepção e do movimento. *In*: KANDEL, Eric R. *et al.* **Princípios de neurociências**. Tradução de Ana Lúcia Severo Rodrigues *et al.* 5. ed. Porto Alegre: AMGH, 2014, p. 315-326.
- DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. Tradução de Dora Vicente; Georgina Segurado. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Hachura. São Paulo, 23 fev. 2017. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo57/hachura>>. Acesso em: 9 out. 2020.
- FROM FRANCE TO JAPAN. Le Manga, c'est plus d'un millénaire d'évolution! 19 out. 2014. Disponível em: <<https://fromfrancetojapanmw.wordpress.com/2014/10/19/le-manga-cest-plus-dun-millenaire-devolution/>>. Acesso em: 30 jul. 2020.
- GARDNER, Esther P.; JOHNSON, Kenneth O. Percepção. *In*: KANDEL, Eric R. *et al.* **Princípios de neurociências**. Tradução de Ana Lúcia Severo Rodrigues *et al.* 5. ed. Porto Alegre: AMGH, 2014, p. 393-414.
- GILBERT, Charles D. A natureza construtiva do processamento visual. *In*: KANDEL, Eric R. *et al.* **Princípios de neurociências**. Tradução de Ana Lúcia Severo Rodrigues *et al.* 5. ed. Porto Alegre: AMGH, 2014, p. 483-501, p.9-40.
- HUYSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. *In*: \_\_\_\_\_. **Seduzidos pela memória**: arquiteturas, monumentos, mídia. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KOYAMA-RICHARD, Brigitte. **L'animation japonaise des origines à nos jours**. *In*: LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE, 2012. Disponível em: <[https://www.canal-u.tv/video/cinematheque\\_francaise/l\\_animation\\_japonaise\\_des\\_origines\\_a\\_nos\\_jours\\_conference\\_de\\_brigitte\\_koyama\\_richard.10159](https://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/l_animation_japonaise_des_origines_a_nos_jours_conference_de_brigitte_koyama_richard.10159)>. Acesso em: 15 dez. 2019.
- LECHENAUT, Emilie. **Le Manga**: um dispositif communicationnel. 2013. 316 f. Thèse (Doctorat en Sciences de L'information et de La Communication) – École Doctorale Montaigne Humanités, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Pessac, 2013.
- LUCENA JÚNIOR, Alberto. **Arte da animação**: técnica e estética através da história. São Paulo: Senac, 2001.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. 4. ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.
- MEISTER, Markus; TESSIER-LAVIGNE, Marc. Processamento visual de nível inferior: a retina. *In*: KANDEL, Eric R. *et al.* **Princípios de neurociências**. Tradução de Ana Lúcia Severo Rodrigues *et al.* 5. ed. Porto Alegre: AMGH, 2014.

---

PEREIRA, Isac dos Santos; MAGNO, Maria Ignês Carlos. **O desenho animado no papel, o grafismo do papel na animação: Naruto enquanto memórias e extensão poética na presentificação das técnicas e formas do desenho japonês**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25821>>



- MONTE, Sandra. **A presença do Animê na TV brasileira**. São Paulo: Laços, 2010.
- MORIN, Edgard. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução de Eloá Jacobina. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- MORIN, Edgard. **Cultura de massas no século XX**: O espírito do tempo-1: Neurose e Necrose. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MORIN, Edgard. Da necessidade de um pensamento complexo. In: MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado (org.). **Para navegar no século XXI**: tecnologias do imaginário e cibercultura. 3. ed. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2003.
- MORIN, Edgard. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaios de antropologia sociológica. Tradução de Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações, 2014.
- MORIN, Edgard. Por uma reforma do pensamento. In: PENA-VEGA; ALMEIDA, Elimar Pinheiro (org.). **O pensar complexo**: Edgard Morin e a crise da modernidade. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.
- NARUTO Shippuden. Direção: Masashi Kishimoto. Japão. Disponível em: <<http://konohastreaming.eklablog.com/naruto-vf-liste-des-episodes-a177559756>>. Acesso em: 30 jul. 2020
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- OTERO, Luis Miguel Martínez. Las bases neurobiológicas de la percepción artística. In: ABRAHAM, Anna *et al.* **Creatividad y neurociencia cognitiva**. Madrid, España: Fundación Tomás Pascual y Pilar Gómez-Cuéstara/ Instituto Tomás Pascual Sanz, 2012.
- PEREIRA, Isac dos Santos; PERUZZO, Círcia Maria Krohling. O corpo brincante, o brinquedo corpo que fala: desenhos animados, comunicação e imaginário no desenvolvimento infantil. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 7-17, 2021.
- PRADO, Laryssa Moreira; TRINTA, Aluizio R. Pensando a animação: meio é mensagem. **Revista Movimento**, São Paulo, n. 10, p. 38-59, mar. 2018.
- RICCEUR, Paul. La mémoire, l'histoire, l'oubli. **Editions Esprit**, n. 3, p. 20-29, mar./ avr. 2006.
- RICCEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Seuil, 2000. (Série Essais).
- ROCHA, Marleide de Moura. **A arte da Animação Japonesa**: em busca dos recursos gerativos de sentidos. 2008. 132 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SILVA, André Luiz Souza. **O herói na forma e no conteúdo**: análise textual do mangá Dragon Ball e Dragon Ball Z. 2005. 133 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- SILVA, Priscila Kalinke da. **Educação, cultura escolar e mediação**: em estudo o animê Naruto. 2012. 208 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2012.

---

PEREIRA, Isac dos Santos; MAGNO, Maria Ignês Carlos. **O desenho animado no papel, o grafismo do papel na animação: Naruto enquanto memórias e extensão poética na presentificação das técnicas e formas do desenho japonês**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25821>>

TASSARA, Marcello. Prefácio. *In*: LUCENA JÚNIOR, Alberto. **Arte da Animação**: técnica e estética através da história. São Paulo: Senac, 2001.

TORIYAMA, Akira. Dragon Ball Super. Union Mangás, [s.d.]. Disponível em: <<https://unionmangas.top/perfil-manga/dragon-ball-super>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

WECHSLER, Solange Muglia. **Criatividade**: descobrindo e encorajando. 3. ed. Campinas: livro, 2002.

PÓS:

---

PEREIRA, Isac dos Santos; MAGNO, Maria Ignês Carlos. **O desenho animado no papel, o grafismo do papel na animação: Naruto enquanto memórias e extensão poética na presentificação das técnicas e formas do desenho japonês.**

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25821>>

362

## NOTAS

---

1 “Definição: Técnica usada em desenho e gravura que consiste em traçar linhas finas e paralelas, retas ou curvas, muito próximas umas das outras, criando um efeito de sombra ou meio-tom. O termo encontra sua origem no francês *hachure* – *hache*, que significa ‘machado.” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017).

2 Informações coletadas no aplicativo *AnimeTV* e no site <<http://konohastreaming.eklablog.com/naruto-vf-liste-des-episodes-a177559756>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

3 Utilizou-se tal possibilidade, pois pessoas que não enxergam também têm a janela para o mundo, todavia utilizam outras vias sensoriais.

# O lazer (re)significado nos “Domingos da Criação”

*Redefined leisure at “Domingos da Criação”*

*El ocio (re)significado en “Domingos da Criação”*

Tamara Silva Chagas

Doutoranda em História – PPGHis UFES | Bolsista Capes

E-mail: tamara.chagas1@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9378-3969>

## RESUMO:

Os “Domingos da Criação” foram uma série de eventos artísticos organizados por Frederico Morais, em 1971, na área externa ao MAM-RJ. Neles o público participante pôde vivenciar o processo criativo por meio do uso de materiais precários. A ideia de Morais era pensar o conceito de domingo e questionar o lazer no âmbito da sociedade burguesa. Objetiva-se com este artigo ressaltar os pressupostos que fundamentaram os “Domingos”, além de discutir as noções de lazer e de tempo livre no pensamento de Theodor Adorno e Joffre Dumazedier, através do uso da metodologia qualitativa e explicativa. Conclui-se que os “Domingos da Criação” foram uma iniciativa que, mesmo de modo latente, combateu a alienação do indivíduo ante a opressão social e governamental.

Palavras-chave: *Domingos da Criação. Lazer. Participação. Criação. Arte brasileira.*

## ABSTRACT:

“Domingos da Criação” was a series of artistic events organized in 1971 by Frederico Morais in the external area of MAM-RJ. In these events, the participating public could experience the creative process through the use of poor materials. Morais’ idea was to think about the concept of Sunday and to question the leisure within the bourgeois society. The objective of this article is to highlight the notions that founded those events, in addition to discussing the ideas of leisure and free time in the thinking of Adorno and Dumazedier, using qualitative and explanatory methodologies. The article concludes that “Domingos da Criação” was an initiative that combated the individual alienation in face of the social and governmental oppression.

Keywords: *Domingos da Criação. Leisure. Participation. Creation. Brazilian art.*

## RESUMEN:

Los “Domingos da Criação” fueron una serie de eventos artísticos organizados por Frederico Morais, en 1971, en el área alrededor de MAM-RJ. El público participante pudo experimentar el proceso creativo mediante el uso de materiales precarios. La idea de Morais era pensar el concepto de domingo y cuestionar el ocio en el contexto de la sociedad burguesa. El objetivo de este artículo es destacar las ideas que sustentaron los “Domingos” y discutir las nociones de ocio y tiempo libre en el pensamiento de Theodor Adorno y Joffre Dumazedier, mediante el uso de una metodología cualitativa y explicativa. Se concluye que los “Domingos da Criação” fueron una iniciativa que luchó contra la alienación del individuo frente a la opresión social y gubernamental.

Palabras clave: *Domingos da Criação. Ocio. Participación. Creación. Arte brasileño.*

Artigo recebido em: 16/07/2020  
Artigo aprovado em: 06/04/2021

## Introdução

Os “Domingos da Criação” foram uma série de manifestações de arte realizadas na área externa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), de janeiro a agosto de 1971. Seu idealizador e coordenador foi o crítico, artista e curador mineiro Frederico Morais (1936-), radicado no Rio desde o ano de 1966. Marcados pelo experimentalismo e pela intensa participação do público em atividades improvisadas, os “Domingos” se tornaram eventos paradigmáticos no âmbito da arte brasileira, sendo, portanto, tema de relevância fundamental a ser resgatado pela historiografia. Nesse sentido, destacam-se as pesquisas de André Leal, Yan Braz de Souza Lima e Ana Luísa Veliago Costa como esforços realizados para aquecer o debate em torno da temática.<sup>1</sup> Sem deixar de mencionar o livro *Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*,<sup>2</sup> organizado por Jéssica Gogan e Frederico Morais, no qual constam dados sobre o assunto. Além de tais textos, fez-se uso, para este estudo, de artigos da época, escritos por críticos como o próprio Frederico Morais, Márcio Sampaio e Roberto Pontual.

Pretende-se ir além desse material já disponível, acrescentando à discussão não um retrato descritivo dos eventos, mas uma proposta de diálogo entre as questões ligadas às ideias centrais dos “Domingos” – trazidas à tona por Morais – e o pensamento de autores como os sociólogos Joffre Dumazedier (2000) e Theodor Adorno (2009).

### 1 “Domingos da Criação”: dados e pressupostos

A série começou com “Um domingo de papel”, realizado em 24 de janeiro de 1971. Em seguida, em 7 de março do mesmo ano, foi a vez de “O domingo por um fio”. Este último deveria ter ocorrido em 28 de fevereiro (LIMA, 2017, p. 23), posto que a ideia inicial de Morais era realizar os eventos sempre no último domingo de cada mês (MORAIS, 1995, p. 319). O motivo do adiamento foi a forte chuva que caiu no dia. Os eventos posteriores foram “O tecido do domingo”, em 28 de março; “Domingo terra-a-terra”, em 25 de abril; “O som do domingo”, em 30 de maio; e “O corpo-a-corpo do domingo”, em 29 de agosto (LEAL, 2019, p. 430).<sup>3</sup> Lima (2017, p. 25) destaca que Morais havia pensado em outros dois eventos. Estes não foram levados a termo: “É de lei: domingo da madeira”, o qual ocorreria em setembro daquele ano, e “Texto e contexto do domingo”, que aconteceria em outubro. Deve-se salientar a realização de um último evento. “Domingo da caixa de fósforo”, em 19 de

---

CHAGAS, Tamara Silva. O lazer (re)significado nos “Domingos da Criação”.  
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.24156>>



dezembro, é geralmente relegado por Morais, pois o crítico e curador declara ter sofrido pressão por parte da direção do museu para colocá-lo em prática, com o objetivo de divulgar a marca da empresa doadora do material (LIMA, 2017, p. 23).

A ideia geral que permeava os eventos era, segundo Roberto Pontual em artigo da época, trabalhar com a criatividade de base, comum a todos os seres humanos (PONTUAL, 1971, p. 4). Como um espaço democrático para a criação, a organização do evento não procurou classificar as “obras” produzidas nos “Domingos” como boas ou ruins: a ideia de Morais não era produzir juízos de valor sobre as criações, conforme ressaltou Pontual (1971, p. 5). Pelo contrário, nos “Domingos” a ênfase recaía sobre a práxis, o fazer, como a esfera mais importante por trás dos eventos, em detrimento do objeto acabado e aurático chamado obra. Nesse contexto, não mais havia separação entre artista e não artista: todos eram tomados como criadores (PONTUAL, 1971, p. 5).

Os títulos de cada manifestação foram nomeados por Morais de acordo com o material utilizado no dia. Este era conseguido por meio de doações da indústria da região (MORAIS, 2010). Os eventos duravam todo o domingo e conseguiam atrair um público volumoso. As atividades ocorriam pela manhã e pela tarde. De acordo com Frederico Morais (1995, p. 320), muitas pessoas, entre crianças e adultos, participaram das manifestações, de forma que o organizador chegou a estimar a participação de cerca de 10 mil pessoas ao longo de apenas um desses domingos. Entre os artistas propositores de atividades, segundo Morais (1995, p. 320), estavam Carlos Vergara, Antonio Manoel, Ascânio MMM, Lygia Pape, Paulo Leal, Paulo Herkenhoff, João Carlos Goldberg, Ivan Serpa, Osmar Dillon, Maurício Salgueiro, Amir Haddad e Eduardo Ângelo.

Vale destacar que Frederico Morais, naquele momento, atuava como diretor de cursos do MAM-RJ e militava em prol de uma atualização da função do museu de arte, o qual deixaria de ser apenas um local delimitado para a guarda e a exposição de acervo específico para se transformar em um programador de atividades, ampliando-se e tomando o espaço da cidade. E o ateliê, nesse ínterim, estaria ali onde estivessem reunidos educadores e educandos (LEAL, 2019, p. 429). Sobre isso, Costa (2019, p. 17) destaca o caráter interdisciplinar dos eventos, pois estes conciliavam arte e educação.

Para “Um domingo de papel”, jornais e editoras locais doaram 2 toneladas de papel, e as 300 pessoas presentes criaram colagens, roupas e esculturas, queimando tudo à noite em uma fogueira. Em “O domingo por um fio”, o público foi mais numeroso: cerca de 2 mil pessoas manipu-

laram materiais como nylon, plástico, cobre e lã. “O tecido do domingo” ficou marcado pela criação de roupas pelos participantes, que também brincaram de “cabo de guerra”. Em “Domingo terra-a-terra”, argila, cimento, brita e areia, dentre outros materiais, foram utilizados para criar bonecos, máscaras e totens (LIMA, 2017, p. 23-25). Segundo Morais (1971, p. 8), em artigo publicado no dia do evento, a terra exigiria dos participantes muita imaginação e inventividade. Ademais, com tal material seria difícil de se repetir um fenômeno que ocorreu nas edições anteriores: alguns dos participantes se sentiram inibidos a criar e, crendo no suposto valor dos materiais – nulo, segundo o curador –, levaram fios de cobre e tecidos para casa (MORAIS, 1971, p. 8). Para “O som do domingo”, o público levou para o evento instrumentos musicais e materiais dos quais pudessem extrair som, como apitos e caixas de fósforo. Já em “O corpo-a-corpo do domingo”, houve manifestações dialógicas com as artes cênicas, como teatro de marionetes e apresentação de um grupo de mímica (LIMA, 2017, p. 23-25).

Consoante a Morais, os pressupostos teóricos dos “Domingos” foram:

1. Todas as pessoas são criativas, independentemente da origem étnica ou do status social, econômico e cultural, e só não exercem seu potencial criador se são impedidos disso por algum tipo de repressão familiar, educativa, política etc.;
2. Todo e qualquer material, inclusive o lixo industrial e os resíduos do consumo, podem ser trabalhados esteticamente. O uso desses materiais precários adquire importância e significado especialmente em países como o Brasil;
3. Não se trata de levar a arte (produto acabado) ao público, mas a própria criação, ampliando-se, assim, a faixa de criadores de arte mais do que consumidores de arte. A arte não é propriedade de quem a compra, coleciona e, no limite, de quem a faz. A arte é um bem comum do cidadão;
4. No museu, a arte encontra-se afastada da experiência direta, devido ao interdito secular: pede-se não tocar. Trata-se, então, de acelerar a compreensão da obra de arte a partir de um relacionamento direto com a criação, dando ênfase à experiência, revelando potencialidades e provocando iniciativas. (MORAIS, 2010).

Comentar-se-á tais pressupostos por partes. Em primeiro lugar, de acordo com Morais (1975, p. 55), o espectador é potencialmente um criador que, por meio da experiência da atividade artística, pode exercer sua liberdade. Ele cita o Maio de 1968 para estabelecer um paralelo entre as ações dos manifestantes e a arte de vanguarda. Em ambos os casos, o objetivo principal foi elevar a imaginação ao poder (MORAIS, 1975, p. 56). Em meio à coletividade, por intermédio da criação, o ser humano pode se encontrar, alcançando a plenitude de sua existência (MORAIS, 1975, p. 54).

Segundo Morais, com os “Domingos da Criação” almejava-se inserir o espectador dentro da obra, desalienando-o tanto desta quanto do processo da criação (MORAIS, 1972, p. 7). O rompimento com a alienação a que mulheres e homens são submetidos pelo sistema vigente opressor, por meio da atividade criadora, possibilita o surgimento de uma nova humanidade, pois a iniciativa criadora compromete o estado de passividade e conformismo aos quais as pessoas estão submetidas. Assim, a mudança de comportamento em relação à criação, que transforma as pessoas em agentes ativos em seu processo, estimula a tomada de posição dessas quanto a seu contexto social e político. Diz Morais em texto de 1972 sobre os “Domingos”: “A criatividade opõe-se, portanto, à alienação. É a possibilidade de recuperação do homem integral, contra a fragmentação e a dispersão do seu ser, que resulta da excessiva especialização do trabalho e das circunstâncias especiais de vida na sociedade urbana” (MORAIS, 1972, p. 7).

Nesse sentido, por mais que Morais ressalte que os “Domingos” não tinham intenções políticas, eles, ao acionarem a consciência do público para a tomada de iniciativas na criação, instigavam-no a tomar iniciativa na conjuntura sociopolítica do país, politizando-se. Destarte, o público seria capaz de se posicionar, por exemplo, contra a repressão da ditadura militar no período de vigência do AI-5, reconhecidamente um dos períodos mais sangrentos da história brasileira, no qual se institucionalizou a tortura dos opositores ao regime. Ademais, vale lembrar que, conforme salienta Costa (2019, p. 32), a falta de uma crítica evidente em relação à situação política do país à época beneficiou o evento no sentido de que ele não se tornou alvo de censura.

Em segundo lugar, Morais trazia como proposta para os “Domingos” o uso de novos materiais no fazer criativo, uma alternativa aos produtos tecnológicos e caros da sociedade industrial capitalista, inacessíveis à maior parte dos artistas e, principalmente, às pessoas comuns. O crítico e curador compartilhava esse alinhamento com outras figuras relevantes do campo da arte. Artur Barrio, artista de origem portuguesa radicado no Rio de Janeiro, por exemplo, afirmava recorrer a materiais precários, como lixo, devido à realidade socioeconômica brasileira no período em questão (BARRIO, 2002, p. 145). Não fazia sentido, para um artista engajado e contestador do sistema opressivo em voga, utilizar matéria-prima nobre e cara em seu trabalho em um contexto em que a população em geral não possuía acesso a produtos tecnológicos. Assim, com o uso de materiais alternativos, efêmeros e precários, Morais rompia com a barreira econômica, democratizando a criação.

Em terceiro lugar, o curador pretendia, com os “Domingos”, propor a ideia de arte como processo criativo, em detrimento da obra como produto acabado. A ênfase então recairia sobre a atividade, o fazer. A arte se transformaria em situação, processo inacabado do qual o artista seria apenas um propositor, aquele que puxa o gatilho (MORAIS, 1970, p. 50-51) de uma ação que dependerá do espectador para a continuidade de seu devir. Se a obra de arte é atividade e experiência estética, ela deixa de ser produto comercializável, o que demarca também uma tomada de posição contra o mercantilismo endossado pela tradição artística, que realiza obras como produtos acabados e fechados à participação. Outrossim, a arte como atividade se torna desmaterializada, experiência, uma afirmação do momento presente.

Por fim, com a chamada para a criação extramuros, fora da instituição museológica, a arte “dissolve-se no cotidiano” (MORAIS, 1975, p. 55). De tal modo, o museu expande-se, ampliando suas atividades rumo à cidade. Daí surge a ideia do museu de arte pós-moderna, que seria mais um centro de informações que um espaço físico: um organismo vivo, um laboratório de experiências, um agenciador de atividades lúdicas e interdisciplinares (MORAIS, 1975, p. 62). De local sagrado, que demanda uma posição contemplativa e ritualizada do espectador, o museu se torna um ambiente aberto à participação do público, convidando-o não só a interagir com o trabalho artístico, mas também a recriá-lo e a reinterpretá-lo.

Assim, nos “Domingos da Criação” buscou-se despertar no público participante seu potencial criativo, ativando, por conseguinte, sua consciência para o contexto político e social no qual estava inserido. Isso foi levado a termo graças ao uso de materiais precários, alternativa que facilitou a democratização do ato criador, no qual os papéis definidos no campo da arte foram desfeitos e o público foi chamado para compartilhar o processo de criação com o artista, em um ambiente de companheirismo e igualdade, onde suas funções eram intercambiáveis. Tal ambiente tornou-se possível em razão de uma ideia atualizada da instituição museológica como laboratório de experiências estéticas, cujas atividades poderiam ser expandidas ao derredor e à cidade, diluindo a arte no âmbito da vida comum.

## 2 A ideia de lazer nos “Domingos”

Outra questão que Morais pretendia suscitar com a série é acerca do conceito de domingo, o qual para ele fazia “parte de uma estrutura de lazer no âmbito de uma sociedade dominada pelo trabalho improdutivo e mal remunerado e por um lazer repetitivo e pouco criativo” (MORAIS, 1995, p. 319). A proposta dos “Domingos” era, então, levar à pessoa comum uma alternativa de lazer criativo e não artificial (MORAIS, 1995, p. 319). Os eventos seriam um primeiro passo rumo à substituição do entretenimento alienador promovido pela sociedade capitalista.

Vale destacar que, segundo Chagas (2012, p. 82), parcela da crítica se posicionou contra a realização dos “Domingos”, como é o caso de Walmir Ayala, para quem o evento seria uma “bagunça”, uma “confusão” (SAMPAIO, 1971, p. 10). Márcio Sampaio ironizou a posição de Ayala e do *Jornal do Brasil* sobre os “Domingos” (SAMPAIO, 1971). Ayala (1971, p. 2), em artigo sobre Lygia Clark, criticou os “Domingos”, qualificando-os como “discutíveis”, pois o crítico era contrário a considerar cocriadores do processo criativo os participantes dos eventos – para ele, eram simples “curiosos”.

Morais se inspirou, em parte, na ideia de crelazer, de Hélio Oiticica, para idealizar os “Domingos”. No crelazer, noção lançada em 1970, elabora-se um novo mundo em que cada um é uma célula criadora, e as atividades de lazer são prazerosas e criativas (OITICICA, 1986, p. 114-117). Do mesmo modo, o público dos “Domingos” foi convidado a participar do processo criativo, abandonando seu papel de espectador passivo e se tornando agente central na criação, (re)significando o tempo de lazer, que deixou de ser uma lacuna no horário de trabalho reservada ao entretenimento supérfluo e alienante.

A respeito disso, o filósofo e sociólogo alemão Theodor W. Adorno salientou, no ensaio “Tempo livre”, de 1969, que as pessoas não têm liberdade para decidir o que querem fazer de seu tempo livre. A sociedade impõe papéis às pessoas, que divergem daquilo que elas efetivamente são, de forma a criar uma ruptura entre o trabalho e o tempo livre, vistos em oposição (ADORNO, 2009, p. 62). Nesse sentido, o indivíduo procurará sempre uma atividade diversa daquela que realiza no trabalho, como uma estratégia de fuga de sua realidade cotidiana. Contudo, para o sociólogo, a não liberdade vivida no trabalho se estende ao tempo livre, traduzido como *hobby*: uma ocupação vazia destinada a “matar o tempo”. Segundo Adorno (2009, p. 63), as atividades que ele próprio

realizou em seu tempo livre foram “momentos integrais” de sua existência, de tal modo que não podem ser chamados de *hobbies*. Nem mesmo a atividade acadêmica poderia ser posta em contraposição ao tempo livre, pois foi vivida plenamente pelo sociólogo alemão. Isto, reconheceu, tornou-o um privilegiado por ter trabalhado com o que gostava de fazer (ADORNO, 2009, p. 63).

Conforme o autor, tanto o trabalho quanto o hobby foram coisificados pela sociedade capitalista, pois estão submetidos ao imperativo do lucro. Mesmo assim, ambos foram inculcados na inconsciência das pessoas como atividades completamente distintas e separadas, de forma que o indivíduo não pense no outro no momento em que se dedicar a um deles (ADORNO, 2009, p. 64). A suposta liberdade do tempo livre é, assim, uma não liberdade, pois é coercitiva, imposta pelo sistema na obrigação de um hobby que em nada lembre o trabalho. Daí surge o tédio e o “sempre igual”, os quais seriam evitados no caso de uma atividade realmente livre durante o período de folga do trabalho (ADORNO, 2009, p. 64-65).

Destarte, é apartada das pessoas a possibilidade de um tempo livre prazeroso e criativo, pois para que esse seja efetivamente produtivo demandaria indivíduos de fato emancipados. Nesse sentido, as atividades alienantes do tempo livre servem à dominação social, cuja ferramenta de controle é a indústria cultural (ADORNO, 2009, p. 67-68). Pensa-se que esta trabalha para sustento e reprodução do sistema vigente. O tempo livre, nesse âmbito, é o momento de se desligar de uma função social que nada possui em comum com o indivíduo, uma vivência de não liberdade.

Os “Domingos” dialogaram com o pensamento de Adorno. Com eles, buscou-se a experiência da liberdade por meio do processo criativo, de modo a promover uma fissura nas estruturas alienantes. O lazer como entretenimento supérfluo seria relegado em prol do fazer artístico libertador, tanto em termos dos imperativos tradicionais do sistema da arte quanto daqueles dos sistemas social e político. O público despertaria, assim, como criador e, conseqüentemente, como agente ativo na conjuntura circundante, rompendo com o papel de elemento passivo e alienado, o qual lhe é convencionalmente dado. Embora Adorno critique os artistas das horas vagas, pois julga o que produzem supérfluo e de qualidade inferior (ADORNO, 2009, p. 67), o objetivo dos “Domingos” não foi formar artistas ou produzir obras de qualidade estética, mas democratizar a criação, esti-



mular esta faculdade inata em todas as pessoas, para que elas vivam integralmente o momento criador e, para além dele, vivam plenamente o curto tempo de vida que lhes é destinado, agregando sentido à sua existência.

O sociólogo francês Joffre Dumazedier discutiu a noção de lazer. Para ele, o repouso foi substituído na sociedade atual por atividades como hobbies, podendo ser fúteis ou relevantes. O lazer se define na contemporaneidade “em oposição ao conjunto das necessidades e obrigações da vida cotidiana” (DUMAZEDIER, 2000, p. 31). Ele possui três funções: 1. de descanso; 2. de entretenimento; 3. de desenvolvimento. No primeiro caso, ele é responsável por reparar danos físicos e emocionais causados pelas tensões do trabalho. No segundo, ele é instrumento de fuga da realidade cotidiana por intermédio da diversão. No terceiro, ele permite o desenvolvimento pessoal do indivíduo, seja como cidadão, como praticante de desporto, como apreciador das artes ou como leitor crítico (DUMAZEDIER, 2000, p. 32-33). Pensa-se, porém, que no âmbito da sociedade capitalista vigente, o lazer como tempo livre dedicado a um real desenvolvimento da personalidade é raro, pois se privilegia o entretenimento supérfluo e anestésico, garantido pela indústria cultural, como forma de manutenção do *status quo*. Indivíduos capazes de se formar autonomamente são perigosos ao sistema.

Dumazedier destacou o jogo como uma das atividades que pode ser escolhida para o lazer. De acordo com o autor, “o jogo poderá determinar mudanças profundas tanto na cultura tradicional quanto na de vanguarda e conferir uma poesia paralela à vida de todo o dia e um pouco de humor no compromisso social” (DUMAZEDIER, 2000, p. 40), embora possa acarretar na pessoa o desejo de fuga da realidade e a indiferença quanto à sua responsabilidade social. O sociólogo também falou a respeito da ficção como meio de desfrutar o tempo livre, a qual pode perigosamente levar o indivíduo a confundir o real com o fictício (por exemplo, os mecanismos de projeção que podem fazer com que a pessoa passe a viver a vida das celebridades), acarretando em alienação (DUMAZEDIER, 2000, p. 42).

As três dimensões do lazer destacadas por Dumazedier foram acionadas pelos “Domingos da Criação”, que reuniram descanso, diversão e crescimento pessoal em suas atividades. Nos eventos, os jogos e as brincadeiras estiveram presentes, o que estimulou a ludicidade dos participantes e lhes promoveu um momento de leveza e confraternização frente às dificuldades e ao individual-

lismo presentes no cotidiano. Entretanto, isso não se tratou de uma fuga da realidade. Pelo contrário, pensa-se que os “Domingos” reafirmaram a vida como algo pleno de sentido e promoveram a chamada, implícita, para as pessoas atuarem sobre ela, transformando-a.

### **Considerações finais**

Os “Domingos da Criação” foram uma série de eventos que convocou um público numeroso a participar de ações criativas na área externa do MAM-RJ. Ao proporcionar experiência estética e inclusão dos participantes no processo de criação, eles colaboraram na formação de milhares de pessoas e na ruptura com os elos alienantes do sistema da arte e da sociedade em vigor. Eles redimensionaram o conceito de domingo ao (re)significar o lazer, proposto como atividade criadora e de transformação pessoal e social em detrimento das atividades alienadoras promovidas pela indústria cultural. O tempo livre coisificado pelo capitalismo pôde voltar a ser experimentado como tempo de liberdade, em uma comunhão benéfica do indivíduo com a coletividade.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Tempo livre. *In*: \_\_\_\_\_. **Indústria cultural e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 62-70.
- AYALA, Walmir. O aprendizado do ver. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 2, 19 out. 1971.
- BARRIO, Artur. Manifesto. *In*: CANONGIA, Ligia (Org.). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002. p. 145.
- CHAGAS, Tamara Silva. **Da crítica à Nova Crítica**: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Morais. 2012. 159 f. DISSERTAÇÃO (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.
- COSTA, Ana Luisa Veliago. **Os sentidos experimentais dos Domingos da Criação**. 2019. 168 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- DUMAZEDIER, Joffre. **Lazer e cultura popular**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- LEAL, André. Da cidade lúdica aos Domingos da Criação: a constelação Frederico Morais. **Poiésis**, Niterói, v. 20, n. 33, p. 413-434, jan.-jun. 2019.
- LIMA, Yan Braz de Souza. **Domingos da Criação**: encorpando o público do futuro. 2017. 38 f. Monografia (Graduação em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.
- MORAIS, Frederico. A criatividade liberada: domingo, terra-a-terra. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 2º Caderno, p. 8, 25 abr. 1971.
- MORAIS, Frederico. **Arte brasileira**: cortes e recortes – quinta parte: 1965-1973. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2010. Catálogo de leilão.
- MORAIS, Frederico. **Artes plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, ano 64, v. 64, n. 1, p. 45-59, jan.-fev. 1970.
- MORAIS, Frederico. Criatividade de maio e os Domingos da Criação. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, p. 7, 1 jul. 1972.
- MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PONTUAL, Roberto. Quando a vida inventa a arte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4-5, 24 jul. 1971.
- SAMPAIO, Márcio. Paiê, me leva no museu. Ah me leva, paiê, me leva. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, p. 10, 8 maio 1971.

## NOTAS

- 
- 1 Em pesquisa realizada no Google Acadêmico em maio de 2020, encontraram-se disponíveis apenas os escritos desses autores sobre o tema em questão.
  - 2 Infelizmente, a autora desta pesquisa ainda não teve acesso a esse livro. Portanto, recorrem-se aos dados divulgados pelos estudiosos citados, os quais fizeram uso de tal livro para realizar suas pesquisas.
  - 3 Vale destacar que Moraes, no livro-catálogo *Arte brasileira: cortes e recortes, quinta parte – 1965-1973*, confunde-se a respeito das datas dos “Domingos” (MORAIS, 2010).

# A obra de pesquisa de Ricardo Basbaum

*The artwork of research of Ricardo Basbaum*

*La obra de investigación de Ricardo Basbaum*

Vagner Godói

Universidade Estadual Paulista - Campus de Franca

E-mail: [vagnergodoi@alumni.usp.br](mailto:vagnergodoi@alumni.usp.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8739-5401>

## RESUMO:

O artigo discorre sobre o funcionamento de *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, de Ricardo Basbaum, com o objetivo de ressaltar a linha poética da pesquisa artística presente na obra deste artista. A obra de pesquisa é um processo de longa duração, tem um funcionamento que se desdobra no tempo, e resulta na criação de muitos conceitos de artista, que se espalham por um sistema complexo composto de várias partes, como objetos, diagramas, ideias, estruturas, conversas etc. Pode-se dizer que a obra de Ricardo Basbaum é uma obra de pesquisa, não só por estar relacionada com a universidade, mas também porque leva a pesquisa artística para variados circuitos artísticos.

Palavras-chave: *Pesquisa artística. Teoria de artista. Discursividade. Transdisciplinaridade. Circuitos artísticos.*

## ABSTRACT:

This paper discusses the functioning of Ricardo Basbaum's *Would you like to participate in an artistic experience?*, with the aim of highlighting the poetic line of the artistic research present in the artist's work. The artwork of research is a long-term process, whose functioning develops with time and results in the creation of many artist concepts, which spread throughout a complex system composed of many parts, such as objects, diagrams, ideas, structures, conversations etc. It is possible to say that the work of Ricardo Basbaum is an artwork of research, not only because it is connected to academia but also because it takes artistic research to various art circuits.

Keywords: *Artistic research. Artist theory. Discursivity. Transdisciplinarity. Artistic circuits.*

---

GODÓI, Vagner. A obra de pesquisa de Ricardo Basbaum.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago, 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25627>>

RESUMEN:

El presente artículo aborda el funcionamiento de *¿Le gustaría participar en una experiencia artística?* de Ricardo Basbaum, con el objetivo de resaltar la línea poética de la investigación artística en la obra de este artista. La obra de investigación es un proceso de larga duración, tiene un funcionamiento que se prolonga en el tiempo, y su resultado es la creación de varios conceptos que se extienden por un sistema complejo compuesto por varias partes, como objetos, ideas, estructuras, charlas, etc. Se puede decir que la obra de Ricardo Basbaum es una obra de investigación, no solo por estar relacionada con la universidad, sino también porque lleva la investigación artística a variados circuitos artísticos.

Palabras clave: *Investigación artística. Teoría de artista. Discursividad. Transdisciplinaridad. Circuitos artísticos.*

Artigo recebido em: 01/10/2020  
Artigo aprovado em: 06/04/2021



## 1 Materialidade da pesquisa artística

*Convergências e superposições entre texto e obra de arte*, dissertação de mestrado de Ricardo Basbaum, hoje professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF), está reproduzida na primeira parte<sup>1</sup> do seu livro *Além da pureza visual*. Fundamentado pelas leituras de Michel Foucault (e sobre conceitos como enunciados, visibilidades e discurso) e também de Gilles Deleuze e/ou Félix Guattari (e sobre conceitos como conceito, regimes de signos, rizoma, máquina abstrata, diagrama etc.), o livro fala sobre as relações entre texto e obra de arte, sobre os diagramas e também sobre o texto como obra de arte (BASBAUM, 2007a). Assim, Basbaum aproxima-se: de artistas que trabalham a discursividade, a relação entre texto e imagem (ou diagrama), e o texto como obra de arte, tais como Marcel Duchamp, Joseph Kosuth, On Kawara, Paul Klee, René Magritte e o grupo Art & Language; de experiências como o livro *Aparelhos*, colaboração entre o artista Waltercio Caldas e o crítico de arte Ronaldo Brito, uma “reflexão sobre a condição contemporânea da arte, envolvendo um pensamento sobre o funcionamento da obra, uma análise acerca do sistema de arte e seus limites”; de Lygia Clark, por conta da ideia de “linha orgânica”; e aproxima-se também de Hélio Oiticica, já que suas últimas obras têm um “sofisticado aparelho visual-conceitual” (BASBAUM, 2007, p. 102). Basbaum diz que todos os artistas que ele admira ou de quem procura se aproximar pensam na produção da obra de arte ao lado da produção discursiva.

“Teoria de artista”, conceito elaborado na tese de doutorado de Ricardo Basbaum, defendida no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), é um procedimento de trabalho que coloca a teoria e a pesquisa como materiais, ferramentas, estratégias e métodos principais do artista contemporâneo, envolvendo tanto produção de textos como obras de arte, “articulando teoria e prática a partir de um sistema de revezamentos plástico-discursivos” (BASBAUM, 2008).

O artista recriou esse conceito a partir da apropriação da expressão contida no texto “Reflection on/as Artists’ Theories”, publicado em 2006, pelo artista-pesquisador alemão Michael Lingner, professor de História da Arte na Universidade de Ciências Aplicadas de Hamburgo. Segundo esse autor, desde o romantismo, a teoria de artista vem sendo uma condição implícita da prática artística, sendo um dos elementos fundamentais para a produção artística de vanguarda. As

---

GODÓI, Vagner. A obra de pesquisa de Ricardo Basbaum.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago, 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25627>>

análises de Lingner se basearam nos escritos e nas teorias dos artistas Philipp Otto Runge, sobre a paisagem romântica; Adolf Hölzel, na passagem da Jugendstil para a arte abstrata; e Joseph Kosuth, na fronteira entre teoria e obra de arte. Fundamentado em Theodor Adorno, que alerta para a necessidade de consistência das teorias feitas pelos artistas, e Hans Belting, que fala sobre a necessidade de uma colaboração entre críticos, teóricos e artistas, o autor diz que a necessidade dos artistas em teorizar é um fator decisivo para a produção artística. As teorias de artistas podem ser produzidas dentro da universidade, e, mesmo que haja ambições científicas, o caráter subjetivo e, às vezes, confessional não deve ser desconsiderado fator que dispara embates e também reservas a respeito deste tipo de produção (LINGNER, 2006).

Ricardo Basbaum tem uma atividade intensa de criação de textos sobre a própria obra, criando um sistema conceitual que articula discursividade com a materialidade da produção artística. O artista nomeia seus escritos e suas teorias de artista por meio da ideia de ensaio-ficção. A expressão “ficção” entra para destacar a qualidade de “uma escrita que não abdica de um rigor qualquer, não abdica de uma produção conceitual, mas que quer se inscrever em um registro poético da reinvenção contínua”.<sup>2</sup> A expressão encontra-se no diagrama do projeto *Você gostaria...?*, e está próxima dos três conceitos chamados de tríade de NBP. A tríade de conceitos apareceu pela primeira vez no texto “O que é NBP?” e é composta das seguintes ideias: 1) imaterialidade do corpo; 2) materialidade do pensamento; e 3) logos instantâneo (BASBAUM, 1993). O artista desenvolve a ideia de materialidade do pensamento nestes termos:

O pensamento como algo que pode ser lançado, moldado, construído, acumulado, recolhido, contraído, expandido, amassado, jogado, corroído, revelado, ampliado, amplificado, estilizado, dissolvido, etc. O pensamento envolve as coisas, entre elas existe a atmosfera, com oxigênio, nitrogênio, gás carbônico, enxofre, chumbo, alumínio; mas também partículas de pensamento. Essas partículas desprendem-se dos nossos corpos e cérebros em fluxos além de nosso controle, aderindo aos objetos e a outros pensamentos; possuem campos gravitacionais e magnéticos potentes, e distorcem e alteram imagens, todas as imagens das coisas. O pensamento é, portanto, essencialmente carregado de potencialidade plástica (BASBAUM *et al.*, 2014).

A teoria de artista funciona como um sistema de revezamentos plástico-discursivos, “admitindo a prática do artista funcionando nos termos de uma dupla-articulação visualidade/texto, acionando tanto a materialidade do conceito como a imaterialidade do visível” (BASBAUM, 2008, p. 45-46).

Existe uma ligação entre a noção de ensaio-ficção proposta pelo artista e as ideias de materialidade, tanto do pensamento quanto da teoria, em que a linguagem é tratada como “matéria flexível, massa informe a ser plasmada a partir de múltiplos recursos” (BASBAUM, 2008, p. 101).

Ricardo Basbaum<sup>3</sup> diz que “ensaio-ficção” é um termo foucaultiano, porque “Foucault está em um embate com uma certa academia também, uma certa metodologia que impediria que ele colocasse o pensamento dele em um registro da urgência do presente”. Aqui, o artista problematiza a questão dos protocolos da academia, que poderiam atrapalhar o desenvolvimento pleno e livre das ideias elaboradas em uma pesquisa artística, determinadas por protocolos que prejudicariam uma liberdade de trabalhar sobre a arte e as questões de agora. Por isso ele busca uma “escrita que fique, seja na academia, seja fora da academia, reivindicando um status do poético”. E este escrito do artista também é a teoria que o artista faz sobre a sua própria obra. No caso de uma dissertação, tese ou qualquer outro tipo de resultado teórico proporcionado pela pesquisa artística, pode-se imaginá-la também como um ensaio-ficção, uma “escrita que envolve os rigores do ensaio e as aventuras da ficção”.

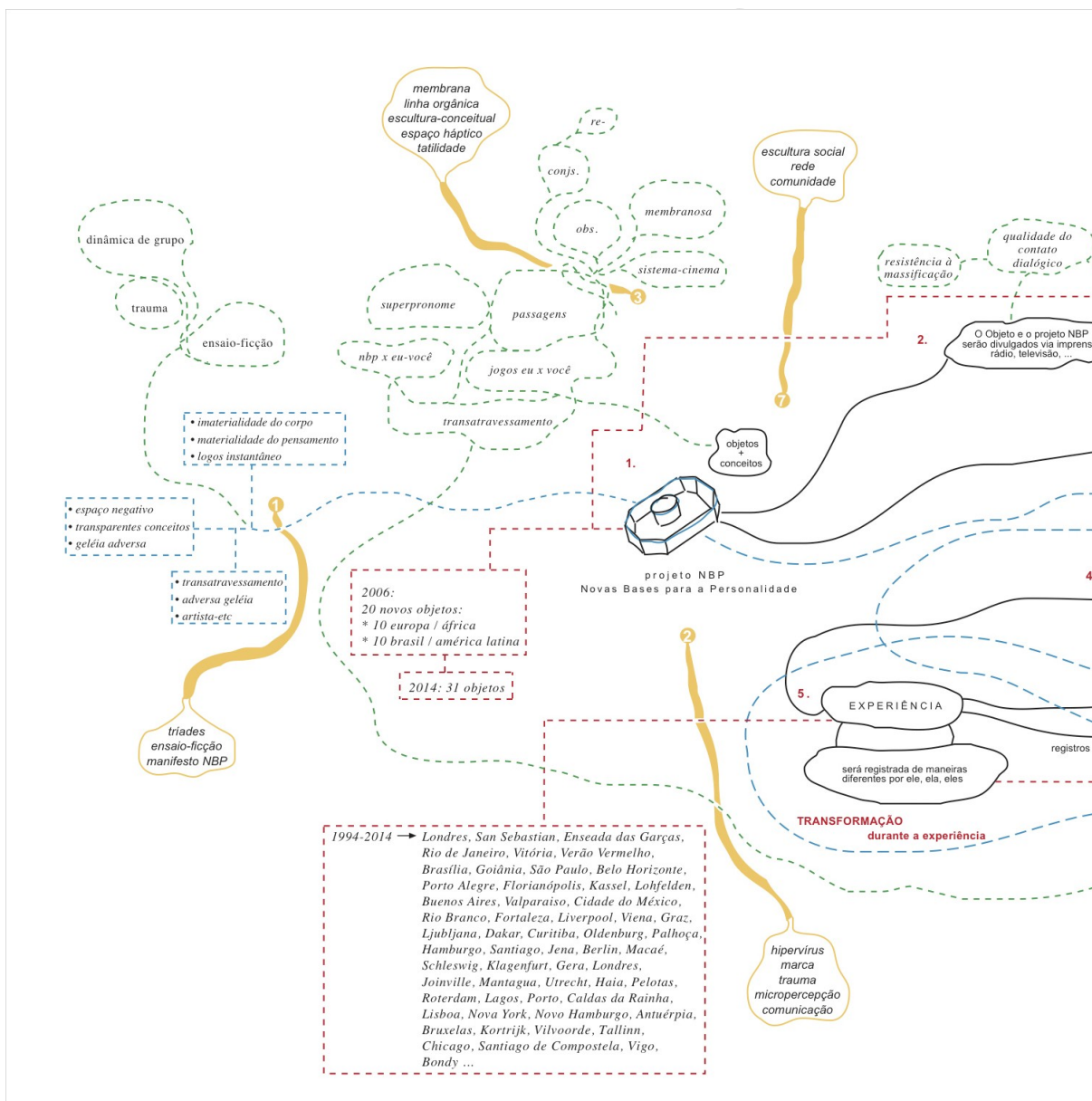


Fig. 1 – Ricardo Basbaum, *Você gostaria de participar de uma experiência artística? – diagrama – fase 5* (detalhe), trabalho em progresso desde 1994, diagrama atualizado em 2014. Disponível em: <http://www.nbp.pro.br/>. Acesso em: 2 fev. 2017.

## 2 Pesquisa artística dentro e fora da academia

As discussões pioneiras em torno da pesquisa artística ou pesquisa em arte no Brasil vêm ocorrendo de forma crescente desde que um programa de pós-graduação em Arte foi criado na ECA-USP nos anos de 1970 (ZAMBONI, 2005; ZANINI, 2008; PRADO, 2009). A diversidade, complexidade

e consistência da pesquisa em arte no Brasil, realizada em várias universidades públicas que contemplam esse tipo de pesquisa, reconhecida pelas agências de avaliação e de fomento, são resultado dos esforços de muitos artistas e pesquisadores da Arte, que criaram uma das primeiras experiências consistentes e duradouras de pesquisa do artista em universidades no mundo.

No texto “O artista como pesquisador”, Ricardo Basbaum (2013a, p. 193) diz que “não há como escapar desta máxima: dentro da universidade, o trabalho de arte se transforma em pesquisa e o artista em pesquisador”. Escreve-se “artista-pesquisador”, diz ele, indicando para o aumento do número de artistas contemporâneos que atuam em várias universidades públicas pelo país,

desenvolvendo pesquisas, ministrando aulas, orientando alunos, organizando eventos e mesmo ocupando cargos administrativos. Isto pode indicar um momento particularmente favorável para a área de artes na universidade, uma vez que um número expressivo de artistas atuantes junto ao circuito de arte pode trazer, para dentro da academia, um fôlego de trabalho urdido em outras instâncias da interface arte/sociedade.

Ricardo Basbaum ingressou em 1985 no Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), criado e coordenado pelo artista Carlos Zilio. O artista diz que intuiu, pelo tipo de trabalho que desenvolvia, que seria muito difícil viver do mercado da arte, ainda mais nos anos de 1980, porque ele “não estava naquele enclave de artistas que buscaram uma relação direta com o mercado, atendendo a uma demanda”.<sup>4</sup> Dar aula de Artes era uma coisa que lhe interessava e poderia ser uma maneira de sobreviver como artista.

Hoje eu vejo que o meu trabalho também é sobre isso, sobre como a gente se inventa como artista num local qualquer, no meu caso em um local e um contexto específico que é o Brasil da abertura política dos anos 1980, início do neoliberalismo, enfim, o contexto de onde eu vim.<sup>5</sup>

No começo dos anos de 1990, o artista diz que tentou cursar um mestrado na área de Poéticas Visuais da USP e no Multimeios da Unicamp, mas acabou não sendo aceito em nenhum desses dois. Então, o artista resolveu ficar no Rio mesmo, que já era o lugar de sua residência, ingressando no mestrado da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), sob a orientação de Rogério Luz, um lugar onde havia um grupo de pesquisadores e professores voltados para o pensamento contemporâneo. Ali, Basbaum percebeu seu interesse não só pela aula, mas também pela escrita, como um lugar de expansão de sua prática como artista, em

---

GODÓI, Vagner. A obra de pesquisa de Ricardo Basbaum.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago, 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25627>>

funções próximas do escritor, do pesquisador e do crítico.<sup>6</sup> Basbaum fala que construiu sua carreira procurando a todo momento modos de atuação que não fossem necessariamente atrelados à compra e à venda de obras de arte, em um percurso de investigação e construção sobre o lugar em que ele, como artista, deveria ocupar. “É interessante que se perceba o artista para além do mero produtor de obras de arte” (BASBAUM, 2014a, p. 32-33), como alguém que também produz o lugar de produção da arte, como também o lugar do artista, ou seja, cria outros circuitos para a sua atuação, que podem ser independentes dos circuitos e das instituições tradicionais da arte. Dessa maneira, a universidade é hoje um lugar importante produzido pelo artista, para que ele possa trabalhar com liberdade reflexiva e de criação. Para Ricardo Basbaum, e para muitos outros artistas, a universidade é um lugar privilegiado, onde a arte pode ser pensada e produzida. A universidade pode ser entendida, mesmo com todos os seus protocolos e institucionalidades, como um lugar de descanso reflexivo e um lugar onde o artista e a arte podem sobreviver (financeira e, também, intelectualmente), não necessariamente atrelados ao mercado muito restrito, em direção a um pensamento coletivo e de troca de conhecimento. E isso pode ser verificado na situação brasileira atual da pesquisa artística, que está bem desenvolvida e espalhada por vários programas de pós-graduação pelo país, representada por nomes significativos da arte contemporânea que se tornaram mestre e doutores.

Ricardo Basbaum (2014, p. 32) considera também um possível e outro “mercado de arte” fora do circuito em torno das galerias e feiras, bem como uma infinidade de atividades para as quais o artista acaba sendo pago, como organizar cursos e palestras, escrever e publicar livros e textos, percebendo o artista inserido dentro de uma produção cultural mais diversificada: “É parte do mercado de atuação do artista a realização de um seminário, uma palestra, a construção da escrita, junto à produção de uma obra que pode ser vendável; ações educativas, por exemplo”.

Entre 1989 e 1994, Basbaum fez parte de um grupo no Rio de Janeiro, chamado Visorama, formado também por Carla Guagliardi, Analu Cunha, João Modé, Rosângela Rennó, Márcia Ramos, Valeska Soares, Brígida Baltar, Marcus André, Rodrigo Cardoso, Eduardo Coimbra, Márcia X, Alex Hamburger, entre outros. O grupo, que começou como grupo de estudos, se tornou algo muito próximo do que hoje é entendido como um coletivo de artistas, promovendo ciclos de palestras em várias cidades. Basbaum (2014a, p. 85) diz que, para seus participantes, o Visorama

---

GODÓI, Vagner. A obra de pesquisa de Ricardo Basbaum.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago, 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25627>>



significou uma tomada de posição em relação ao circuito, investindo numa imagem do artista preocupado não apenas com os rumos de sua produção num ultrarrestrito mercado de arte, mas também com as conversas e comentários críticos que suas intervenções poderiam suscitar.

Pouco depois, ele será um dos editores da revista *item*, com os artistas Eduardo Coimbra e Raul Mourão, que teve seis edições entre 1995 e 2003. Segundo Basbaum, a revista, nesse sentido, foi para ele, “um passo além do Visorama, no sentido de poder fomentar o desenvolvimento de questões, proposições e ideias que trabalhassem em ressonância com nossa produção plástica” (BASBAUM, 2014a, p. 83). Essas duas ações transdisciplinares culminaram, entre 1999 e 2002, no estabelecimento da Agência Agora (Agência de Organismos Artísticos) e do Espaço Agora/ Capacete, que Ricardo Basbaum ajudou a manter como lugares de promoção da produção, exibição, pesquisa e discussão artística. A pesquisa do artista e suas qualidades teóricas e de pensamento coletivo nunca estiveram restritas ao ambiente universitário. Esses ambientes de pesquisa acabam sendo deslocados para grupos, espaços e revistas independentes, que se utilizam de outros circuitos ou os criam, e essas atividades de pesquisa e reflexão são parte importante da trajetória e do projeto poético de Ricardo Basbaum.

Assim, as ideias de Basbaum sobre o artista-pesquisador ampliam a ideia do que pode ser a pesquisa artística, uma vez que um fluxo entre academia e outros circuitos de legitimação da arte pode acontecer. O artista-pesquisador é aquele artista que está na academia, produz obras de pesquisa, e está aberto para a relação com outros circuitos. A academia é só mais um lugar para a sua atuação. A pesquisa artística na universidade abre-se para uma pesquisa consistente através dos circuitos artísticos já existentes, e também dos que são criados pelos próprios artistas, assim como o circuito aberto dentro da própria universidade como um desvio e como uma maneira de sobreviver na adversidade artística (não só brasileira) do reducionismo da arte orientada apenas ao mercado. Ricardo Basbaum representa, no contexto brasileiro, o artista preocupado com a reflexão e a criação de lugares para que essa reflexão seja feita: um grupo de pesquisas, uma revista, um coletivo, um espaço independente de pesquisas gerenciado por artistas.



Fig. 2 – Ricardo Basbaum, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, objeto de ferro pintado, experiência, 125 x 80 x 18cm, participação Dance Physics, Bruce Nockles, Ricardo Basbaum, [small operatic event], The Showroom Londres, UK, 2010. Foto: Cortesia do participante.

### 3 Como funciona a obra de pesquisa

A obra de pesquisa *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* teve início em 1994, quando Ricardo Basbaum fazia um Master in Fine Art (MFA) na Goldsmiths, Universidade de Londres, no período do seu mestrado na ECO-UFRJ. Foi o ano em que Basbaum construiu o objeto e riscou o primeiro diagrama do projeto, em uma problematização, que tomava o artista à época, sobre as relações entre texto e obra de arte.<sup>7</sup> A partir de então, essas preocupações artísticas tomam um caminho muito peculiar em direção à pesquisa e à teoria, e que vão culminar na exibição do projeto da documenta 12, de 2007, e na defesa, em 2008, do seu doutorado na área de Poéticas Visuais do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da ECA.

---

GODÓI, Vagner. A obra de pesquisa de Ricardo Basbaum.  
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago, 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25627>>

**VOCÊ**

(indivíduo, grupo ou coletivo)

gostaria de participar de  
uma experiência artística?

aceitaria levar para casa o objeto  
mostrado nesta fotografia?



Isto é parte do projeto  
**NBP**  
**Novas Bases para a Personalidade**  
que envolve idéias de participação e transformação

*uma investigação acerca do envolvimento do outro  
como participante em um conjunto de protocolos indicativos  
dos efeitos, condições e possibilidades da arte contemporânea*

Fig. 3 – Ricardo Basbaum, *Você gostaria de participar de uma experiência artística? - guia para participantes*, trabalho em progresso desde 1994, guia atualizado em 2014. Disponível em: <http://www.nbp.pro.br/>. Acesso em: 2 fev. 2017.

*Você gostaria...?* está conectado a um projeto poético maior chamado *projeto NBP – Novas Bases para a Personalidade*, ocorrendo de forma paralela e imbricada. *NBP* fala sobre estruturas, projetos, programas, dispositivos e redes, fala sobre o novo que nasce da transformação como também sobre subjetividade e alteridade, o público e as conexões entre os corpos. A ideia, tanto da forma quanto da sigla, resulta em um sistema conceitual desenvolvido pelo artista que vai se complexificando conforme as obras vão surgindo e conforme todo o processo de pesquisa artística vai se desenrolando, entrelaçando “texto e imagem, aproximando as dimensões sensorial e conceitual” (BASBAUM, 2008, p. 117). *NBP* surgiu em 1989, com os primeiros objetos, firmou-se em 1990, com o texto “O que é *NBP*?”, e acabou de se definir em 1991, com a criação da forma específica (BASBAUM,

2007b, p. 73-76). A partir de então, vários dispositivos foram sendo criados em torno dessa forma: desenho de grades, disposição de móveis, formato de objetos, diagramas dispostos na parede, projetado nas cidades e nos mapas, aparecendo em vídeos, textos, jogos, oficinas e conversas.

Para entender o funcionamento da obra de pesquisa, que é composta de conexões e associações, linhas de pensamento e objetos, experiências e experimentos, ações e atividades, participações e colaborações, trabalhos e exercícios, processos de pesquisa acadêmica e artística, fluxos de energia e movimentos, é preciso fazer uma tentativa de exibir e descrever as muitas camadas complexas que formam esse tipo de obra. A obra de arte é esquematizada como um projeto (poético) de pesquisa, em que são lançadas as bases teóricas da pesquisa artística em desenvolvimento, processo que é esquematizado segundo um sistema conceitual organizado em tópicos e conjunto de ideias, compondo-se, muitas vezes, de problemas, hipóteses, objetivos, fundamentação teórica, em proximidade com a pesquisa acadêmica, aproveitando-se, de forma poética, de seus protocolos, visualidades e métodos. Essa estratégia fronteiriça é encontrada, às vezes sem distinção, na dissertação e na tese, nos artigos, escritos e teorias de artista, nas conversas e oficinas, nos dispositivos que o artista inventa para fazer circular pensamentos e sensações. Saber como a obra funciona, descrever seu funcionamento, nos mostra a complexidade dos jogos enredados criados pelos artistas, revela-nos as linhas poéticas ou as linhas de pesquisa, da pesquisa artística como obra de pesquisa, obra complexa e em rede, um diagrama-quadro propiciador de conexões e associações, pensamentos e sensações.

Em *Você gostaria...?*, um objeto é oferecido por Ricardo Basbaum à participação de pessoas ou grupos, artistas ou não, que são desafiados a realizar uma experiência artística a partir de um uso específico desse objeto específico. No “Guia para participantes”, criado para apresentar e explicar como funciona o projeto, fica clara a liberdade que é dada ao participante, onde se lê que o objeto “pode ser usado de diferentes modos e você pode fazer qualquer coisa com ele: use-o como quiser, da maneira que achar melhor” (BASBAUM, 2014b).



Fig. 4 – Ricardo Basbaum, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, trabalho em progresso desde 1994, objeto de ferro pintado, experiência, 125 x 80 x 18cm, participação Grupo Laranjas, Porto Alegre, Brasil, 2002. Foto: Cortesia do participante.

O objeto tem uma “forma específica”: é octogonal, tem um furo no meio e “oferece área interna a ser preenchida – tal qual um contêiner” (BASBAUM, 2008, p. 87) ou uma forma de bolo. Segundo Ricardo Basbaum (2013b), o projeto foi se formalizando “tentando perceber a circulação desse objeto, como objeto doméstico que pudesse ser levado para casa e depois retirado”. É um objeto grande, medindo 1,25 x 0,80 x 0,18 m, feito de aço esmaltado por processos industriais, todo branco mas com as bordas em azul-marinho.

A chapa, depois de assumir a sua forma por pressão, é mergulhada em esmalte líquido e queimada em forno. A borda é pintada à mão. Assemelha-se a um objeto de uso doméstico, um utensílio. O material, comumente chamado de ágata no Brasil, é utilizado em pratos, canecas, penicos e banheiras antigas. O design clássico branco e azul é atribuído a Falcon Enamelware, uma indústria britânica de utensílios de ágata que existe desde 1920. Basbaum (2013b) diz que esta foi a sua



inspiração: “Eu já havia feito uma peça em fórmica, uma peça em napa e espuma, uma peça em ferro. [...] Eu estava passando um período em Londres, com uma bolsa de estudos, e acabei fazendo essa nova peça na linha de objetos domésticos que você encontra por lá”.

A conexão entre Ricardo Basbaum com o interessado em participar pode se dar por inscrição, mas também por convite, com indicação de amigos ou instituições que estivessem abrigando o projeto, em determinado momento e em diferentes partes do mundo. Segundo Basbaum (2005a), no começo havia um esforço da parte dele para que esses contatos se dessem. “Agora me encontro na situação interessante de conhecer pessoas através do objeto, o que é muito prazeroso em termos de acesso a outras pessoas e circuitos”. Na documenta 12, a distribuição foi orientada por um setor da organização da mostra. Em outros momentos há uma apresentação pública, dependendo do contexto em que o projeto está inserido, como uma palestra feita por Ricardo Basbaum para disparar os contatos de participação.

Depois disso, o objeto é enviado, dentro de uma logística muito variável. No começo, havia uma movimentação menor e o artista geralmente pagava pelo transporte. O artista fala que talvez o objeto “tenha ido do Rio pra Vitória de caminhão [...]. Aí ele volta para o Rio, depois foi pra Brasília. Quando ele foi pra Brasília eu lembro de ir no aeroporto botar em um avião”.<sup>8</sup> Então, o artista percebe que, a partir de determinado momento, as pessoas foram se organizando por si próprias para receber o objeto. De Brasília para Goiânia e de lá para Belo Horizonte; depois para Porto Alegre, Florianópolis e assim por diante, ou seja, o objeto começa a circular em uma rede, em um sistema. Depois, dentro do processo institucionalizado da documenta 12, houve dinheiro não só para o transporte dos objetos, via FedEx, como para a construção de mais novos objetos. A partir daí, todo o processo de envio acaba sendo, na maioria das vezes, custeado também pelas instituições que se interessam em recebê-lo, parte de uma exposição ou de um evento.

Há uma quantidade de objetos que circula: até hoje foram produzidos aproximadamente trinta objetos. Entre 1994 e 2005 um único objeto circulou. Segundo o artista, isso se deveu apenas a fatores econômicos, já que ele é múltiplo e de tiragem aberta, “não há diferença entre primeira, segunda e terceira, todas são rigorosamente iguais” (BASBAUM, 2013b). Com a documenta 12 foram fabricados dez objetos em Kassel e dez em Florianópolis, e foram distribuídos assim: seis em

---

GODÓI, Vagner. *A obra de pesquisa de Ricardo Basbaum*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago, 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25627>>



Kassel, um em Liverpool, um em Viena, um em Dakar, um em Liubliana na Eslovênia, um em Buenos Aires, um em Valparaíso no Chile, um na Cidade do México e sete circularam pelo Brasil. (BASBAUM, 2013c).

As pessoas e os grupos começam a participar, resultando em variados tipos de usos e atividades. O objeto fica um mês, aproximadamente, com o participante. A ideia é que seja passado adiante, que circule. Algumas experiências acontecem nas casas das pessoas, em ambiente íntimo e particular. Outras ocorrem entre amigos ou no espaço público. Alguns usos são cotidianos, como atribuir sentido no ambiente familiar como mesa, cama, armário, banheira, reservatório de água, bebedouro para animais, aquário, forma de bolo. Outras experiências assumem a linguagem e a pesquisa artística do artista que está participando, dando origem a outros objetos de arte ou usos performáticos. Algumas propostas expuseram o limite do sentido da circulação do objeto e até o desacordo do artista em relação a elas. O objeto já foi clonado e passado adiante, sendo o original destruído pelos participantes. Em outra experiência, o objeto foi doado a um museu, mas Ricardo Basbaum resgatou-o de volta à circulação (BASBAUM, 2005b).

O artista confere a responsabilidade sobre a experiência artística às pessoas que estiverem de posse do objeto, que devem cuidar para que uma escolha aconteça, uma atividade seja feita e que haja registro. Segundo Basbaum (2009, p. 60), o artista não desaparece, mas torna-se um “administrador dos processos propostos, atuando a favor da construção e organização de algumas leituras possíveis e de sua publicação”.

Uma das responsabilidades do participante é registrar a utilização do objeto, é produzir e postar uma documentação. Documenta-se a obra no *site* [www.nbp.pro.br](http://www.nbp.pro.br), criado para a documentação de Kassel, e ajuda-se a automatizar esse processo de participação. Antes disso as negociações aconteciam com uma mediação maior do artista, em contato direto com as pessoas. No começo do projeto, que é anterior à popularização da internet, as respostas vinham sobretudo por correio, o que ajudava a elaboração de outros tipos de entregas, não só fotografias, mas incluía a elaboração e o envio de objetos artísticos feitos pelos participantes. É disponibilizada ao participante uma área logada no *site* com ferramentas para envio ou edição dos resultados de sua participação, como textos, imagens, sons, vídeos. O *site*, segundo artista, é um banco de dados onde se pode ver a história de participações (BASBAUM, 2007b).

Há o momento da experiência do participante e o momento da exibição da obra em uma exposição de arte. Basbaum (2010) diz que o objeto não foi feito para ser uma peça de museu, e o modo como o projeto é pensado dispensa galerias e museus para poder funcionar. “Além disso, o *site* do projeto já é uma estrutura de exibição”. Mesmo assim, o artista cria estratégias de exibição em bienais, museus, galerias ou centros culturais, com o uso de estruturas e dispositivos, além de colocar o objeto à participação. Na exposição individual *conjs., re-bancos\*: exercícios&conversas*, que aconteceu em Belo Horizonte em 2012, um computador foi disponibilizado para o acesso ao *site* do projeto.

O projeto começou a ser visto com mais regularidade, tanto no Brasil quanto no exterior, a partir da documenta 12, que teve a curadoria de Roger Buergel. Primeira tentativa de exibição dos resultados e da documentação gerada pelos participantes, a estrutura da obra, chamada por Ricardo Basbaum de *estrutura arquitetônico-escultórica*, estava presente no chamado Aue-Pavillon, um grande pavilhão temporário construído especificamente para a mostra daquele ano e localizado no gramado em frente à Orangerie, em Kassel. Ricardo Basbaum utilizou dispositivos, estruturas e módulos com que já vinha trabalhando, feitos de grades metálicas. A instalação foi composta de bancos, camas, colchonetes, almofadas, corredores, passagens e arquibancada. Monitores e computadores exibiam vídeos e fotografias em *slideshow* das experiências e o *site* do projeto como um grande arquivo. O diagrama era exibido em uma parede na parte externa da obra. Câmeras de vigilância filmavam o espaço da instalação, monitorando e gravando a vivência e participação do público da mostra dentro da estrutura, e essas imagens eram também exibidas em monitores. Segundo Ricardo Basbaum (2007c), a instalação funciona como uma membrana entre o projeto e a documenta 12, apresentando-se, deste modo, como “uma estrutura arquitetônico-escultórica que se abre para a experiência sensível e propõe um espaço para ser assimilado como vivência”. O artista pensa, desse modo, em estratégias de exibição para a compreensão de seu trabalho no contexto de uma mostra de grandes dimensões, que se dá com a criação de um lugar complexo de exibição e convívio, recurso utilizado por ele em outros momentos, criando o que ele chama de “museu dentro do museu” ou “arquitetura dentro da arquitetura”, um lugar autônomo dentro da própria mostra. Estratégia conceitual que, segundo o artista, busca proteger a autonomia da obra, negociando sua presença dentro do evento (BASBAUM, 2007c).

Modos parecidos de exibição em escala menor foram vistos depois nas exposições coletivas *Quase Líquido*, realizada no Itaú Cultural em 2008; *A Rua (De Straat)*, que teve a curadoria de Dieter Roelstraete, ocorrida no Museu de Arte Contemporânea de Antuérpia (MHKA) em 2011; e *Aberto Fechado: Caixa e Livro na Arte Brasileira*, que aconteceu na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2012, com curadoria de Guy Brett. Outros exemplos de exibição e funcionamento do objeto ocorreram, por exemplo, na 7ª Bienal do Mercosul, em 2009, dentro do programa misto de curadoria educativa e residência artística, chamado “artistas em disponibilidade”; como participação e exibição de estrutura na mostra coletiva *A Singular Form*, na Secession de Viena, em 2014, com curadoria de Pablo Lafuente; como conversas na exposição *El Contrato*, parceria entre os espaços Bulegoa z/b e Azkuna Zentroa de Bilbao em 2014; além de fazer parte de outras obras como *conversas-coletivas* e *re-projetando*, dependendo do contexto de cada exposição.

#### **4 Pesquisa artística como um problema coletivo**

Depois de respondida a primeira pergunta – já que o “projeto é um ponto de interrogação, seu título é uma pergunta” (BASBAUM, 2013d) –, é hora de responder a outro problema, como uma “pergunta dentro de uma pergunta” (BASBAUM, 2000). O que fazer com o objeto, em qual lugar, que tipo de resposta será dada? A decisão é de quem estiver com o objeto. Para o artista, os participantes podem desenvolver experiências “a partir de temática ampla, tocando em questões em torno da arte e da vida, abordando o relacionamento entre o sujeito e o outro, conduzindo diretamente a processos de transformação” (BASBAUM, 2009). A obra de arte pode ser considerada um problema, pois o artista é “aquele que, em primeiro lugar, produz, fabrica (*poiesis*) e, em segundo lugar, produz/fabrica problemas, obstáculos” (BASBAUM, 2014a, p. 27-29). Nesse sentido, há uma aproximação da produção da obra de arte com a produção de experiências criadas pelo problema, ideia que também é próxima do pensamento e da problematização coletiva sobre o corpo e sobre o espaço público.

Essa é uma obra de pesquisa artística empreendida tanto por Ricardo Basbaum quanto pelos participantes como um “exercício coletivo de produção de pensamento sensível” (BASBAUM, 2009), um trabalho bastante conhecido não só por ter participado da documenta 12, mas pelo envolvimento de um número grande de artistas no Brasil: pessoas relacionadas a vários circuitos da arte, de programas de pós-graduação em Arte a coletivos e grupos em várias regiões do Brasil. Alguns

artistas e grupos de artistas brasileiros que fizeram experiências, além de Jorge Menna Barreto, foram Brígida Baltar, coletivo SIM ou ZERO, Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, Divino Sobral, Carla Zaccagnini, Cristina Ribas, Cristiano Lenhardt, Elaine Tedesco, Yiftah Peled, Regina Melim, Teresa Riccardi, Jardim Miriam Arte Clube de Mônica Nador e a companhia teatral Ueinzz, entre outros. “Redes coletivas de produção de pensamento” (BASBAUM, 2007b, p. 77) são criadas para que as pesquisas artísticas de outros artistas entrem em colaboração com a pesquisa artística de Basbaum. Quando o artista convida alguém para participar de uma experiência artística, ele também está convidando a pesquisa daquela pessoa para adentrar a sua própria pesquisa. A partir disso, uma ideia de “produção coletiva do pensamento” é criada, pois todo participante “está efetivamente pensando o projeto, trazendo-o em direção a limites, testando possibilidades de seu funcionamento” (BASBAUM, 2008, p. 193).



Fig. 5 – Ricardo Basbaum, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, trabalho em progresso desde 1994, objeto de ferro pintado, experiência, 125 x 80 x 18cm, participação Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, Brasília, Brasil, 1997. Foto: Cortesia do participante.

Basbaum (2016) diz que está em busca de respostas para os problemas que ele endereça ao outro. Respostas que ele espera que venham dos participantes que são convidados a experimentar o objeto – “não somente com o objeto, mas também com os conceitos que vêm junto com o objeto”. Ao conjunto de todas as respostas geradas pelas participações com o objeto no projeto *Você gostaria...?*, retornadas para o artista em forma de arquivos, o artista dá o nome de romance crítico, expressão que ele utiliza para nomear esse “grande conjunto de falas, também polifônico, um conjunto de investidas críticas em relação” a seu trabalho. Basbaum (2007b) diz que a expressão, que foi incluída no diagrama de *Você gostaria...?*, surgiu em seu doutorado, porque ele foi percebendo que, nessa busca por “um jogo dialógico, de uma conversa coletiva”, o projeto rumou para a constituição de um “pensamento coletivo”.

Então, o artista percebeu que não conseguiria dar conta sozinho de todas as demandas e respostas dessas experiências, dadas a complexidade e a dimensão das conexões. No momento em que o participante “manuseia esse objeto, testa os limites do projeto, responde às questões que eu coloco ali, pensa o projeto à sua maneira, produz formulações”<sup>9</sup>, ele acaba pensando sobre a arte e o próprio projeto. Este termo serve também para que a responsabilidade de leitura das participações não recaia totalmente sobre o artista, que passa a se configurar como um gerenciador das respostas trazidas pelos participantes. A função principal do artista nesta obra é ler e administrar o “romance-crítico”, o conjunto de respostas “que jamais conduz a soluções de curto prazo, mas à lapidação do problema como joia preciosa de lento processamento” (BASBAUM, 2008, p. 184).

## Considerações finais

Pesquisadores, teóricos, críticos, curadores e artistas poderão explorar a obra de arte de Basbaum através de várias linhas poéticas,<sup>10</sup> podendo ser da educação ou da mediação, da linha orgânica ou da escultura social, da performance ou da participação, do cotidiano ou do cinema, da arte postal ou do objeto técnico, do arquivo ou da história, da sociedade de controle ou da contaminação, da subjetividade ou do *site-specificity*, da comunicação ou da rede, entre outras, dadas a abertura e a complexidade de *Você gostaria...?*. Por outro lado, são colocadas em relevo as linhas poéticas relacionadas aos processos de pesquisa artística, dentro ou fora da academia. O objeto específico como um dispositivo para experimentações diversas é um instrumento de investigação por parte do

---

GODÓI, Vagner. A obra de pesquisa de Ricardo Basbaum.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago, 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25627>>



artista gerenciador que dispara outras variadas pesquisas artísticas. No lugar do nome original da obra, partindo do contexto aqui colocado, pode-se perguntar também: Você gostaria de participar de uma pesquisa artística?



Fig. 6 – Ricardo Basbaum, conversa-coletiva (você gostaria...?), 2012. Leitura ao vivo e gravação com Tomeka Reid, Brian Holmes, Rachel Ellison, Sarah Mendelsohn, Nabih Khan, Preema John, Ricardo Basbaum, Katherine Harvath, Monika Szweczyk. Apresentada no Logan Center Gallery, Chicago, Estados Unidos. Foto: Cortesia do artista.

A linha da pesquisa atravessa o projeto poético do artista Ricardo Basbaum porque: ele inclui um questionamento sobre a pesquisa artística e a imagem do artista que é pesquisador em seus textos; considera a produção artística vinculada ao universo discursivo e teórico, em que a criação dos conceitos está atrelada à obra de arte; utiliza conceitos e monta sistemas conceituais poéticos que parecem saídos de outro campo do conhecimento; pensa a arte e sua relação com a teoria, aquela que é feita por filósofos, pesquisadores e críticos, mas também aquela que é feita pelos artistas; traz o conhecimento e o pensamento para um ambiente de discussão pública e coletiva, desenvolvendo atividades participativas em torno de palestras, oficinas, aulas e conversas;

---

GODÓI, Vagner. A obra de pesquisa de Ricardo Basbaum.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago, 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25627>>



aproxima-se da literatura e da poesia, não só da poesia visual, mas a partir das imagens que surgem da leitura; utiliza diagramas como dispositivos de exibição da pesquisa e desenvolve um pensamento diagramático; propõe obras de arte que podem ocorrer dentro de obras de arte de outros artistas, assim como outros artistas também acabam participando de suas obras; por fim, seu projeto poético extrapola o espaço expositivo ou o tempo da exposição, espalhando-se em vários eventos e conversas, distribuídos por vários dispositivos, objetos, ações e vivências.

Uma vez que a todo momento Ricardo Basbaum está no embate entre pesquisa artística produzida dentro e fora da academia, a problematização também adentra a poética da obra de arte em um questionamento sobre a diferença entre o lugar da arte e a própria obra de arte. Qual a diferença do escrito, teoria e livro de artista dentro ou fora da universidade? Assim como qual a diferença entre a aula ou a oficina que o artista ministra dentro da universidade daquela aula ou oficina que o artista diz ser parte integrante de sua obra de arte? Essas fronteiras não são respeitadas por Basbaum, que não está interessado em se comprometer com apenas um lugar ou circuito. O artista aproveita-se dessa multiplicidade de lugares em que a pesquisa artística pode acontecer, pressupondo que cada artista é um pesquisador, cada um com sua trajetória, projeto poético e questionamentos próprios.

Ricardo Basbaum conecta o campo textual, seja ele acadêmico, crítico ou teórico, com a obra de arte. O artista imagina um entrelaçamento entre a questão material da obra ou o modo como ela é exibida com todos os processos discursivos que a atravessam, todas as camadas de textos, conversas, relações e participações, que são parte da obra de arte e não precisam necessariamente aparecer no espaço expositivo. Mas esse pensamento assume uma materialidade na obra, que não é somente aquela que é exibida, mas que se encontra espalhada e distribuída como partes de um sistema conceitual que o artista engendra através de diagramas e teorias de artista. O artista vai além, pois o pensamento que atravessa tanto o texto quanto a obra tem uma materialidade, um pensamento tratado como se fosse material artístico, podendo sofrer operações e alterações como construção, ampliação, estilização, contração, acúmulo, ou seja, o pensamento é colocado em um plano diagramático que extravasa para o ambiente da arte ou, antes, para um ambiente de pesquisa artística.

Toda pesquisa nasce de um problema, de uma pergunta que a anima, que lhe dá hipóteses e que guia para a criação, através de uma resolução. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* nasce dessa dúvida, que recai sobre a própria arte e também sobre o modo como a obra se relaciona com as pessoas e vice-versa. Nesse caso, vemos também a pergunta como um convite para que a outra pessoa faça uma investigação, uma experiência livre sobre o campo da arte. Vemos aí nessas perguntas uma sugestão de pesquisa, um convite à pesquisa artística, que pode ser feita por artistas ou não, dentro de uma ideia muito mais ampla de arte, e que é próxima da vida e de outros campos do conhecimento. *Você gostaria...?* favorece e apresenta uma imagem da pesquisa, porque, no limite, compõe-se de elementos intelectuais e em proximidade com outros campos do conhecimento: a teoria de artista, o pensamento esquematizado e organizado em diagramas, a colocação de perguntas e problemas como um elo comum entre pesquisa científica e pesquisa artística, a criação de um pensamento coletivo. Um ambiente teórico é instalado com diagramas e textos na obra de arte, que agora se coloca em uma condição simultânea de produção artística e produção do entendimento de seu funcionamento.

## REFERÊNCIAS

- BASBAUM, Ricardo. **O que é NBP?** Rio de Janeiro: Espaço Cultural Sérgio Porto, 1993. Folder. Disponível em: <<https://bit.ly/2EKpike>>. Acesso em: 13 out. 2017.
- BASBAUM, Ricardo. (?)? Pergunta dentro de pergunta. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 7, 2000.
- BASBAUM, Ricardo. Diferenças entre nós e eles. *In: Entre lugares: arte e pensamento*. Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, 2005a. Disponível em: <<https://bit.ly/3kV4LsA>>. Acesso em: 12 out. 2017.
- BASBAUM, Ricardo. **Relatório de uma visita ao MASC no dia 13 de junho de 2005**. 2005b. Disponível em: <[http://www.nbp.pro.br/doc/relatorio\\_masc\\_1178.pdf](http://www.nbp.pro.br/doc/relatorio_masc_1178.pdf)>. Acesso em: 6 fev. 2017.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007a.
- BASBAUM, Ricardo. Fluindo de diferença para diferença. Entrevista concedida a Cecília Cotrim. **Cultura e Pensamento**, n. 2, p. 70-77, 2007b.
- BASBAUM, Ricardo. Entrevista a Ricardo Basbaum. Entrevista concedida a Daniel Reyes León. **Arte y Crítica**. Relatos Críticos de Arte, 2007c. Disponível em: <<https://bit.ly/3l0iDI8>>. Acesso em: 17 fev. 2017.
- BASBAUM, Ricardo. **Você gostaria de participar de uma experiência artística (+NBP)**. 2008. 158 f. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BASBAUM, Ricardo. Você gostaria de participar de uma experiência artística. *In: DE CARO, Marina (Org.). Micropolis experimentais: traduções da arte para a educação (Projeto Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul)*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009, p. 60-75.
- BASBAUM, Ricardo. Entrevista con Ricardo Basbaum. Entrevista concedida a Paola di Modesta. **Interartive: A Platform for Contemporary Art and Thought**, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2GoRSry>>. Acesso em: 23 fev. 2017.
- BASBAUM, Ricardo. O artista como pesquisador. *In: \_\_\_\_\_*. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013a. p. 193-201.
- BASBAUM, Ricardo. Carbono entrevista Ricardo Basbaum. Entrevista concedida a Marina Fraga. **Revista Carbono**, n. 2, Rio de Janeiro, 2013b. Disponível em: <<https://bit.ly/3je3jRr>>. Acesso em: 23 out. 2016.
- BASBAUM, Ricardo. Só funciona nessa responsabilização do outro por uma ação não idealizada. **Arte & Ensaio**, Rio de Janeiro, v. 25, p. 7-33, 2013c.
- BASBAUM, Ricardo. Ricardo Basbaum. Entrevista concedida a Renato Rezende e Ana Kiefer. *In: KIFFER, Ana; REZENDE, Renato; BIDENT, Christophe (Org.). Experiência e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2013d. p. 68-84.

BASBAUM, Ricardo. Mediações. *In*: FERNANDES, Mariana Queiroz (Org.). **Longitudes**: a formação do artista contemporâneo no Brasil. São Paulo: Casa do Povo; Anamauê, 2014a. p. 24-33.

BASBAUM, Ricardo. Guia para participantes do projeto "Você gostaria de participar de uma experiência artística?". 2014b. Disponível em: <<https://bit.ly/2EJ0au9>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

BASBAUM, Ricardo. Sobre o et cetera. Entrevista concedida a Duda Kuhnert. **Revista Beira**, 9 out. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/3i54lbS>>. Acesso em: 15 out. 2016.

BASBAUM, Ricardo et al. Complexidade, metabiologia e criatividade. **Revista Carbono**, Rio de Janeiro, n. 7, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2S8NkZ2>>. Acesso em: 3 fev. 2017.

COSTA, Luiz Cláudio da. O efeito-arquivo: a transversalidade como espaço discursivo. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP: Transversalidades nas Artes Visuais, 18., 2009. **Anais...** Salvador: ANPAP, EDUFBA, 2009. p. 2157-2171.

COTRIM, Cecilia. Arte e deriva: a escrita como processo-invenção. **Arte & Ensaio**, Rio de Janeiro, ano 15, n.17, p. 64-73, 2008.

HOLMES, Brian. A personalidade potencial. Trans-Subjetividade na Sociedade de Controle. **Cadernos de Subjetividade**, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, PUC-SP, São Paulo, ano 8, n.13, 2011.

LAFUENTE, Pablo. Ricardo Basbaum, Or That Elusive Object of Emancipation. **Afterall**, n. 28, p. 78-89, Autumn/Winter 2011.

LINGNER, Michael. Reflections on/as Artists' Theories, 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/2EMC0iq>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

MACIEL, Katia. Ricardo Basbaum: a geometria do conceito e a participação comunicacional. *In*: Luiz Cláudio da Costa (Org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

PRADO, Gilbertto. Breve relato da Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP. **ARS**, São Paulo, v. 7, n. 13, p. 98-101, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/33aYnHu>>. Acesso em: 13 jan. 2018.

ZANINI, Walter. Elementos sobre a pesquisa em Artes Plásticas no Brasil e ANPAP (1987-1989). *In*: RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra; MAKOWIECKY, Sandra (Org.). **Uma história da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Florianópolis: UDESC, 2008. p. 33-38.

ZAMBONI, Silvio. Situação atual da pesquisa em/sobre arte. *In*: MOREIRA, Maria Carla Guarinello de Araújo (Org.). **Arte em pesquisa**. Londrina: EDUEL, 2005. p. 189-204.

## NOTAS

---

- 1 Essa primeira parte é composta pelos capítulos “Migração das palavras para imagem” (artigo publicado na revista *Gávea*, em 1995), “Pensa com arte: o lado de fora da crítica”, “Diagramas e processos de transformação” e “Ricas articulações”.
- 2 Entrevista concedida por Ricardo Basbaum para esta pesquisa.
- 3 Entrevista concedida por Ricardo Basbaum para esta pesquisa.
- 4 Entrevista concedida por Ricardo Basbaum para esta pesquisa.
- 5 Entrevista concedida por Ricardo Basbaum para esta pesquisa.
- 6 Entrevista concedida por Ricardo Basbaum para esta pesquisa.
- 7 Entrevista concedida por Ricardo Basbaum para esta pesquisa.
- 8 Entrevista concedida por Ricardo Basbaum para esta pesquisa.
- 9 Entrevista concedida por Ricardo Basbaum para esta pesquisa.
- 10 Ver outros tipos de discussões originais sobre *Você gostaria...?* em: Cotrim (2008), Costa (2009); Maciel (2009), Holmes (2011) e Lafuente (2011).

# Perversões em *Woman's World*

*Perversions in Woman's World*

*Perversiones en Woman's World*

Angelo Mazzuchelli Garcia

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: mazzuchelli@ufmg.br

ORCID: 0000-0003-4667-3027

## RESUMO:

Além de qualificar uma estrutura psicopatológica, o termo *perversão*, de modo geral, refere-se a algo que causa repulsa ou é condenável. Mas o termo pode assumir conotações positivas. Neste artigo, associa-se à ideia de caminho e vincula-se à criatividade artística. Propõe-se uma leitura da obra e da personagem principal do romance híbrido *Woman's World: a graphic novel*, do escritor e designer gráfico britânico Graham Rawle. Publicado pela primeira vez em 2005, as mais de 400 páginas do livro foram compostas, uma a uma, utilizando recortes extraídos de revistas femininas do início dos anos de 1960. O conceito de *mise en abyme* é associado à perversão conjugada à criação artística, e configura-se de modo literal no final do artigo.

Palavras-chave: *Literatura e imagem. Romance híbrido. Perversão e criação artística. Mise en abyme.*

## ABSTRACT:

In addition to qualifying a psychopathological structure, the term *perversion*, in general, refers to something that causes repulsion or is condemnable. But the term can assume positive connotations. In this article, it is associated with the idea of path and linked to artistic creativity. A reading of the work and the main character of the hybrid novel "Woman's World: a graphic novel", by British writer and graphic designer Graham Rawle, is proposed. The book was published for the first time in 2005, consisting of more than 400 pages constructed one by one using clippings from women's magazines from the early 1960s. The concept of *mise en abyme* is associated with the perversion in conjunction with artistic creation, and literally configured at the end of the article.

Keywords: *Literature and image. Hybrid novel. Perversion and artistic creation. Mise en abyme.*



## RESUMEN:

Además de calificar una estructura psicopatológica, el término perversión, en general, se refiere a algo que provoca repulsión o es condenable. Pero el término puede adquirir connotaciones positivas. En este artículo se asocia a la idea de camino y se vincula a la creatividad artística. Se propone una lectura de la obra y protagonista de la novela híbrida *Woman's World: la novela gráfica*, del escritor y diseñador gráfico británico Graham Rawle. Publicado por primera vez en 2005, las más de 400 páginas del libro fueron compuestas, una por una, utilizando recortes extraídos de revistas femeninas de principios de la década de 1960. El concepto de *mise en abyme* se asocia con la perversión en conjunto con la creación artística, y se configura literalmente al final del artículo.

Palabras clave: *Literatura e imagen. Romance híbrido. Perversión y creación artística. Mise en abyme.*

Artigo recebido em: 01/10/2020

Artigo aprovado em: 06/04/2021

## 1 Perversão

No âmbito da psicanálise, a perversão é uma estrutura psicopatológica. É associada a desvios de comportamento, em geral, de ordem sexual. Como vocábulo ordinário, perversão denota corrupção, degeneração. Genericamente, perversão é aquilo que se opõe à normalidade. Eis a controvérsia: quais são os parâmetros para definir o que é normal?

A Arte Moderna semeou o terreno que nutre a diversidade da arte de hoje. Os múltiplos ideais dos movimentos artísticos da segunda metade do século XIX e das vanguardas do início do século XX expandiram o conceito de arte, que, até então, limitava-se ao que era preceituado pelo pensamento neoclassicista. A norma, o normal para a arte era seguir ditames vinculados à tradição greco-romana. A Arte Moderna, portanto, perverteu o classicismo vigente. Na Alemanha nazista, essa perversão ganhou contornos de patologia. Em 1937, em Munique, o governo nacional-socialista alemão realizou uma exposição de obras de Arte Moderna e taxou-a como Arte Degenerada – *Entartete Kunst*.<sup>1</sup> O termo *entartet* é oriundo da biologia; descreve “determinados animais ou plantas que foram tão modificados a ponto de não serem reconhecidos mais como parte de uma espécie” (ARTE, 2017). O objetivo da exposição foi

mostrar que a *Entartung* das obras expostas poderia remontar ao estado patológico de seus produtores. Deveria ficar claro ao público como essa arte moderna degenerada, *verjudete* (judaizada) e bolchevista contrastava com o *gesundes Volksempfinden* (o senso comum saudável do povo alemão). De acordo com o partido nacional-socialista, a arte degenerada era *infeciosa* e, como tal, uma ameaça para a saúde do povo alemão e para o Estado alemão (HERMENS, 2011).

Embora diferente, por conter componentes segregacionistas, o ponto de vista nacional-socialista alemão compartilhava o senso classicista de que a arte deveria seguir os tradicionais padrões clássicos de beleza.

A consequência direta da perversidade da Arte Moderna, ao revitalizar e ampliar o conceito de arte, foi proporcionar maior liberdade de criação artística. Considerando esse viés libertário da perversão, pode-se perguntar: a perversão não seria oriunda do tradicionalismo neoclassicista? Em conformidade com o pensamento da psicanalista francesa Élisabeth Roudinesco, a perversão aponta, sempre, “para uma espécie de negativo da liberdade” (ROUDINESCO, 2008, p. 11).

---

Angelo Mazzuchelli Garcia. *Perversões em Woman's World*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25820>>

O uso do termo *perversão*, portanto, deve ser relativizado, contextualizado. Neste artigo, o termo é associado a diferentes domínios, mas converge para a ideia geral de perversão como (novos) caminhos, (outras) vias, vinculando-se à criatividade artística.

## 2 Perversão e escrita

Fenômeno inerente à tradição ocidental, o fonocentrismo (termo cunhado por Jacques Derrida) estabelece hierarquia entre as categorias fundadoras da língua, fala e escrita, sendo a última subordinada à primeira. Ferdinand de Saussure sintetizou a subordinação da escrita em relação à fala com a seguinte afirmação: “Língua e escritura são dois sistemas distintos de signos: *a única razão de ser do segundo é representar o primeiro*” (SAUSSURE *apud* DERRIDA, 1973, p. 37, grifo do autor).

Segundo essa concepção, a expressão verbal, o som articulado possui o privilégio de encerrar a verdade – constitui-se como forma de presença do falante; “e quem fala pode explicar quaisquer ambiguidades para assegurar que o pensamento foi transmitido” (CULLER, 1997, p. 106). Decorre dessa premissa que a escrita tende a perverter a verdade: “A escrita apresenta a língua como uma série de marcas físicas, que operam na ausência do locutor. Elas podem ser altamente ambíguas ou organizadas segundo engenhosos padrões retóricos” (CULLER, 1997, p. 106).

A escrita, para Saussure (*apud* DERRIDA, 1973, p. 37), é perniciososa: por ser um duplo – “significante do significante primeiro” –, usurpa o papel principal da fala. Saussure aponta, aqui, uma perversão de outra ordem, uma inversão:

A representação ata-se ao que representa, de modo que se fala como se escreve, pensa-se como se o representado não fosse mais que a sombra ou o reflexo do representante. Promiscuidade perigosa, nefasta cumplicidade entre o reflexo e o refletido (DERRIDA, 1973, p. 44).

A perniciosidade da escrita, para Saussure, provém da capacidade de impor-se à custa do som. Em suma, a primeira perversão atribuída à escrita é comprometer a verdade; a segunda, é apossar-se do papel principal da fala. E essa segunda perversão engendra o “culto da letra-imagem: pecado de idolatria, ‘superstição pela letra’, diz Saussure” (DERRIDA, 1973, p. 46).

### 3 Perversão e literatura

A expressão saussuriana “culto da letra-imagem” refere-se à usurpação imposta pela letra (pela escrita) ao protagonismo do som (da fala). Entretanto, pode-se usar a mesma expressão em outro contexto: o “culto da letra-imagem” foi uma das perversões inauguradas pela Arte Moderna ao desvirtuar o papel vocabular da letra e explorá-la como forma.

“Um ideal comum aos movimentos artísticos modernistas foi o afastamento da representação em favor da realidade do plano pictórico” (GARCIA, 2013, p. 28). A colagem despontou como artifício para rejeitar a representação: não há ilusão, um papel colado sobre a tela é real. O Cubismo foi pioneiro; artistas como Pablo Picasso e Georges Braque passaram a utilizar em suas pinturas recortes de origem diversa: papéis de parede, embalagens, jornais. Nesse contexto, a letra, presente em embalagens e jornais, adquire status de imagem nas artes. No âmbito da literatura, o conceito de colagem também se estabelece. Ainda no alvorecer do século XX, Triztan Tzara criou o conceito de poema dadaísta. Tzara sugeriu que o poeta recortasse palavras de um jornal, colocasse-as em um saco, agitasse (suavemente) o saco, retirasse palavra por palavra e copiasse-as, na ordem em que foram reitradas, para compor o poema. André Breton passou a usar os próprios recortes de jornais e revistas para compor poemas colagens, como “Le Corset Mystère” (fig. 1). Já nessa época, Breton (*apud* SPITERI, 1989, p. 53, tradução nossa) demonstrava entusiasmo pelo valor poético da publicidade: “O que a poesia e a arte fazem? Elas se gabam. O objetivo do anúncio também é se gabar. Finjo que o mundo terminará, não com um livro bonito, mas com um anúncio bonito”<sup>2</sup>

# *Le Corset Mystère*

**Mes belles lectrices,**

à force d'en voir **de toutes les couleurs**  
Cartes splendides, à effets de lumière, Venise

Autrefois les meubles de ma chambre étaient fixés  
solidement aux murs et je me faisais attacher pour écrire :  
**J'ai le pied marin**

nous adhérons à une sorte de **Touring Club**  
sentimental

## **UN CHATEAU A LA PLACE DE LA TÊTE**

*c'est aussi le Bazar de la Charité*

Jeux très amusants pour tous âges :

Jeux poétiques, etc.

Je tiens Paris comme — pour vous dévoiler l'avenir —  
votre main ouverte

**la taille bien prise.**

Fig. 1 – *Le Corset Mystère*, de André Breton (1919).

Fonte: [https://fr.wikisource.org/wiki/Fichier:Corset\\_mystere.jpg](https://fr.wikisource.org/wiki/Fichier:Corset_mystere.jpg).

O valor poético da publicidade (e de outros aspectos da cultura de massa) foi amplamente explorado em meados do século XX pela Arte Pop. O movimento (nascido na Inglaterra e amplamente difundido nos Estados Unidos) caracterizou-se por dessacralizar a arte, deslocando-a do seu patamar elitista e trazendo-a para o universo de consumo de massa. Andy Warhol apropriou-se de embalagens, imagens de ícones do cinema; Roy Lichtenstein pintava imagens de histórias em quadrinhos em formato ampliado e simulando o reticulado da impressão offset. Um movimento nascido na França, denominado Novo Realismo, também envolveu aspectos das culturas de massa e da publicidade, tal como a Arte Pop. Enquanto a Arte Pop celebrava a cultura de massa, o Novo

Realismo criticava a face negativa do capitalismo. Nos anos de 1950, o artista e poeta italiano Mimmo Rotella percorria as ruas de Roma e recolhia pedaços dos cartazes de filmes colados nas paredes e nos muros. Posteriormente, produzia colagens reutilizando esses fragmentos de cartaz. A técnica foi denominada *décollage*.

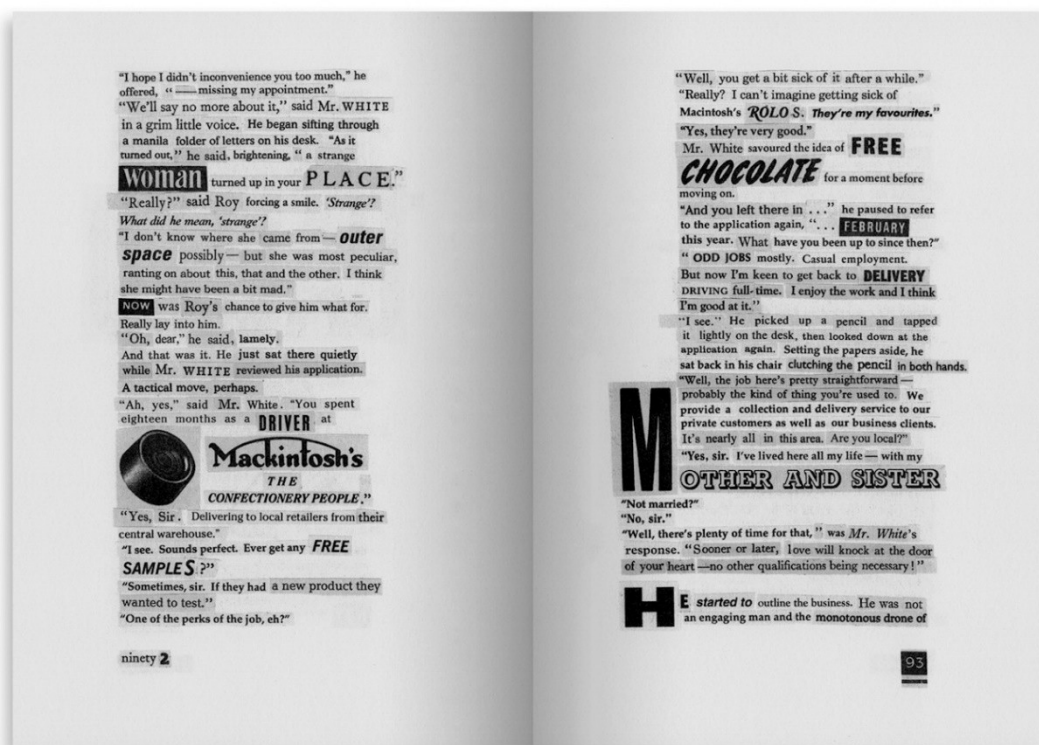


Fig. 2 – Páginas de *Woman's World: a graphic novel*. Graham Rawle (2006). © Graham Rawle.

Esse perverso “culto da letra-imagem”, que permite explorar a escrita como forma, é o cerne do romance *Woman's World: a graphic novel*, do escritor e designer gráfico britânico Graham Rawle. Publicado pela primeira vez em 2005, *Woman's World* insere-se num universo ainda restrito, o dos romances híbridos, obras que aliam a experiência visual à narrativa. Além de conceber o enredo, o próprio Rawle diagramou as páginas do livro: a principal característica do romance híbrido é a simultaneidade de concepção de forma e conteúdo. As mais de 400 páginas do livro foram compostas, uma a uma, utilizando milhares de recortes extraídos de revistas femininas do início dos anos de 1960, tais como *Woman*, *Woman's Own*, *House Beautiful* e *Woman's Illustrated*.



O árduo processo de recorte e colagem que compõe as páginas de *Woman's World* alude a um *scrapbook*, livro de recortes destinado à preservação de memórias. Há algumas fotos e ilustrações (ambas reutilizadas, provenientes de recortes das revistas). Entretanto, Rawle reutiliza, sobretudo, textos (fig. 2). No posfácio do livro, Rawle descreve o método criativo dele:

Comecei a escrever este livro da maneira usual. Quando eu havia completado um esboço, passei a recortar qualquer coisa que parecesse relevante para as cenas que eu havia escrito – sentenças e frases que, quando reunidas, poderiam ser reorganizadas para corresponder aproximadamente ao que eu queria dizer. Estes recortes foram, então, arquivados, e com eles eu comecei a remontar minha história. Pouco a pouco, minhas palavras originais foram descartadas e substituídas por aquelas que eu encontrei. Uma vez que a transição foi concluída, eu poderia começar a colagem, compondo cada página como uma obra de arte.

O método era primitivo: tesoura e cola. Além de pequenos ajustes aqui e ali para ampliar tipos muito pequenos para um tamanho legível, tudo foi feito à mão. A composição da obra de arte, por si só, levou dois anos.

Trabalhar a partir da biblioteca de material coletado significava submeter meu texto ao fator do acaso e forçar-me a ser criativo com as palavras que estavam disponíveis. A linguagem das revistas femininas da época é característica e, apesar de eu ter tomado suas palavras fora do contexto para contar uma história completamente nova, a voz original do mundo da mulher da década de 1960 permanece (RAWLE, 2006, p. 439, tradução nossa)<sup>3</sup>.

O procedimento de Rawle remete ao processo compositivo do poema colagem dadaísta. Ambos exploram a técnica da colagem e reutilizam material (palavras) pré-impresso. Mais interessante observar é que ambos envolvem o acaso, e que o acaso cumpre um papel diferente em cada um dos processos. O fator acaso é o objetivo primeiro do poema dadaísta; recortar palavras e reuni-las ao acaso constitui o cerne da conduta dadaísta, intencionalmente desordenada, aleatória, contrariando qualquer senso de racionalidade. Já em *Woman's World*, o acaso é o agente que molda a visualidade – aspecto inerente ao romance híbrido. Rawle criou um esboço da história, e esse texto base foi sendo modificado pelo acaso, pelas palavras encontradas nas revistas. O produto final não é a mera transcrição do texto base, é outro texto, que privilegia a experiência visual. O papel do acaso é essencial, é o que dá forma ao texto, é o que estabelece a substância visual, imagética da narrativa híbrida.

De modo geral, o apelo à imagem não possui a anuência do meio literário. A linguagem híbrida adotada por Rawle perverte visões mais tradicionais da literatura, derivadas da suposta supremacia da fala. A substância da literatura são as palavras; e a linguagem literária prescinde da imagem, segundo pontos de vista tradicionais, vinculados ao fonocentrismo.

---

Angelo Mazzuchelli Garcia. *Perversões em Woman's World*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25820>>

A imagem não é totalmente estranha ao meio literário; habita esse espaço há séculos. Embora exista a crença de que o apelo à imagem se limita (ou deva limitar-se) à literatura infantil, diversas obras destinadas ao público adulto foram ilustradas: “a primeira edição da *Divina Commedia*, de Dante, impressa em 1481, foi ilustrada por Sandro Botticelli” (GARCIA, 2013, p. 34).

Entretanto, num sentido restrito do termo – que não supõe concretude, mas representação mental –, a imagem não é incompatível com a literatura; pelo contrário, é determinante. Para Gustave Flaubert, uma figura ficcional modelada verbalmente suscita “incontáveis leituras e diferentes *imagens mentais*” (REIS, 2016, p. 32, grifo nosso). O escritor francês “sustentava que numa obra de ficção bastava, tanto ao leitor quanto ao escritor, o poder do texto sugerir ou aludir” (GARCIA, 2013, p. 34), ou seja, potencializar imagens mentais. Portanto, a imagem nesse sentido restrito é representação mental, forma-se na mente do leitor – é uma abstração.

Embora a obra de Rawle explore concretamente a imagem, cabe ressaltar que *Woman's World* não é um livro ilustrado. Não há imagens (concretas) que retratem ambientes ou aspectos físicos de qualquer personagem. Nesse ponto, Rawle está em conformidade com o ideal da pura literatura, que supõe que “a personagem fixada (termo de Flaubert) numa ilustração [...] perde o potencial que possui” (REIS, 2016, p. 32). A perversão literária de Rawle é de outra ordem, provém do caráter imagético dos signos verbais.

#### **4 Perversão e personagem**

A história de *Woman's World* tem como pano de fundo um subúrbio de Londres durante o início da década de 1960 e é narrada pela protagonista, Norma Fontaine. Norma apresenta-se como uma mulher atenta a tudo que se refere ao universo feminino da época: moda, beleza, comportamento, afazeres domésticos. Mas ela não é só atenta, é efetivamente obcecada pelos preceitos que delinham a idealização desse universo. A referência, a fonte de tais preceitos são os conteúdos das revistas femininas. Mais do que meras conselheiras sobre moda, beleza, comportamento, afazeres domésticos, essas revistas são o sustentáculo da compulsão de Norma: a história é repleta de alusões da personagem a esse universo feminino idealizado.

No início da narrativa, Norma descreve a vida doméstica que compartilha com a governanta, Mary, e o irmão, Roy Little. Com o decorrer da trama, o leitor descobre o verdadeiro mundo de Norma, que deturpa, perverte a realidade: Mary não é a governanta, mas a mãe de Norma, que, por sua vez, não é uma mulher de fato, mas o alter ego do irmão Roy Little. Roy nutre um sentimento de culpa pela morte da irmã (Norma) num acidente na infância e traveste-se de mulher, personificando a versão adulta da irmã morta.

A época em que se passa a história narrada por Rawle (início da década de 1960), é marcada por importantes mudanças relativas ao comportamento e à sexualidade. Essas mudanças incluíam a recusa da ideia moralista de que o travestismo fosse uma perversão sexual.

Somente no século XX, especificamente nas décadas de 50 e de 60 que mudanças importantes começaram a se generalizar na percepção social. Em parte, são mudanças derivadas dos esforços de antigos pioneiros da sexologia, da psicologia e dos militantes das minorias sexuais e feministas que entre 1880 e 1930 já se mobilizavam contra os preconceitos moralistas do século XIX (KOGUT, 2006, p. 10).

O termo *travestismo*, segundo Eliane Kogut (2006), foi criado pelo médico alemão Magnus Hirschfeld, em 1910, para designar pessoas que têm prazer em vestir roupas do sexo oposto, “independentemente de suas inclinações sexuais” (KOGUT, 2006, 9). Atualmente, diversos travestis preferem a denominação *crossdresser*, pois, ao longo do tempo, “o termo (travesti) passou a agregar significados pejorativos até tornar-se associado à prostituição e eventualmente a comportamentos antisociais” (KOGUT, 2006, 9).

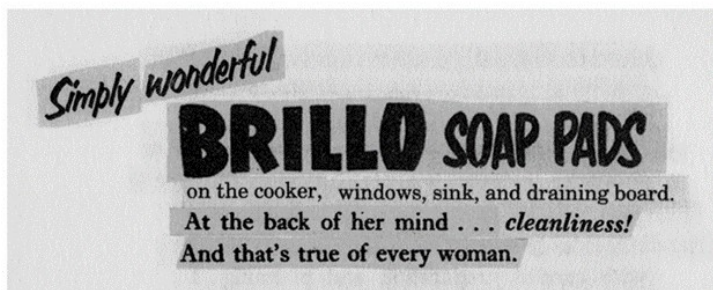


Fig. 3 – À esquerda: Anúncio da lâ de aço Brillo (década de 1950. Autoria desconhecida). Fonte: [http://www.cyber-heritage.co.uk/womens\\_magazines\\_1950s/fifty.htm](http://www.cyber-heritage.co.uk/womens_magazines_1950s/fifty.htm) . Acesso em: 11 jun. 2021. À direita: Detalhe da página de *Woman's World: a graphic novel*. Graham Rawle (2006). © Graham Rawle.

Para manifestar-se como mulher, Roy converte revistas femininas em manuais, uma vez que esses impressos da época eram muito prescritivos com relação ao comportamento feminino. Assimilando essas prescrições, Roy personifica a mulher ideal normatizada por essas publicações. O conceito de feminilidade de Roy, assim, é uma construção artificial, formada por um mosaico composto por fragmentos de anúncios, artigos, conselhos e contos românticos, retirados de diferentes revistas.

As revistas mais populares desse período continham variada gama tipográfica, especialmente a publicidade. Em diversos trechos do livro, Rawle apropria-se das múltiplas formas tipográficas de anúncios (slogans, logotipos). Em uma passagem da narrativa, Norma/Roy descreve as atividades da “governanta” Mary; tarefas que, segundo a personagem, “muitas outras mulheres estão acostumadas a fazer”, como limpar armários, gavetas, paredes, móveis, trilhos de cortina. Norma/Roy relata que para realizar a limpeza da casa, Mary usa o *Simply wonderful BRILLO SOAP PADS* (fig. 3, à direita). A artificialidade da concepção de feminilidade de Roy está diretamente ligada à visibilidade do texto, pois a afirmação da personagem é composta por recortes do slogan (*Simply*

wonderful) e do logotipo do próprio anúncio da lã de aço saturada com sabão da marca Brillo (fig. 3, à esquerda). A propósito, as embalagens de Brillo são um dos ícones da Arte Pop; Andy Warhol reproduziu-as de diversas formas em suas obras. Esse trecho de *Woman's World* demonstra como elementos característicos do universo consumista reverberam na obra – visual e conceitualmente –, pois são essenciais para a construção e compreensão da personalidade de Norma/Roy. A metonímia, especificamente o uso da marca pelo produto (nesse caso, Brillo por lã de aço), é recorrente na narrativa.

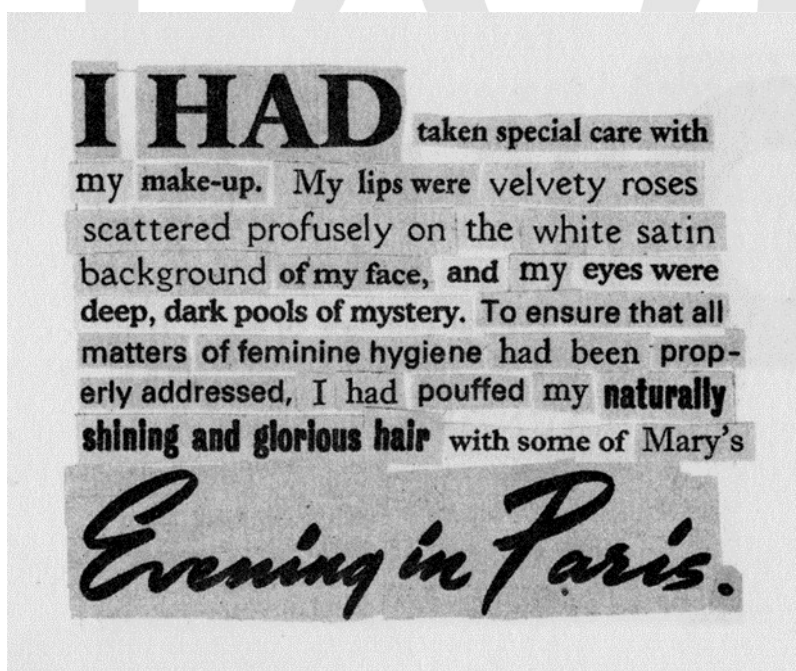


Fig. 4 – Detalhe de página de *Woman's World: a graphic novel*. Graham Rawle (2006). © Graham Rawle.

Em outro trecho do livro, Norma/Roy revela sua atenção especial com a higiene e a beleza e relata:

Eu tenho um cuidado especial com minha maquiagem. Meus lábios eram rosas de veludo profusamente disseminados pelo fundo de cetim branco do meu rosto, e meus olhos eram profundos, escuridão das poças do meu mistério. Para assegurar que todos os procedimentos de higiene feminina haviam sido devidamente conduzidos, eu borrifei meu cabelo naturalmente brilhante e resplandecente com um pouco do Evening in Paris de Mary (RAWLE, 2006, p. 38, tradução nossa).<sup>4</sup>

---

Angelo Mazzuchelli Garcia. *Perversões em Woman's World*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25820>>

Norma/Roy expressa-se, novamente, por metonímia, (Evening in Paris por perfume). E Rawle materializa essa metonímia usando um recorte do próprio logotipo do perfume Evening in Paris (fig. 4). Há, tal como no exemplo anterior, uma reverberação da Arte Pop. Por outro lado, em ambos os trechos pode-se estabelecer uma conexão com os ideais que sustentam o Novo Realismo: a face mais obscura do capitalismo emerge da artificialidade com que Norma/Roy encarna a feminilidade.

Norma/Roy possui um caráter narcisista; um narcisismo afetado e cômico. Essa afetação ganha maior ênfase ao traduzir-se visualmente por meio da apropriação de slogans e frases de efeito típicos da publicidade (como a possibilidade de ter um “cabelo naturalmente brilhante e resplandecente”).

Mas o caráter de Norma/Roy não é composto unicamente por superficialidades. A personagem defende ardorosamente a causa feminista. Conforme vimos, a trama de *Woman's World* tem como pano de fundo um momento histórico marcado por importantes mudanças relativas ao comportamento. As revistas femininas de então – a despeito do cunho prescritivo relativo aos assuntos do gênero –, de certa forma, buscavam também construir uma imagem moderna da mulher e promover maior integração do sexo feminino à sociedade.

Em diversas passagens, a protagonista questiona a sociedade machista. Numa delas, trava uma discussão com um empresário, Sr. White, que está oferecendo um emprego de motorista. A vaga era para o sexo masculino, mas Norma/Roy compareceu à entrevista vestida de mulher, embora tenha enviado a carta de intenção como Roy. A personagem passa por um embaraço inicial, mas desconversa e insiste que poderia desempenhar a função, mesmo sendo *mulher*. Ao ser indagado(a) se teria licença para dirigir, Norma/Roy converte a situação embaraçosa em uma polêmica sobre machismo. Ela cita duas personagens não ficcionais, duas mulheres pilotos de corrida da década de 1930, Gwenda Stewart e Kim Petre (ou Kay Petre),<sup>5</sup> exaltando o fato de que elas conduziam veículos motorizados com grande perícia – e eram mulheres. Ao final da discussão, Norma ironiza: questiona se alguém pediria a licença para dirigir de Gwenda Stewart após ela cruzar a linha de chegada do circuito de Brands Hatch.<sup>6</sup>

---

Angelo Mazzuchelli Garcia. *Perversões em Woman's World*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25820>>



## 5 Perversão e criação: *mise en abyme*

No âmbito da heráldica, a expressão *en abîme*, ou *en abyme* ('em abismo'), designa a reprodução de um escudo, em tamanho menor, dentro do próprio escudo, criando um efeito de profundidade. Já o conceito, ou processo, denominado *mise en abyme* ('construção' ou 'estrutura em abismo') foi introduzido por André Gide, no final do século XIX, a partir de reflexões do escritor sobre a própria prática literária. Gide recorreu, por analogia, à citada peculiaridade do universo armorial, para caracterizar e nomear esse processo.

Segundo Gide, a *mise en abyme* "envolveria [...] o autor, permitindo-lhe investir-se de maneira particular em sua obra (GOULET, s.d., p. 40, tradução nossa<sup>7</sup>). Convicto da complexidade da *mise en abyme*, Gide empenhou-se "em iluminar esse processo por meio de uma sucessão de analogias emprestadas de vários campos artísticos (pintura, literatura, teatro), que se complementam sem que nenhuma pareça inteiramente satisfatória ou suficiente" (GOULET, s.d., p. 40, tradução nossa).<sup>8</sup>

Tomemos como exemplo duas referências pictóricas mencionadas por Gide. Uma das obras citadas pelo escritor francês é *Le prêteur et sa femme* (1514), do pintor flamengo Quentin Matsys (fig. 5). Na parte inferior da pintura, um pequeno espelho convexo reflete o interior do ambiente onde ocorre a cena representada. Pelo reflexo no espelho, é possível ver uma janela e um misterioso personagem que descansa uma das mãos na moldura da janela: o espelho convexo "descentraliza [...] o espaço e o motivo representado, incluindo outro olhar e outra perspectiva" (GOULET, s.d., p. 42, tradução nossa).<sup>9</sup>

Outro exemplo do efeito de profundidade na pintura oferecido por Gide é mais complexo; provém da obra *Las meninas* (1656), de Diego Velásquez (fig. 6). O jogo de reflexividade começa pelo reflexo, num espelho plano no centro da tela, do casal retratado, Felipe IV e Maria Ana (rei e rainha da Espanha). Outros espelhamentos completam esse jogo: os olhares dirigidos para o motivo da pintura: o do próprio Velásquez e de outros quatro personagens em primeiro plano; e o de um homem ao fundo, numa escada, que tem uma perspectiva mais ampla, e contempla a cena inteira. Segundo Goulet, a pintura, assim apresentada, é um avesso, "torna visível o que os retratos oficiais escondem: o pintor a trabalhar e as circunstâncias da sua produção" (GOULET, s.d., p. 42, tradução nossa).<sup>10</sup>

---

Angelo Mazzuchelli Garcia. *Perversões em Woman's World*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25820>>



Fig. 5 – *Le prêteur et sa femme* (1514), de Quentin Matsys. À esquerda: obra completa; à direita: detalhe exibindo o espelho convexo refletindo a janela e o misterioso personagem. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_cambista\\_e\\_a\\_sua\\_mulher\\_\(Matsys\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_cambista_e_a_sua_mulher_(Matsys))

Insatisfatórias ou insuficientes, as analogias propostas por Gide (conforme os exemplos acima) fundamentaram uma definição (conscientemente reducionista, segundo Goulet) da *mise en abyme*. Gide definiu-a como “qualquer enclave que mantenha uma relação de semelhança com a obra que contém” (GIDE *apud* GOULET, s.d., p. 43, tradução nossa).<sup>11</sup>



Fig. 6 – *Las meninas* (1656), de Diego Velásquez. À esquerda: obra completa; à direita: detalhe exibindo o espelho com o reflexo do casal real e o homem na escada. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/As\\_Meninas\\_\(Vel%C3%A1zquez\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_(Vel%C3%A1zquez)).

Gide foi um entusiasta desse processo de semelhança por espelhamento. É emblemática e sintomática a forma como o escritor descreveu-se em seu “Diário”,<sup>12</sup> estimulado por ver a própria imagem em um espelho:

Estou escrevendo neste pequeno móvel de Anna Shackleton que estava em meu quarto na rua Commaille. Foi aqui que trabalhei; gostei, porque no espelho duplo da secretária, por cima da tabuinha onde escrevia, me via a escrever; entre cada frase eu me olhava; minha imagem falou comigo, me ouviu, me fez companhia, manteve-me em estado de fervor (GIDE *apud* GOULET, s.d., p. 46, tradução nossa).<sup>13</sup>

Um escritor que coloca-se em abismo “inclina-se avidamente nos bastidores de sua obra, ansioso por captar o que vai além da escrita, a seqüência de seus processos, a energia desdobrada e as metamorfoses que ocorrem”(GOULET, s.d., p. 46, tradução nossa).<sup>14</sup>

A narrativa ficcional feita por uma personagem da obra não é um fenômeno recente. Entretanto, quando a personagem narradora desvela o processo de construção da obra, quando os liames entre a ficção e a realidade são conscientemente expostos, perverte-se a tradicional noção de representação – da personagem que representa um papel. Nesse caso, a obra adquire um caráter

metaficcional: a personagem não mais representa, mas assume um papel; cria-se, segundo Michelle Ryan-Sautour, “um espelho no qual o leitor pode perceber o reflexo do discurso” (apud FROTA, 2013, p. 83). A *mise en abyme*, portanto, é um recurso recorrentemente utilizado pela metaficção.

*Woman's World* compreende todo esse procedimento que expõe os bastidores da obra, promovendo uma imersão no seu próprio processo criativo. No entanto, o espelhamento vai além da escrita: assume uma literalidade visual. Conforme vimos, a imagem (abstrata) de Norma/Roy resulta de uma construção verbal (como defendido por Flaubert e conforme o ideal da pura literatura). Entretanto, há um componente visual integrado, de forma indivisa, a essa construção verbal. Ou seja, em *Woman's World*, signos verbais e signos visuais são um só corpo: o texto é imagem; e a imagem é texto. Essa imagem/texto – o grande mosaico de fragmentos impressos extraídos de revistas femininas – instaura a *mise en abyme*: a personalidade de Norma/Roy – moldada por essa fragmentação – é refletida pela visualidade fragmentada dos recortes que compõem as páginas do livro. A visualidade das páginas de *Woman's World* cita, revela, reflete o próprio conteúdo – enunciado que anuncia o enunciado: expressão metalinguística.

A ocorrência de uma *mise en abyme* em *Woman's World* torna-se mais cristalina no final da narrativa, quando Norma/Roy revela o desejo de fazer um *scrapbook* (fig. 7):

Eu realmente preciso pensar em começar um scrapbook. Meu quarto está empilhado com todas as revistas femininas que tenho guardado ao longo dos anos. Não seria maravilhoso reunir meus apontamentos favoritos sobre moda, todas as dicas e sugestões sobre glamour e etiqueta que eu achei especialmente úteis e reuni-los em um grande livro? Seria uma edição dos meus próprios destaques, como se eu mesma tivesse escrito os artigos. E por meio deles eu poderia contar minha própria história pessoal. Se publicado, seria um guia para a feminilidade, lidando com todas as coisas que importam para a mulher comum. Algo para internar-se e sentir-se parte. Seu alcance seria amplo e variado; o suficiente para cobrir cada interesse feminino, cuidados de beleza, guarda-roupa, arranjos de casa. Dicas sobre como fazer até mesmo o mais simples vestido elegante. Um guia passo a passo ensinando as mais jovens a andar de salto alto. Haveria maravilhosas histórias completas e seriados, produções românticas, ajuda e conselhos para quem precisa. Para a mulher solteira, para a mulher em família – para “todas as mulheres” (RAWLE, 2006, p. 429, tradução nossa).<sup>15</sup>



I really must **THINK** about **starting a**  
**SCRAPBOOK**. My dressing  
**room** is piled high with all the **WOMEN'S**  
magazines I have saved over the years. **Wouldn't**  
**it be wonderful to collect together** my favourite  
fashion features, all the hints and tips on glamour  
and etiquette that I have found especially **USEFUL**, and  
keep them together in one big book? It would be  
my very own edited highlights, as if I had written  
the articles myself. And through them I could tell  
my own personal story. If published, it would  
be a guide to womanhood, dealing with all  
the things that matter to the  
average woman. **Something**  
**to get into and feel part of.**  
Its scope would be wide and  
varied enough to cover  
every feminine interest, her  
beauty care, her wardrobe,  
her home arrangements. *Tips on*  
*how to make even the most simple dress look ele-*  
*gant. A step-by-step guide to walking in heels for*  
*the very young.* **There'd be won-**  
**derful complete stories and**  
  
**serials, heart-to-heart features,**  
**and help and advice for**  
**those who need it. For the**  
**woman alone, the family**  
**woman — for 'everywoman'.**  
**It was a marvellous idea.** I'd get **MARY** to  
buy me a **SCRAPBOOK** tomorrow, so that I  
could start straight away. I used to think I  
had nothing — nothing, that is, except that  
strange female quality that no one has ever really  
been able to define. But now I realised I was  
a veritable fountain, ready to spout.

Fig. 7 – Detalhe de página de *Woman's World: a graphic novel*. Graham Rawle (2006). © Graham Rawle.

A *mise en abyme* em *Woman's World* não só reflete, visualmente, a fragmentação da personalidade de Norma/Roy: o próprio livro sugere, dentro dessa mesma estrutura em abismo, um *scrapbook* construído pela personagem.

Dentre os diferentes domínios aos quais o termo *perversão* é aqui associado (psicanálise, escrita, arte, literatura), há sempre uma conjectura que funda outro(s) caminho(s) que desvia(m)-se da suposta normalidade própria de cada um desses domínios. Criar caminhos que fogem à normalidade engendra subjetividade. Especificamente do ponto de vista psicanalítico, e de acordo com o pensamento de Sigmund Freud, a perversão é o oposto da neurose: enquanto o neurótico recalca, o perverso “designa uma posição subjetiva diante da castração e da lei” (NETTO, 1999). Jacques Lacan concebia a perversão como um fenômeno de linguagem “o sujeito finge utilizar o simbólico dentro dos códigos convencionais da linguagem, mas introduz um sentido todo seu” (NETTO, 1999). Seja qual for o domínio, perversão é subjetividade; e subjetividade é criatividade.

A metalinguagem gerada pela *mise en abyme* desenvolvida por Rawle é inventiva, subjetiva, perversa: “perversão é também criatividade, superação de si, [...] uma vez que autoriza aquele que a encarna a ser simultaneamente carrasco e vítima, senhor e escravo, bárbaro e civilizado” (ROUDINESCO, 2008, p. 11).

Rawle não só delineou *Norma/Roy* – é a própria **encarnação** da personagem dentro de uma **estrutura** em abismo: criador e **criatura**. **Por meio de um exaustivo processo de coleta** e rearranjo de **milhares de fragmentos de revistas**, **perverte sua individualidade para dar vida à personagem. Meta**linguagem e **metamorfose**.



## REFERÊNCIAS

- ARTE Degenerada. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo328/arte-degenerada>>. Acesso em: 31 mar. 2020.
- CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo. Perspectiva, 1973.
- FROTA, Adolfo José de Souza. O processo de reflexão metaficcional em "Seymour: uma apresentação". **Guarapuava**, v. 4, n. 1, p. 82-90, 2013.
- GARCIA, Angelo Mazzuchelli. **A literatura como design gráfico**: a linguagem em cena. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.
- GOULET, Alain. L'auteur mis en abyme (Valéry et Gide). **Lettres Françaises**. s.d., p. 39-58.
- HERMENS, Janske. **Entartung**: as vicissitudes de uma palavra tabu. Alguns aspectos do uso das palavras "Entartung" e "Degeneration" em Nietzsche. 2011. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-82422012000200006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-82422012000200006)>. Acesso em: 31 mar. 2020.
- NETTO, Geraldino A. Ferreira. Perversões ou perversão. **Estilos da Clínica**. n. 4, 1999. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-71281999000100016](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71281999000100016)>. Acesso em: 31 mar. 2020.
- RAWLE, Graham. **Woman's world**: a graphic novel. London: Atlantic, 2006.
- REIS, Carlos. **Pessoas de livro**: estudos sobre personagens. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2016.
- SPITERI, Raymond A. **Painting and the Cultural Politics of Surrealism 1924-1929**. 1989. 392p. Thesis (Doctor in Philosophy) – School of Architecture and Fine Arts / University of Western Australia, Perth, 1989.
- ROUDINESCO, Elisabeth. **A parte obscura de nós mesmos**: uma história dos perversos. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

## NOTAS

---

1 Foram exibidas obras de artistas como Max Beckmann, Oskar Kokoschka, Marc Chagall e Wassily Kandinsky.

2 “Que font la poésie et l’art? Ils vantent. L’objet de la réclame est aussi de vanter. Je prétends que le monde finira, non par un beau livre, mais par une belle réclame”.

3 I started writing this book in the usual way. When I had completed a rough draft, cutting out anything that seemed relevant to the scenes I’d written – sentences and phrases that, when joined together, could be rearranged to approximate what I wanted to say. These cuttings were then filed and from them I began to reassemble my story. Little by little, my original words were discarded and replaced by those I’d found. Once the transition was completed, I could start pasting up the pages as artwork.

The method was primitive: scissors and glue. Apart from a little tweaking here and there to enlarge very small type to a readable size, everything was done by hand. The artwork alone took two years.

Working from the library of collected material meant surrendering my writing to the element of chance and forced me to be inventive with the words that were available. The language of women’s magazines from that time is distinctive and although I have taken their words out of context to tell an entirely new story, the voice of the original 1960 woman’s world remains.

4 I had taken special care with my make-up. My lips were velvet roses scattered profusely on the white satin background of my face, and my eyes were deep, dark of pools of my mystery. To ensure that all matters of feminine hygiene had been properly addressed, I had pouffed my naturally shining and glorious hair with some of Mary’s Evening in Paris.

5 Kay Petre era natural do Canadá e migrou para a Inglaterra em 1930. Era uma esportista que praticava principalmente patinação no gelo e, na Inglaterra, interessou-se pelas corridas automobilísticas. Foi bem-sucedida e ficou conhecida como a “rainha da velocidade de Brooklands” (autódromo inglês). Gwenda Stewart era britânica. Foi motorista de ambulância durante a Primeira Guerra Mundial. No âmbito competitivo do automobilismo, era considerada uma piloto rápida e habilidosa, tendo quebrado vários recordes. Cf.: <https://speedqueens.blogspot.com/2010/07/kay-petre.html>

6 O circuito de Brands Hatch localiza-se em Longfield (condado de Kent), Inglaterra. Foi usado pela primeira vez em 1926 e ainda está em atividade.

7 “impliquerait [...] l’auteur en permettant à celui-ci de s’investir d’une façon particulière dans son œuvre”.

8 “d’éclairer ce procédé par une succession d’analogies empruntées à des domaines artistiques divers (peinture, littérature, théâtre), qui se complètent sans qu’aucune apparaisse tout à fait satisfaisante ou suffisante”.

9 “décentrer [...] l’espace et le motif représenté, en y incluant un autre regard et une autre perspective”.

10 “rendant visible ce que cachent les portraits officiels: le peintre au travail et les circonstances de sa production”.

11 “toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient”.

12 Diário (*Journal*) é uma obra composta por vários cadernos de anotações. Produzido ao longo de algumas décadas (aproximadamente de 1889 a 1949), reúne materiais de origem diversa (trivialidades do dia a dia, conversas com amigos, críticas aos outros e a si mesmo).

13 “J’écris sur ce petit meuble d’Anna Shackleton qui, rue de Commaille, se trouvait dans ma chambre. C’était là que je travaillais; je l’aimais, parce que dans la double glace du secrétaire, au-dessus de la tablette où j’écrivais, je me voyais écrire; entre chaque phrase je me regardais; mon image me parlait, m’écoutait, me tenait compagnie, me maintenait en état de ferveur”.

14 “est avidement penché sur les coulisses de son œuvre, désireux de capter l’endaçà de l’écriture, l’enchaînement de ses processus, l’énergie déployée, et les métamorphoses qui s’y opèrent”.

15 I really must think about starting a scrapbook. My dressing room is piled high with all the women’s magazines I have saved over the years. Wouldn’t it be wonderful to collect together my favorite fashion features, all the hints and tips on glamour and etiquette that I have found especially useful, and keep them together in one big book? It would be my very own edited highlights, as if I had written the articles myself. And through them I could tell my own personal story. If published, it would be a guide to womanhood, dealing with all the things that matter to the average woman. Something to get into and feel part of.

## NOTAS

---

Its scope would be wide and varied enough to cover every feminine interest, her beauty care, her wardrobe, her home arrangements. Tips on how to make even the most simple dress look elegant. A step by step guide to walking in heels for the very young. There'd wonderful complete stories and serials, heart-to-heart features, and help and advice for those who need it. For the woman alone, the family woman – for "everywoman".

# Em questões de gênero e normatividade, quantos passos avançamos no salão?

*In terms of gender and normativity, how many steps do we take in the ballroom?*

*En términos de género y normatividad, ¿cuántos pasos damos en los salones?*

Francisca Jocélia de Oliveira Freire

Universidade Federal da Bahia

E-mail: [joceliafreiredancadesalao@gmail.com](mailto:joceliafreiredancadesalao@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1891-5025>

Cecília Bastos da Costa Accioly

Universidade Federal da Bahia

E-mail: [ceciliaccioly@ufba.br](mailto:ceciliaccioly@ufba.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9024-8258>

## RESUMO:

Este artigo tem como questão principal a relação entre aulas de Danças de Salão, machismo e heteronormatividade. Coloca-se em pauta as seguintes perguntas: aulas de Danças de Salão estabelecem que tipo de relação com as questões de gênero e normatividade atualmente? São espaços de manutenção ou superação do machismo e da heteronormatividade? Apresenta-se aspectos encontrados durante a análise de dados coletados através de questionários relacionados à pesquisa em andamento, discutindo sobre concepções pedagógicas para as Danças de Salão; machismo; estudos de gênero; interseccionalidade; sexualidade e educação.

Palavras-chave: *Danças de Salão. Estudos de Gênero. Heteronormatividade. Machismo.*

---

FREIRE, Francisca Jocélia de Oliveira; ACCIOLY, Cecília Bastos da Costa. **Em questões de gênero e normatividade, quantos passos avançamos no salão?**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25827>>

#### ABSTRACT:

The main issue of this article is the relationship between ballroom dancing classes, sexism and heteronormativity. It raises the following questions: what kind of discussion with gender and normativity issues today do ballroom dancing classes establish? Are these spaces for maintaining or overcoming sexism and heteronormativity? It presents aspects found during the analysis of data collected through questionnaires related to ongoing research, discussing pedagogical concepts for Ballroom Dances; sexism; gender studies; intersectionality; sexuality and education.

Keywords: *Ballroom Dances. Gender Studies. Heteronormativity. Sexism.*

#### RESUMEN:

El tema principal de este artículo es la relación entre clases de bailes de salón, machismo y heteronormatividad. Plantea las siguientes preguntas: ¿Las clases de bailes de salón establecen qué tipo de relación con los temas de género y normatividad en la actualidad? ¿Son espacios para mantener o superar el machismo y la heteronormatividad? Presenta aspectos encontrados durante el análisis de datos recolectados a través de cuestionarios relacionados con la investigación en curso, discutiendo conceptos pedagógicos para Bailes de Salón; machismo; estudios de género; interseccionalidad; sexualidad y educación.

Palabras clave: *Bailes de salón. Estudios de Género. Heteronormatividad. Machismo.*

Artigo recebido em: 15/10/2020

Artigo aprovado em: 06/04/2021

## Introdução

As questões que ganham força na atualidade como machismo, sexismo, papéis da mulher na sociedade, heteronormatividade, gênero e relações de poder perpassam as Danças de Salão, posto que nascem em uma sociedade patriarcal e machista, e as perspectivas produzidas por essa sociedade têm sido reafirmadas dentro de suas técnicas. Ao longo do tempo, agentes atuantes nas Danças de Salão continuam a reproduzir tais papéis que determinam como *a mulher* e como *o homem* devem se portar. Diante da realidade mencionada, consideramos que um dos lugares que apresentam um grande potencial para reafirmar e reproduzir concepções machistas e heteronormativas é a sala de aula e a ação pedagógica de profissionais que ensinam Danças de Salão.

Nesta acepção, torna-se fundamental compreender as metodologias e as ações pedagógicas que são utilizadas por profissionais para construção das aulas e que estão presentes na maioria das escolas, espaços e academias que promovem o ensino de Danças de Salão, reconhecendo as características que são comuns e servem como mecanismo de manutenção de uma aula com aspectos tradicionais, não somente acerca da técnica, mas no que diz respeito à propagação de pensamentos machistas e heteronormativos.

O presente trabalho aborda alguns dos principais aspectos da pesquisa desenvolvida entre os anos de 2019 e 2020, que teve como objetivo realizar uma análise crítica acerca do atual formato das aulas de Danças de Salão e sua constituição, apontando para possíveis ações pedagógicas que fomentem e difundam as Danças de Salão a partir de bases teóricas que questionem seus atuais formatos. Para tanto, compreendemos a necessidade de identificar os aspectos presentes nas aulas de Danças de Salão que funcionam como mecanismos para manutenção do seu formato tradicional machista e heteronormativo. Esta pesquisa é um convite para repensarmos tal formato, acessando estudos que abordam as Danças de Salão por perspectivas contemporâneas, feministas, racializadas e interseccionais.



## Metodologia

Referente à metodologia, esta pesquisa se caracteriza como qualitativa, especificamente como pesquisa-ação, que objetiva prioritariamente, de acordo com Nunes e Infante (1996, p. 100), “equacionar os problemas por meio do levantamento de soluções e propostas de ações para transformação da realidade. O resultado do trabalho é proveniente da troca de saberes entre pesquisadores e profissionais da organização”. Faz-se necessário afirmar ainda a intenção da transformação de nossa própria prática docente em dança.

Desta forma, iniciamos com um levantamento teórico que ajudou no entendimento dos conceitos utilizados.

Nos aspectos pedagógicos, a partir de d'Ávila e Madeira (2018), encontramos suporte para analisar as questões que envolvem o fazer pedagógico, os elementos que constituem a ação e a formação do professor, colaborando para reconhecer os limites percebidos nos profissionais que estão atuando como professores e instrutores de Danças de Salão.

Com Feitoza (2011), Polezi e Vasconcelos (2017), Pazetto e Samways (2018), Nunes e Froehlich (2018), pudemos dialogar diretamente com as questões apontadas na pesquisa, pois colocam em pauta os formatos tradicionais das Danças de Salão, principalmente no que diz respeito aos papéis construídos de acordo com prerrogativas de gênero. Além disso, tratam de aspectos referentes à condução e às relações de poder impostas através dela, pontos que consideramos cruciais para um olhar crítico sobre os formatos tradicionais em que as Danças de Salão foram construídas e ainda se mantêm. Os estudos acerca da condução propõem um olhar para um elemento muito tratado nas Danças de Salão, com destaque para a pesquisa realizada por Feitoza (2011), que aborda questões atreladas à condução nas Danças de Salão, sugerindo estudos acerca do entendimento de “Cocondução” em sua dissertação de mestrado. Essas são produções teóricas fundamentais para o desenvolvimento do trabalho e seu embasamento, colaborando também para acessar profissionais que estão propondo diferentes abordagens acerca das Danças de Salão, contribuindo efetivamente para desconstrução de estereótipos construídos por uma sociedade machista e heteronormativa.

Para compreender o conceito de machismo, utilizamos Drumont (1980). Sobre estudos de gênero e sexualidade, encontramos em Saffioti (2015) e Louro (1997) o processo histórico que colabora para estabelecer essas noções a partir do feminismo. Essas autoras fazem emergir alguns pontos que trazemos para as Danças de Salão, contribuindo para o entendimento do papel da mulher nesse lugar. A afirmação de Louro, indicando que “a segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito” (1997, p. 17), pode ser diretamente relacionada às práticas das Danças de Salão que estabelecem para as mulheres determinados papéis que reforçam essa invisibilidade. Esta abordagem é indissociável do que aponta Akotirene (2019) quando discute a interseccionalidade, uma categoria teórica que possibilita uma análise múltipla de sistemas de opressão, entre eles a construção do poder estabelecido socialmente no sistema cis-hétero-patriarcal que, em nossa compreensão, é o mesmo que serve como modelo para as determinações estabelecidas no formato tradicional das Danças de Salão.

Em seguida, foram elaborados 3 questionários e aplicados utilizando programa de criação de formulários *online* gratuito. Estes foram validados através da realização de pilotos, e cada participante respondeu aos questionários após indicar estar de acordo com o informado no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Tais questionários, aplicados como método para levantamento de dados para pesquisa, foram enviados por meio de e-mail e aplicativo gratuito para mensagens nos seguintes períodos: Questionários 1 e 2 entre 27 de outubro de 2019 e 3 de novembro 2019; e Questionário 3 entre 28 de março de 2020 e 10 de abril de 2020. O Questionário 1 foi enviado para 55 profissionais atuantes como professores e instrutores de Danças de Salão nas cidades de Salvador e Feira de Santana, Bahia; o Questionário 2 foi enviado para professoras, instrutoras e profissionais das Danças de Salão autoidentificadas como mulheres (cis e trans) em resposta ao Questionário 1 atuantes nas cidades mencionadas; e o Questionário 3 foi direcionado para estudantes, alunes, praticantes amadores e frequentadores de bailes e aulas de Danças de Salão na cidade de Salvador, Bahia. Os dados foram analisados em planilhas e gráficos, em sistema gratuito de armazenamento em nuvem.

A aplicação do Questionário 1 teve o intuito de identificar a formação profissional, as concepções pedagógicas, o planejamento das aulas, se as questões levantadas nesta pesquisa são abordadas durante a prática docente, quais as nomenclaturas utilizadas e se nas aulas existem papéis determinados para homens e para mulheres.

Na análise do Questionário 1, foi verificado que há uma diferença entre ser professor/instrutor identificado como homem e ser professora/instrutora identificada como mulher, percebida a partir do cotidiano profissional e referenciada nas análises teóricas. Como afirma Zamoner (2011 *apud* NUNES; FROEHLICH, p. 3), “atualmente, a dança de salão ainda é entendida como uma estrutura dual, em que o masculino é representado pelo cavalheiro que conduz; e o feminino, pela dama que responde”, o que, conseqüentemente, provoca experiências distintas para diferentes gêneros nos ambientes de Danças de Salão. Ou seja, “essa maneira de estruturação é reflexo dos papéis sociais exercidos por homens e mulheres na época do surgimento da dança de salão” (ZAMONER, 2011 *apud* NUNES; FROEHLICH, p. 3) e tais papéis são carregados de significados construídos a partir de concepções machistas, sexistas e heteronormativas resultantes de uma sociedade patriarcal “que, como o próprio nome indica, é o regime da dominação-exploração das mulheres pelos homens” (SAFFIOTI, 2015, p. 44). Com essa indicação, a partir do Questionário 1, foi aplicado um segundo questionário (Questionário 2) para compreensão das experiências vivenciadas por pessoas auto-identificadas como mulheres (cis e trans) em exercício docente em sala de aula de Danças de Salão.

A aplicação do Questionário 3 teve o intuito de identificar o que o público frequentador dos espaços de Danças de Salão percebe em aulas e/ou práticas dançantes, suas concepções acerca dessas danças, se as questões levantadas nesta pesquisa são abordadas durante as aulas e sua visão sobre o assunto, quais as nomenclaturas utilizadas, e se nas aulas ou espaços frequentados existem papéis determinados para homens e para mulheres. Além disso, aplicar um questionário específico para estudantes, alunes, praticantes amadores, frequentadores de bailes e aulas de Danças de Salão amplia nossas informações sobre os ambientes onde as Danças de Salão acontecem, nos permitindo acompanhar o olhar profissional para/sobre essas danças e o olhar de praticantes amadores e em processos educacionais.

## Análise de dados

O Questionário 1 foi enviado para 55 profissionais e tivemos respostas de 28 deles, com idades entre 24 e 63 anos. Nos quesitos: “sexo designado no nascimento” tivemos 15 (53,6%) respondentes indicando “masculino” e 13 (46,4%) “feminino”; “identidade de gênero” 14 pessoas identificaram-se como “homens-cis” (50%), 13 como “mulheres-cis” (46,4%) e 1 (3,6%) “não binário”; “orientação sexual” tivemos 25 (89,3%) participantes que se declararam “heterossexuais” e 3 (10,7%) participantes se declararam “homossexuais”.

O Questionário 2 foi enviado para ser respondido apenas por profissionais que se identificaram como mulheres (cis e trans) no questionário anterior. Das 15 respostas que recebemos, apenas 11 foram de fato elaboradas por mulheres anteriormente identificadas no Questionário 1 e as 4 outras foram elaboradas por homens identificados como tal no primeiro questionário. Gostaríamos de salientar que todas as perguntas feitas no Questionário 2 foram direcionadas para as referidas mulheres.

O Questionário 3 foi enviado para diversos grupos e muitos participantes solicitaram o envio para outros grupos particulares de turmas específicas de Danças de Salão, totalizando 250 pessoas. Tivemos respostas de 66 dessas, com idades entre 20 e 76 anos. Nos quesitos: “sexo designado no nascimento” tivemos 15 (22,7%) respostas indicando “masculino” e 51 (77,3%) “feminino”; “identidade de gênero” responderam 11 “homens-cis” (16,7%), 51 “mulheres-cis” (77,3%) e 2 (3%) “não binário”, 2 (3,0%) pessoas escolheram o item “outros”, descrevendo nominalmente 1 “heterossexual” e 1 “homem”; “orientação sexual” apresentaram-se 62 (93,9%) “heterossexuais”, 1 (1,5%) “homossexual” e 3 (4,5%) “bissexuais”.

Podemos observar, a partir dos dados obtidos, que ainda se trata de um espaço predominantemente heterossexual, o que colabora para a reprodução de perspectivas heteronormativas sobre as Danças de Salão que, conseqüentemente, reproduzem uma lógica de comportamento baseada na binaridade de gênero e na manutenção de comportamentos estabelecidos para homens e mulheres. Como afirmam Pazetto e Samways (2018, p. 169):

fica evidente a atuação da dança na conformação da ideologia heterossexual e sexista, que se sustenta na afirmação de que homens e mulheres são diferentes – e complementares – não apenas em relação a características corporais, mas em relação a características psíquicas, racionais, comportamentais, gestuais, sendo que essa suposta diferença é usada para justificar posições socioculturais atribuídas a homens e mulheres.

Percebemos, através das respostas, que o significado de identidade de gênero ainda não é entendido por muitos dos profissionais atuantes no ensino de Danças de Salão, o que interfere na sua compreensão da importância de tal assunto para preparação de aulas, para atuação profissional e produção de eventos. Isso fica nítido quando 21 dos 28 participantes respondem que as questões de gênero não interferem no seu planejamento.

Aqui, é fundamental compreender que, apesar de “cada feminista enfatiza[r] determinado aspecto do gênero, havendo um campo, ainda que limitado, de consenso[,] o gênero é a construção social do masculino e do feminino” (SAFFIOTI, 2015, p. 45). É necessário o entendimento de que gênero é algo construído socialmente e, desta forma, passível de mudanças. Perceber essa categoria como algo que pode ter seu significado modificado é indispensável para tratar de papéis pré-determinados nas Danças de Salão e discutir as implicações do que representa a continuidade do uso de nomenclaturas como “damas” e “cavalheiros”.

Apesar de participantes se identificarem como profissionais atuantes no ensino de Danças de Salão, a maioria não buscou formação especializada na área. Assim, é restrito o número de profissionais com graduação em Licenciatura em Dança ministrando aulas de Danças de Salão (do total de respondentes, 4 pessoas declararam formação em Dança no Ensino Superior), mesmo que 100% dos participantes estejam atuando em salas de aula. Alguns profissionais não compreendem como relacionar bases teóricas na preparação de suas aulas e outros nem sabem o que vêm a ser bases teóricas. Nesse aspecto, como afirmam d’Ávila e Madeira (2018, p. 21) “muitos professores ensinam sem o devido conhecimento dos saberes que sustentam sua própria prática – saberes pedagógico-didáticos”, o que pode colaborar para uma abordagem tecnicista de reprodução de práticas, sem criticidade.

Sobre machismo, mesmo com 89,3% do total de participantes declarando que se preocupam com discursos machistas em suas aulas, são muitos os relatos que ressaltam o papel de condutores para homens e o papel de conduzidas para mulheres. Além disso, no que diz respeito à determinação de funções em sala de aula por gênero, 64% declaram que não há, o que diverge das respostas para questões abertas, que indicam diferenciações marcadas por designações sociais normativas de gênero (homem/mulher-cis).

Ao enviar os questionários, foi explicado que o Questionário 2 deveria ser respondido apenas por pessoas que se identificaram no Questionário 1 como mulheres. No entanto, 4 homens o responderam deliberadamente, mesmo com todas as perguntas direcionadas para estas mulheres. Isso é um dado que reflete uma situação que vai além do explícito nas respostas diretamente indicadas no questionário e acontece com frequência em aulas, eventos e cursos, onde costumeiramente o homem toma a iniciativa de responder às questões colocadas por praticantes, reafirmando o papel secundário da professora/instrutora mulher em ação, o que demonstra o quanto estamos impregnados do discurso-prática do patriarcado, esse “sistema político modelador da cultura e dominação masculina, especialmente contra as mulheres” (AKOTIRENE, 2019, p. 118).

Como já informado, 11 mulheres responderam ao Questionário 2 e tivemos o mesmo número de pessoas relatando que trabalham em parceria com homens. A maioria (54%) considera importante a participação de outro indivíduo na aula – vale salientar que as mesmas não consideraram necessário que sua parceria seja feita com um homem.

Tratando de ações machistas em sala de aula, grande parte relata que nunca vivenciou nenhum preconceito por ser mulher ao ministrar aulas de Danças de Salão, ou seja, parceiros e pessoas com quem realizam as aulas não apresentam atitudes machistas e heteronormativas (86%), o que diverge das respostas das questões abertas, que indicam silenciamentos, descrédito, desconfiança sobre a capacidade, papéis determinados por concepções patriarcais.

Quando se trata da ação da mulher como professora em sala de aula e quem direciona tais ações, consideramos que a porcentagem apresentada ainda é pequena em relação ao total, pois 53,3% dividem a atuação em sala, sendo que 13,3% indicaram seus parceiros como protagonistas. No



entanto, pelas experiências que constantemente atravessam o cotidiano profissional das Danças de Salão, é possível perceber que a maioria dos protagonistas em salas de aula ainda são os homens-cis.

Ao abordarmos aspectos sobre o protagonismo no planejamento de ensino em aulas realizadas em parceria, analisando as respostas recebidas verificamos que muitas participantes não entendem o que é o planejamento de aula, além de nos depararmos com respostas dadas pelos homens no Questionário 1 como: “Total por conta da experiência. Porém sempre aberto a sugestão da parceira ou da equipe” e “Sou o mentor da criação”. Essas frases carregadas de poder sobre a ação demonstram o quão machistas são as relações estabelecidas entre algumas parcerias, compreendendo que o “machismo é definido como um sistema de *representações simbólicas*, que mistifica as relações de exploração, de dominação, de sujeição entre o homem e a mulher” (DRUMONT, 1980, p. 1).

Referente ao Questionário 3, as respostas que obtivemos demonstram o quanto as aulas de Danças de Salão ainda são espaços frequentados predominantemente por mulheres, pois, dos 66 respondentes, 51 se declaram do sexo feminino (77,3%) e, dessas, todas se declaram como mulheres-cis. No total das respostas podemos identificar um público que ainda é majoritariamente heterossexual (93,9%), o que colabora para a afirmação de um espaço também heteronormativo. Como um espaço de práticas pautadas em concepções tradicionais, “a heteronormatividade na dança de salão funciona como engrenagem de um mecanismo social que regula corpos e possibilidades de estar no mundo” (SILVEIRA, 2018, p. 6), determinando funções e comportamentos preestabelecidos para homens e mulheres.

Podemos destacar as aulas em grupo (84,8%) e os bailes (60,6%) como os espaços utilizados pela maior parte das pessoas como acesso às Danças de Salão, o que afirma a importância da ação docente. De acordo com esses participantes, as duplas de profissionais atuando em salas de aula, em sua maioria, ainda são compostas por um professor e uma professora (54,5%), e a figura do professor homem é apontada por 31,8% das pessoas praticantes como quem ministra as aulas, o que indica que, apesar de serem espaços frequentados por um número maior de mulheres, ainda são espaços que apresentam homens na condução das atividades. No entanto, mesmo quando existe uma professora e um professor em sala de aula, “o papel da dama na dança está diretamente conectado com uma conduta moral vinculada a uma norma heterosocial, onde a centralidade e o

pensar concentram-se na figura masculina” (SILVEIRA, 2018, p. 8), por isso se reproduz um entendimento que “tudo que não se enquadre nesse gênero é visto como algo dissidente e inferiorizado” (SILVEIRA, 2018, p. 8). Assim, as professoras, em muitas situações, são vistas como assistentes, e em alguns casos seus nomes não são mencionados.

A maioria das pessoas declaram que o gênero de quem ministra a aula não interfere na atuação profissional e 74,2% declaram que as questões de gênero são abordadas em salas de aula. Ao relatar como isso acontece durante as aulas, no entanto, as respostas dadas às questões abertas, discursivas, estão diretamente atreladas à questão do respeito e cuidado com o outro, o que não necessariamente tem relação com as questões de gênero. O que as respostas demonstram é uma inexistência do entendimento do que seria uma real abordagem sobre essas questões em sala de aula.

Dos participantes, 63,6% afirmam preocupação com colocações machistas e sexualizadas nas aulas. Porém, continuamos a reproduzir uma dança na qual “um dos poucos espaços onde a dama tem a possibilidade de demonstrar sua criatividade e autonomia é através dos movimentos chamados de enfeites” (SILVEIRA, 2018, p. 12), considerando ainda a existência de uma condição para tal “criatividade e autonomia” serem utilizadas durante a dança, pois tais “gestos só podem acontecer se ela estiver atenta para não atrapalhar o movimento do cavalheiro que está por vir” (SILVEIRA, 2018, p. 12).

A nomenclatura condutoras/condutores e conduzidas/conduzidos está sendo mais frequentemente utilizada nas aulas, porém é perceptível no cotidiano profissional que essa realidade é resultado da compreensão do uso dessas palavras como criação de um modismo acrítico sem que esses profissionais de fato busquem engajamento nas ações políticas que trazem, na mudança de nomenclaturas, atitudes que colaboram para a superação do machismo e da heteronormatividade. Podemos perceber, nas respostas abertas dos questionários aplicados, uma normalização de determinadas condutas, referendadas por afirmações como “O homem no papel de condutor e mulher de conduzida” (resposta dada por um profissional), já que estamos falando de um espaço prioritariamente heteronormativo, influenciado pela visão patriarcal de sociedade, conseqüentemente, machista. Quando profissionais mudam as nomenclaturas utilizadas em sala sem nenhuma relação com mudanças de concepções e atitudes, utilizando indicações como “Os Condutores” e “As Condu-

zidas”, mantêm a generificação dos papéis, ou seja, homens continuam a conduzir e mulheres a ser conduzidas, ressaltando que “o termo conduzir nas danças de salão tem sido entendido como uma ação na qual um corpo tem o domínio sobre outro no acontecimento da dança” (FEITOZA, 2011, p. 9), o que reafirma o poder de decisão e de controle da Dança exclusivamente aos homens, pensando a condução por uma visão tradicionalista.

Apesar da maioria (62%) responder que não existem funções predeterminadas em sala de aula para homens e mulheres, 69% também declaram ter presenciado atitudes machistas nos espaços de Danças de Salão e alguns relatam que existe um olhar preconceituoso para pessoas do mesmo gênero dançando juntas. As colocações feitas durante a pesquisa, em afirmações como “Mulher movimentos de braços e dançar com salto” (resposta de um professor homem-cis) e “Dentro da dança de salão temos papéis definidos [...] Acredito que deve-se respeitar o papel de cavalheiro como o condutor [...] É preciso entender que são papéis dentro da dança [...]” (resposta de uma aluna mulher-cis), confirmam a manutenção de comportamentos e atitudes, nos espaços de dança, que ainda seguem padrões tradicionais e estão mergulhados em valores carregados de machismo, sexismo, heteronormatividade, atrelando funções corporais a papéis construídos socialmente. Aulas e ações pedagógicas continuam a reproduzir padrões sociais acerca do que é ser homem e o que é ser mulher, como indicam Nunes e Froehlich (2018, p. 95): “historicamente, nas Danças de Salão, o cavalheiro sempre conduziu sua dama, restando a ela um papel passivo de segui-lo em sua movimentação, deslocamento e musicalidade”.

## **Considerações finais**

Os espaços de Danças de Salão, apesar de continuarem como locais de manutenção de discursos e atitudes machistas e heteronormativas, têm sofrido a ação das mudanças nas perspectivas dos estudos de gênero e do feminismo, havendo sinais de alterações para proposições de discussão dessas perspectivas por profissionais e praticantes, pois isso se apresenta hoje como uma urgência social.

Assim, podemos considerar que, no momento atual, ainda não avançamos passos significativos no cotidiano da prática profissional das Danças de Salão. Apesar do crescente número de pesquisas acadêmicas que questionam as relações estabelecidas nos espaços de Danças de Salão, profissio-

nais que estão à frente de aulas, eventos e atividades oferecidas ao grande público, em sua maioria, não dedicam atenção a questões críticas relacionadas à sociedade, sendo a sua atuação determinante para reprodução do *status quo*.

É possível compreender, ainda, a partir da análise desses questionários, ser necessário tratar de tais questões a partir de uma ótica interseccional, categoria teórica que possibilita uma análise múltipla de sistemas de opressão, dentre eles a construção do poder estabelecido socialmente no sistema cis-hétero-patriarcal, o mesmo que serve como modelo para as determinações estabelecidas no formato tradicional das Danças de Salão.

## REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- D'ÁVILA, Cristina; MADEIRA, Ana Verena (org.). **Ateliê Didático**: uma abordagem criativa na formação continuada de docentes universitários. Salvador: EDUFBA, 2018. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29316>>. Acesso em: 10 out. 2020.
- DRUMONT, Mary Pimentel. **Elementos para uma análise do machismo**. São Paulo: Perspectivas, 1980.
- FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. **Danças de Salão**: os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências. 2011. 85 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8141>>. Acesso em: 10 out. 2020.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.
- NUNES, Bruno; FROEHLICH, Marcia. Um novo olhar sobre a condução na dança de salão: questões de gênero e relações de poder. **Revista educação, artes e inclusão**, v. 14, n. 2, p. 91-116, abr.-jun. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/10172>>. Acesso em: 10 out. 2020.
- NUNES, Joaquim Moreira; INFANTE, Maria. **Pesquisa-ação**: uma metodologia de consultoria. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1996. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/dydn3/10>>. Acesso em: 10 out. 2020.
- PAZETTO, Debora; SAMWAYS, Samuel. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem Queer das normas de gênero na dança de salão. **Revista educação, artes e inclusão**, v. 14, n. 3, p. 157-179, jul.-set. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/11736>>. Acesso em: 10 out. 2020.
- POLEZI, Carolina; VASCONCELOS, Paola. Contracondutas no ensino e prática da Dança de Salão: a dança de salão queer e a condução compartilhada. **Artículo Presencia. Miradas desde y hacia la Educación**, Montevideo, n. 2, 2017. Disponível em: <<https://www.stellamaris.edu.uy/revistapresencia/2017/12/06/contracondutas-no-ensino-e-pratica-da-danca-de-salao-a-danca-de-salao-queer-e-a-conducao-compartilhada/>>. Acesso em: 10 out. 2020.
- SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, Patriarcado, Violência**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- SILVEIRA, Paola de Vasconcelos. Pela urgência do fim da boa dama – os papéis de gênero na dança de salão. **Anais ABRACE**, v. 19, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3999/4099>>. Acesso em: 10 out. 2020.

# *O estereótipo das coristas na dramaturgia de Tennessee Williams*

El estereotipo de las coristas en la dramaturgia de Tennessee Williams

Showgirls stereotypes in Tennessee Williams' dramaturgy

Luis Marcio Arnaut de Toledo

Universidade de São Paulo

E-mail: sp.vi@hotmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9301-2339>

## RESUMO:

A dramaturgia da peça em um ato *In our Profession*, de Tennessee Williams, coteja a figuração dramaturgical estereotipada das coristas, identificada em diversas obras de sua fase inicial. Com essa identificação, este trabalho revelou a mulher retratada de forma satírica, em contraponto com o papel social de gênero. Denotou, também, o emprego das formas expressionista e épica não brechtiana para dar conta do conteúdo crítico social no retrato destas *showgirls*. A abordagem contemplou a análise de expedientes estéticos e históricos da conjuntura da peça. Por fim, apresentou o dramaturgo como um crítico sociopolítico que utiliza diálogos líricos inspirados em roteiros cinematográficos da década de 1930.

Palavras-chave: *Artes da cena. Dramaturgia. Teatro. Tennessee Williams. In our Profession.*

## ABSTRACT:

The dramaturgy of Tennessee Williams' *In our Profession* one-act play collates the stereotyped showgirls dramaturgical figuration, identified in several works of his initial career. With this identification, this work revealed a woman portrayed in a satirical way, contrasted with the social role of gender. It also denoted the expressionist and non-Brechtian epic ways to account for the critical social content in the portrait of these showgirls. The approach included the analysis of aesthetic and historical expedients in the



conjuncture of the piece. Finally, it introduced the playwright as a socio-political critic who uses lyrical dialogues inspired by cinematic scripts from the 1930s.

Keywords: *Performing arts. Dramaturgy. Theatre. Tennessee Williams. In our Profession.*

#### RESUMEN:

La dramaturgia de la obra en un acto *In our Profession*, de Tennessee Williams, coteja la figuración dramática estereotipada de las coristas, identificada en varias obras de sus fases iniciales. Con esta identificación, esta obra reveló una mujer retratada de manera satírica, contrastada con el rol social del género. También denotó la utilización de las formas expresionista y épico no brechtiano para dar cuenta del contenido social crítico en el retrato de estas coristas. El enfoque incluyó el análisis de expedientes estéticos e históricos de la coyuntura de la pieza. Finalmente, presentó el dramaturgo como un crítico sociopolítico que utiliza diálogos líricos inspirados en guiones cinematográficos de los años treinta.

Palabras clave: *Las artes escénicas. Dramaturgia. Teatro. Tennessee Williams. In our Profession.*

Artigo recebido em: 11/11/2020  
Artigo aprovado em: 08/03/2021

## 1 Tennessee Williams e as coristas

Um espetáculo encenado no Provincetown Tennessee Williams Festival (PROVINCETOWN..., 2021), em 2013, fez uma leitura bastante peculiar da mulher em algumas obras de Tennessee Williams na primeira fase de sua carreira (1930-1944). O espetáculo era chamado *The Chorus Girls* ('As coristas', em tradução livre), composto por três peças em um ato: *Cairo! Shanghai! Bombay!* ('Cairo! Xangai! Bombaim!', 1935), que não era levada aos palcos desde 1935, juntamente com as estreias de *Curtains for the Gentlemen* ('Cortinas para os cavalheiros', 1936) e *At Liberty* ('Em liberdade', 1941). David Kaplan foi o diretor e é, ainda hoje, o curador deste que é um dos mais importantes festivais que coteja a obra de Williams.

A dramaturgia desta encenação é focada nas mulheres e na sua representação, seus contextos críticos sócio-históricos e sua estética. A importância da obra se dá pelo fato de ter suscitado a percepção de Kaplan sobre uma figuração feminina que marca presença invariavelmente em diversas peças do conjunto da obra de Williams, sobretudo as da década de 1930. As personagens são coristas do *show* de variedades, todavia o que se destaca nelas é sua composição nesse meio artístico, podendo ser extrapolada para outros espaços com as mesmas subjetividades. Assim, são consideradas um estereótipo da tecitura destas personagens femininas, historicizando um retrato crítico da mulher em suas conjunturas histórica e sociocultural.

David Kaplan (2016) faz um mergulho contundente no universo destas mulheres coristas. Para o diretor, elas são hábeis em fazer o espectador acreditar em algo que não corresponde à realidade, já que precisam criar suas próprias ilusões para sobreviverem nos limites impostos pela sociedade: serem, em sua vida comum, a mesma mulher objetificada do palco. Portanto, pode-se entender que o mundo que criam é o das aparências. O que Kaplan deixa claro é o estereótipo. Neste trabalho, essa expressão será reconhecida como a figuração de uma crítica sociológica do papel da mulher.

Tentando tornar-se agente de sua própria vida para atingir seus fins, percebe que tudo está contra ela: as personagens masculinas, que não compreendem ou não compartilham de seu universo ilusório, e a própria sociedade, organizadora implacável de seu destino. São mulheres que utilizam sua aparência, esperteza e feminilidade como tentativas de superação das exigências e das

complexas obrigações tradicionais da mulher subserviente e serviçal. O que lhes restava era apenas serem jovens e competentes no jogo de sedução para não permanecerem solteiras e cumprirem, assim, o papel social imposto para constituição de família. Todavia, o homem sempre se sobressai a ela, independente dos recursos que utilizar.

Essas características estereotipadas das coristas, à primeira vista, chamam atenção pelo alinhamento ao conceito das *Southern belles* ('as belas do Sul'), concebidas sobre a visão patriarcal da submissão feminina. Esta definição está relacionada com a tradição das mulheres descendentes de aristocratas franceses, huguenotes que colonizaram o Sul e Centro-Sul dos Estados Unidos. Estão associadas não somente à beleza física e à juventude, mas, também, à fortuna familiar.

Williams vai além das *Belles* com as coristas, retrata mulheres em sua profundidade existencial e seus enquadramentos sociais. Elas são, portanto, um conceito metafórico. Terão como instrumentos de trabalho seu corpo e sua aparência para se manterem empregadas. Essa é uma questão crucial perante o machismo, portanto um expediente crítico na dramaturgia – já que, como elas acreditam, somente com seu glamour elas superam o destino, bem como a si mesmas. Contudo, para exercerem o papel social, elas devem ir além do charme, a fim de superar as imposições do sistema. Esses expedientes são reiterados na sua comunicação, expressos em diálogos pouco usuais para a dramaturgia estadunidense até então, revelando aspectos expressionistas na obra de Tennessee Williams, expediente que dá conta dessas questões.

Estas *showgirls* são as criadoras de sua própria fantasia, a fim de atingir os vértices de sua subjetividade e seu papel social, mesmo que tenham de arcar com consequências drásticas. Produzir, ler ou assistir hoje peças dessa época de Tennessee Williams é conversar sobre os papéis da mulher, ilusória ou real, no palco e na sociedade – deve-se ir além de retratos exclusivos da vida privada.

A obra aqui cotejada para a investigação do conceito de corista é a peça em um ato *In our Profession* ('Na nossa profissão', 1938), publicada pela primeira vez 75 anos depois da sua escrita na coletânea *Tennessee Williams One-act Plays* (WILLIAMS, 2012, p. 71-81). Não se tem notícias de que já tenha encenações comerciais. Não há tradução publicada em língua portuguesa.

## 2 A dramaturgia e o cinema na década de 1930

Muitas peças dessa fase da carreira de Tennessee Williams notabilizam um emparelhamento estético com os roteiros cinematográficos da década de 1930 (HALE, 1997, p. 21). Não só porque o dramaturgo desejava se tornar roteirista e ter boa remuneração, mas, sobretudo, pelo fato de o cinema ser uma indústria em ascensão. A Grande Depressão havia deixado à revelia muitos profissionais também desta área.

O fim do cinema mudo exigia primor nos diálogos, visto o público estar familiarizado com as narrativas do rádio. E o impacto de sua excelência na tela nesta década de 1930 chamou atenção de Tennessee, que buscou reproduzi-los na dramaturgia, todavia à sua maneira lírica.

As mulheres enigmáticas, lindas e fatais do *show business* eram personagens recorrentes nas telas hollywoodianas, com efeito, o que serviria de substrato para Williams, um grande frequentador do cinema. Foram, assim, reproduzidas em algumas de suas peças desta primeira fase. Elas podem ser vistas em filmes como: *Showgirl in Hollywood* ('Show Girl em Hollywood', 1930, direção de Mervyn LeRoy) com Alice White e *Footlight Parade* ('Belezas em revista', 1933, direção Busby Berkeley e Lloyd Bacon) com Joan Brandell. Há uma harmonização da visualidade das coristas da cena cinematográfica com o chamado teatro de variedades, então em profusão naquele momento.

O cinema inspirou-se nas fontes estéticas teatrais desde o início. Já na sua primeira década, havia filmes que eram, na prática, espetáculos de teatro filmado. Daí evoluiu, a câmera passou a se movimentar e sugiram, então, os cortes e os *closes*.

O que se vê nessa indústria, ao se fazer cinema sonoro, é a utilização da dinâmica do já bem estruturado teatro de *Vaudeville*, que dominava o mercado teatral estadunidense desde o final do século XIX, com uma mistura de música, comédia, mágica, dançarinas com roupas brilhantes, performance com animais e ciganos, acrobatas, atletas e até apresentação de peças clássicas.

A busca cinematográfica no estímulo teatral estava no auge na década de 1930. Foi neste exato momento que a indústria percebeu a necessidade de diálogos bem construídos e ninguém melhor para fazê-lo senão os dramaturgos – está aí sua matéria-prima. É nesse contexto que muitos destes profissionais foram absorvidos pelo cinema.

A forma dramática teve um papel fundamental para caracterizar os aspectos populares do audiovisual. A maioria dos dramaturgos daquela época escrevia sob um código de conduta. Poucos desses artistas traziam inovações consideráveis de forma, tais como o próprio Tennessee, sobretudo Elmer Rice, Susan Glaspell e Eugene O'Neill ou, ainda, grupos experimentais como o Theatre Guild e os Provincetown Plays. No entanto, a prática narrativa daquele momento, em sua maioria, obedecia à ideia de curva dramática ascendente, com um clímax na resolução do conflito. Esse modelo dramático serviu como uma luva para o cinema, uma vez que se caracteriza uma indústria mais popular, muito pelo fato de os ingressos serem mais acessíveis que o teatro. Esse modelo é tão assertivo que é utilizado até os dias atuais, exuberante, também, na televisão. Assim, era requerida uma linguagem mais palatável e de fácil aceitação do grande público, visto que as peças, com seus enredamentos estruturais e simbólicos, eram mais complexas.

Como consequência do desenvolvimento e da popularização das inovadoras e sonorizadas produções cinematográficas, as companhias teatrais afluíram-se com uma eminente diminuição de importância ao longo da década de 1930. Lembrando que os Estados Unidos viviam o difícil período pós-Depressão.

Com isso, infere-se que as influências não estão apenas em um sentido. O teatro e o cinema beberam na fonte um do outro, embora nenhum tenha se submetido simplesmente à dinâmica dada pela linguagem que o outro oferecia, criando suas próprias poéticas e soluções artísticas.

### **3 O expressionismo de *In our Profession***

Julia Walker (2005) afirma que o expressionismo estadunidense é muito diferente daquele que se praticava em todas as linguagens artísticas europeias. Isso acontece pelo fato de que, ao chegar ao país, encontrou novas tecnologias que estavam mudando a experiência da comunicação naquela sociedade. Além disso, deve-se considerar o sentimento imperialista e a reação contrária à Alemanha, berço do expressionismo, também sua inimiga na Primeira Guerra.

As novas tecnologias evidenciam uma mecanização da comunicação, fazendo com que ela se dissocie do aspecto humano, querendo que este siga novos padrões. Ao reproduzir essa desumanização na dramaturgia, muitas vezes, o que se tem como resultado é a perda da sua autenticidade e o deslocamento de tempo ou de espaço. Como se o diálogo, exuberante e profuso do cinema,

depois reiterado no teatro, servisse para lembrar o que é o ser humano contraposto à máquina e aos processos capitalistas que tomavam conta do indivíduo, tão bem retratados no filme mudo *Modern Times* ('Tempos modernos', 1936), de Charles Chaplin, e na dramaturgia de Clifford Odets, William Saroyan, Paul Green e Irwin Shaw.

A proficuidade dessa difusa dialogia surge nas falas das personagens Annabelle, Richard e Paul de *In our Profession*, tal como uma justa inspiração de Williams nas obras cinematográficas da época. Não há fisicalidade, influência de iluminação, cenário, figurinos ou maquiagem. O cerne da peça traceja na comunicação entre essas personagens, dando destaque à voz feminina com vários pequenos monólogos. Como fruto do expressionismo tennesiano desta primeira fase, a força da peça está na linguagem e não na teatralidade.

O mesmo se vê na reprodução do ambiente do show de variedades, com Annabelle à procura de um sentido psicossocial. Diferente do melodrama e da musicalidade glamorosa das telas, contudo, o dramaturgo estampou nessa peça uma versão cômica, satírica e sarcástica das relações entre homens e mulheres deste meio, concordando com o que Thomas Keith (2012) comenta sobre as peças de Williams da década de 1930.

Annabelle: É hediondo. Isso afeta meus nervos. Me faz lembrar a vida que estou levando. Barulhenta, louca, ofuscante, sem sentido, estúpida! [*Ela surge e abaixa a cortina*]<sup>1</sup> Richard, o show acaba amanhã. Eu não posso continuar no show. Eu estou com nojo dele. É como estar amarrada no rabo de um cavalo selvagem. Uma cidade, uma outra e uma outra. Tem sido assim por quase oito anos, e ah, eu estou terrivelmente cansada. [*Indo até ele sorratamente*] Por que você não me liberta disso, Richard? Por que você não me pega em seus braços e me faz descansar um pouco?  
Richard: Desculpe. [*Ele sai*]  
Annabelle: Qual o problema? Eu entediei você, Richard?  
Richard: De forma alguma. Você fez uma performance muito convincente. [*Toca a própria testa*] Eu estou com dor de cabeça.  
Annabelle: Ah, eu sou responsável por essa dor?  
Richard: Sim. Você me arranjaria um pouco de gelo picado? (WILLIAMS, 2012, p. 75-76, tradução nossa).<sup>2</sup>

Annabelle faz um apelo a Richard, expondo sua angústia existencial em diversas partes da peça. Porém, ele não a vê como uma mulher que busca a superação do meio opressor em que vive. O mundo masculino não consegue perceber o sofrimento feminino causado pelo sistema que lhe impõe papéis sociais. Seus próprios estereótipos de homem o impedem, colocando uma barreira entre as duas personagens. Dessa forma, o que se identifica é uma deficiência de comunicação,



expediente do expressionismo estadunidense. Ela exagera sua ambientação e ele não se interessa pelo que ela tem a oferecer: reclamações e a disfuncionalidade feminina perante as regras sociais. São interlocutores que não se complementam, não se entendem, pois um não consegue penetrar no mundo do outro. Não há retórica para as colocações do mundo feminino, é como se ela falasse sozinha e causasse incômodo, como uma dor de cabeça. Ela tem ações que fortalecem sua opressão e o domínio do homem, rendendo-se à sua mercê. O que contrasta com sua fala, rebatendo e contrariando os argumentos masculinos. Quando Richard diz que a mulher fez uma *performance*, ele não dá crédito à sua subjetividade, como se o homem fizesse desdém pelas reivindicações dela, considerando sua expressão um fingimento, uma representação teatral.

Annabelle expõe a sua vida artificial, consequência do sistema capitalista, uma existência adulterada com barulho, loucura, barreiras à sua subjetividade e uma desumanidade sem precedentes. Ela repete a mesma frase com essa reclamação mais adiante quando conhece Paul, portanto sua retórica repetitiva expõe a condição existencial feminina que não se conecta com seu objeto de desejo, a sociedade, com a finalidade exclusiva do casamento. O homem é apenas o meio para atingir seu papel social. A repetição é, todavia, um recurso cômico, possibilitando ao público uma reflexão reiterada sobre a posição da mulher na sociedade.

Em vista disso, em *In our Profession*, o dramaturgo apresenta um expressionismo que alarga as possibilidades figurativas dos diálogos no confronto da personagem feminina com o mundo capitalista desumanizado. Williams dá, portanto, um sentido hiperbólico à linguagem, à expressão vocal, estendendo os campos da fala, criando retóricas que expõem mazelas e a experiência de vida apreendida, tal como uma *frase feita*. “Richard [*Pausa*]: Desculpe. Eu espero que você não esteja ofendida. / Annabelle: Eu estou acostumada a me desapontar com as pessoas. / Richard: Eu acho que todos nós estamos acostumados. Nós deveríamos estar (WILLIAMS, 2012, p. 76, tradução nossa).<sup>3</sup>

Ao figurar Annabelle, Tennessee Williams dispõe do expressionismo também com o conceito de dramaturgia do eu, desenvolvido por Peter Szondi (2011, p. 105). Todas as ações de Annabelle são rodeadas pelas personagens secundárias. Com isso, há um destaque da sua inabilidade em lidar com conflitos internos perante as exigências sociais, criando subterfúgios na fala para se esquivar delas. E o que causa essa inaptidão é o próprio capitalismo, que dilacera as subjetividades –

---

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. O estereótipo das coristas na dramaturgia de Tennessee Williams. *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26193>>

Williams coloca como protagonista uma mulher pária desse sistema. Todas as personagens masculinas, portanto, são coadjuvantes, só existem para que sua fala tenha sentido – recurso desta dramaturgia do eu.

Mesmo com a entrada da personagem Paul, os homens continuam secundários, embora engendrem mentiras e pretextos para enganar a mulher, o que se revela o objeto central da peça. A ligação telefônica expõe a modernidade que está a favor do homem e a conversa resultante entre as personagens masculinas só se dá por causa da presença e do comportamento de Annabelle.

Richard: Tem uns cubos na geladeira. [*Ela sai devagar. E ele pega rapidamente o telefone e discar*] Paul? É o Richard. Desce aqui agora mesmo. Eu estou com uma garota e ela é um caso sério. [*Desliga e rapidamente abre uma revista enquanto ela volta*] Eles têm cada fotografia fodida nesse negócio (WILLIAMS, 2012, p. 76, tradução nossa).<sup>4</sup>

Os diálogos só têm fundamento se vistos sob a perspectiva da mulher, assim como a ação dramática, que é projetada unicamente dos seus pontos de vista e se desenrola por meio de suas subjetividades. Richard quer reinar sobre a mulher, ele imagina que sabe tudo que ela quer, pensa e deseja. Dá as características de um homem perfeito para desempenhar o papel social de marido ao falar do amigo Paul, uma forma de silenciá-la e demonstrar o quanto ele a domina com sua verbosidade. Porém, ela sempre se revela com respostas inteligentes.

A ligação telefônica é um recurso que cria uma nova situação para Annabelle, desde que é a ela que as ações precisam se subordinar. Richard faz duas ligações e, posterior a elas, a corista tem um novo desafio, como se embrenhasse em nova aventura para conquistar um novo homem e atingir seu objetivo social. Portanto, esta é uma marcação que tem paridade com os expedientes episódicos das peças de August Strindberg, tal como expõe Peter Szondi (2011, p. 105): a cada nova ligação, um homem; a cada homem, uma nova tentativa; cada tentativa é mais uma estação para Annabelle, outra fase a ser superada.

Williams não utiliza o mesmo sistema do dramaturgo sueco. Suas *estações* não são intituladas, porém tem, da mesma forma, ações renovadas que não dependem da anterior, tendo início e fim determinados. Cada homem na vida de Annabelle, após o telefonema, permite que experimente uma série de circunstâncias iguais às anteriores: ela tem o mesmo discurso estratégico. É nesse momento que Williams deixa clara a inadaptação da personagem à sociedade. Não há, propria-

mente, uma divisão de cenas, porém o caso com Paul só começa quando Williams já esgarçou as possibilidades dialógicas com Richard e o mesmo deverá acontecer com Ernest, quando ela esgotar seus argumentos com Paul. É uma forma de isolar a individualidade de Annabelle, evidenciando o que Peter Szondi (2011, p. 77-84) conceituou como sendo a crise do drama. Observa-se em Williams, portanto, de acordo com esse conceito, a necessidade de figurar questões existencialistas no diálogo, este o expediente formal que caracteriza o drama tradicional aristotélico.

O telefone, a grande invenção que mudou o sistema de comunicação na história da humanidade é, naquele momento, a metáfora que Williams utiliza para definir estações para a protagonista.

O dramaturgo faz um retrato social dessa personagem feminina em signos dispersos na peça, como se analisasse também Richard e Paul. No trecho abaixo, Richard insinua que Annabelle não é uma mulher capaz de servir a um homem como aquela que segue os protocolos do sistema, rebaixa-a ao citar a soprano Kristen Flagstad e a música de Stravinsky, que não reflete seu nível cultural. Ele faz distinção de classe. O trecho inteiro é um discurso depreciativo sobre a personagem feminina em termos culturais, sociais e humanos – o homem como dominante, desprezando a mulher. Richard figura o patriarcalismo, procurando retirar características nomeadas por ele como mais importantes do que aquelas que ela própria elege, considerando sua expressividade como *joguinhos*, mais uma vez considerando falsas suas atitudes.

Annabelle: Vamos ser honestos. Não vamos fazer joguinhos.

Richard: Isso é com você.

Annabelle: Você acha que eu sou desonesta?

Richard: Está tudo bem. Eu nunca esperei honestidade de uma mulher da sua profissão.

Annabelle: Por que não?

Richard: A honestidade é uma virtude que redime quem não sabe amar.

[...] Mmmm. Você gostaria de ouvir meu novo disco da Kirsten Flagstad?

Annabelle: Não.

Richard: Que tal *Sacre du Printemps* do Stravinsky?

Annabelle: Não! Eu não quero ouvir nenhum disco! É engraçado, eu ainda não conheci um homem que não ligue o rádio ou a vitrola ou vá para o banheiro quando uma mulher tenta lhe falar seriamente sobre alguma coisa! (WILLIAMS, 2012, p. 73-74, tradução nossa).<sup>5</sup>

Annabelle reconhece a dificuldade de comunicação com o homem dizendo o quanto a tecnologia (o rádio e a vitrola), intrinsecamente o próprio telefone, os afasta, impõe uma barreira virtual intransponível. Richard traz essas referências como uma maneira de impedir que o diálogo se prolongue. Assim, não haverá necessidade de argumentação, explicações maiores e entendimento da subjetividade da mulher.

#### **4 Os estereótipos das coristas em *In our Profession***

Annabelle, a protagonista de *In our Profession*, é uma destas mulheres coristas da representação dramática de Tennessee Williams. Seu próprio nome já é uma remissão às *Belles* do Sul, significando *mulher cheia de graça e bela* – *Anna* e *Belle*. Contudo, sua menção nesta peça é uma evidente sátira às *Southern belles*, visto não possuir suas características, mas procurando um casamento de forma desesperada como se fosse uma delas.

Ela chama atenção pelo comportamento estereotipado da mulher que quer/precisa exercer seu papel social, companheira de um homem soberano. Todavia, é apenas uma artista do espetáculo de variedades, ao contrário dos modelos sociais de uma mulher a ser considerada apta para a instituição tradicional do casamento, com uma visão objetificada da mulher como moeda de troca ou para união de fortunas. Ela procura, seja por qual preço for, esse casamento de forma rápida, sem pensar na relação afetiva, no sentimento, nas subjetividades. Ela usa o homem, um expediente que soa cômico, para ser o agente de concretização do seu próprio papel social, claro na suposta inversão de valores. Ela domina a situação, ressaltando a dramaturgia do eu, deixando-o sem alternativa e sem reação perante seus queixumes, como um requerimento impositivo. Isso não funciona com Richard, mas influencia Paul, levando-o a aceitar o estranho pedido de casamento.

Ela acredita que somente sua feminilidade, a sedução e a beleza física são razoáveis para superar a ausência de sentimentos e a construção de uma relação sólida, tão inspirada nos processos do trabalho que exerce. Ela leva as exigências profissionais para sua vida privada, expondo uma mulher com sua subjetividade alterada pelo sistema capitalista: sua base está nos estereótipos de gêneros e na divisão sexual do trabalho, tendo na mulher a tarefa de procriação e o cuidado com o lar. Admite, portanto, que esses ditames sejam suficientes para sustentar um casamento. Revela-se a luta reconhecida de uma personagem em confronto com a sociedade castradora, elemento

essencial para a caracterização expressionista (SZONDI, 2011, p. 61, 109). “Annabelle: Não. Não me deixe agora! Eu – [*Ela sorri para ele corajosamente*] Eu vou ficar bem! Você se incomoda se eu – se eu me descansar em você? [*Ela se inclina sobre ele*] (WILLIAMS, 2012, p. 79, tradução nossa).<sup>6</sup>

A década de 1930 é conhecida por ser uma época em que as mulheres pensavam o matrimônio como um estandarte de felicidade, somente pelo seu cumprimento institucional. A percepção de Annabelle estava focada no estabelecimento de uma posição social que poderia equipará-la a uma mulher que não tivesse o seu passado de artista. Para obedecer à tradição, ela se sujeitaria a tarefas e ocupações familiares que remetem a menos valorização social. O casamento figura, desse modo, como um marcador social, uma instituição que realizaria uma higiene na sua vida privada, livrando a mulher de uma terrível praga para o capitalismo: a mulher solteira e que não obedece aos preceitos que a subordina ao homem.

Em plena Grande Depressão, ela não podia correr o risco de fracassar, ou passaria fome. Sua figura artística era foco da intolerância na sociedade conservadora estadunidense, crença tradicional herdada da Antiguidade. Atrizes sempre transgrediam as normas sociais e, muitas vezes, eram exploradas ou tidas como prostitutas. Uma dançarina, atriz ou corista na década de 1930 talvez jamais conseguisse algo além, em alternativa ao seu ofício. O medo do preconceito, da rejeição e do abandono a levou a atitudes discrepantes do esperado então de uma mulher, assumindo a posição do homem ao pedir em casamento os dois rapazes, algo remoto naquele momento histórico. Ela inverteu os papéis, criando uma situação que renteia o grotesco porquanto cômica: suas falas são uma retórica corrosiva à argumentação masculina, sendo, então, rápida, causando aceleração em toda sua realidade íntima, extrapolada para suas ações; e sua feminilidade exacerbada contrasta com a mulher meiga e afável requerida pela sociedade. Há, portanto, uma desfiguração do retrato da mulher convencional.

Essa postura retórica como corista, portanto, é a metáfora que determina a estrutura da peça. Figura o medo feminino do abandono, da pobreza e da mendicância, como consequência do mundo mercantilista e patriarcal. Ela incorpora a representação de um grande grupo de mulheres, outra característica expressionista evidente: Annabelle não é um indivíduo, figura as coristas daquela época. Ao perder seu espaço artístico não poderia mais ter seu brilho e seus sonhos. Sua realidade acabaria em definitivo. Sua busca por casamento não é apenas um sonho feminino

---

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. O estereótipo das coristas na dramaturgia de Tennessee Williams. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26193>>

pueril, mas uma necessidade social ou uma maneira de sobreviver no deserto capitalista. A forma cômica como é apresentada revela uma visão crítica dessa mulher da Grande Depressão querendo sobreviver, de onde a fuga é um grande risco de perda da moralidade, da sua identidade social e, até mesmo, da própria vida.

Williams não manifesta uma opinião hostil ou distorcida da mulher na representação de Annabelle ao apresentá-la como pária da sociedade, fora do papel solene estipulado, ou como uma ilustração estética da imagem da mulher retratada do cinema para o palco. Uma leitura com a chave do senso comum poderá levar a sátira, a paródia e a comicidade para uma compreensão rasa da dramaturgia, como se Williams ridicularizasse a figura feminina, reiterando assim posturas misógina e machista. O que se observa é uma particularização mimética da questão da mulher contrapondo sua realidade com os modelos da sociedade, portanto uma representação expressionista. O grotesco, com sua contextualização cômica, é um recurso de exagero que possibilita o estranhamento do espectador. Traz, portanto, reflexões fundadas na capacidade de visualizar a mulher em seu mundo repressor, perfilado com os diálogos de base lírica, visto ser um autor com forte influência da poesia, em particular a de Hart Crane<sup>7</sup> e de Arthur Rimbaud.

Há, de fato, um incômodo sobre a *emancipação do vulgar* ao se ter a compreensão discriminada pelo senso comum. Tennessee assume traços rudimentares do grotesco na tecitura desta personagem, deixando evidente seu papel político ao figurar questões tomadas no âmbito sociopolítico do mundo feminino. Evidencia-se, portanto, um Tennessee Williams diferente do hegemônico, que expõe posturas críticas ao *status quo* tanto na forma quanto no conteúdo, visto a mulher solteira fazer emergir um *modus operandi* que não convém ao capitalismo.

Isso fica evidente ao se perceber que, em sua obra da década de 1930, as mulheres não eram retratadas como heroínas, protagonistas ou agentes de seu próprio destino – tal como Annabelle e as outras personagens das peças que compõem o espetáculo de David Kaplan. Williams mostra que compreendia as novas posturas femininas, retratando-as como uma paródia do papel social feminino na figura da corista.

Em nenhum momento o dramaturgo figura a mulher defendendo a luta por direitos feministas ou as empoderando e espalhando ideologias sobre igualdade sexual. Tennessee mostra a sua personagem tal como uma mulher de sua época, todavia assegurada mimeticamente com uma forma

---

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. O estereótipo das coristas na dramaturgia de Tennessee Williams. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26193>>



que ressalta um juízo sobre sua condição subalterna. Seu foco, portanto, neste retrato satírico, é uma composição irônica contra instituições, ideias e costumes. Assim, Annabelle se revela uma personagem à margem dessa sociedade, tendo em conta o contexto crítico em que o dramaturgo a figura.

O que poderia soar romântico ou melodramático, a declaração “eu te amo”, repercute como um pasticho na fala da personagem feminina, revelando contradições e ambiguidades da mulher em busca da solução de sua problemática social. As sutilezas de sua feminilidade são distendidas com rumores do grotesco, um comportamento distante da discrição, graciosidade e brandura exigidas pela sociedade.

Annabelle: Eu só estou dizendo que eu te amo, Richard.

Richard: Sim, claro que você me ama.

Annabelle: Ah, eu sei que não significa nada uma atriz dizer isso, ainda mais quando – quando ela é o tipo de garota que você está pensando que eu sou. Mas a diferença entre garotas do meu tipo e as outras garotas é apenas a experiência, Richard. Nós somos as mesmas por baixo da pele. Nós queremos a mesma coisa. Nós temos exatamente os mesmos ideais e desejos e – ah, Richard, eu sei que você sai com debutantes e filhas de homens ricos – homens do seu tipo sempre fazem isso – provavelmente você vai se casar com uma delas mais cedo ou mais tarde. Mas ela não vai te fazer tão feliz quanto eu, Richard. [*Ele se levanta.*] Pra onde você está indo? Ao banheiro? (WILLIAMS, 2012, p. 75, tradução nossa).<sup>8</sup>

Não é comum encontrar na dramaturgia estadunidense deste período uma abordagem desconectada das raízes do melodrama, da construção estereotipada da instituição do casamento e daquilo que se convencionou essencial para a satisfação subjetiva. A isso se nomeia o amor, exclusivamente, como a mola propulsora da vida. Assim, considera-se como se os indivíduos não vivessem em uma sociedade capitalista, não existisse opressão feminina e, por acréscimo, em um momento histórico estarrecedor em relação à economia. Deslocados como matéria cômica, o casamento e o amor trazem uma abordagem mordaz da situação, metáforas que extrapolam a vida privada, característica intrínseca da peça em um ato, portanto uma inovação na dramaturgia estadunidense. Dessa forma, Williams faz um recorte político e social da mulher.

Ela justifica seu comportamento *apressado* com a massificação do trabalho e a rigidez com que fora reprimida no ofício artístico. Revela, assim, a desumanização resultante de um sistema que a tratou como acessório de um engendramento maquinário. Ela, portanto, só terá valor se tiver as características que atendam ao *mercado* e se for olhada sem a pele que cobre seu corpo, igual ao de todas

---

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. O estereótipo das coristas na dramaturgia de Tennessee Williams. *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26193>>

as mulheres. O expressionismo emerge quando Williams tem na corista o espelho de um produto, não um ser humano, descartado da linha de produção e que não consegue se adaptar às exigências sociais para refazer a vida. Desarraigada dos padrões estabelecidos na sociedade, Annabelle é o desenho de uma personagem marginalizada por Richard, uma leitura personificada do mundo masculino e da sociedade tradicional.

Quando Annabelle diz que está sendo sincera, seu comportamento parece razoável e não causa estranheza. Ela explica sua dor, a dedicação exclusiva à sua arte por um período de sua vida e o preconceito que sofrerá se não se casar. Contudo, ao expor, de forma melodramática, sua fragilidade feminina, ressalta os predicados masculinos de superioridade e força. Sua esperteza está aí. Tennessee não está retratando uma mulher ingênua. Seu comportamento é um embuste. Ela sabe bem o que diz e o que fazer para atingir seus objetivos sociais, tentando manipular os homens. Essas suas ações tangenciam a farsa, porquanto levam empiricamente a peça a um tom cômico.

A sátira evidencia um contraponto caricato perante o sofrimento trágico. O filósofo e Nobel em literatura Henri Bergson afirma que “[...] o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura” (BERGSON, 2004, p. 7).

A figura de Annabelle revela uma subjetividade tão atrelada ao seu papel social, que mais parece uma obsessão, uma doença, remetendo a uma deformação do comportamento considerado socialmente natural para uma mulher – a expressividade ao extremo para chamar atenção. É, de fato, uma personagem situada no cômico.

Porém, não é um pastelão. Williams circunscreve o riso de forma ambígua, emergindo a tragédia capitalista da mulher por um ponto de vista satírico. Ao se repetir, inclusive com as mesmas frases, conquistando Richard e depois Paul, acelera suas falas, coloca-se como uma mulher que cumpre os requisitos sociais para se tornar esposa. Com essa sátira, o dramaturgo parece estar zombando do trágico, da tristeza e das impossibilidades.

Perante a tragédia de Annabelle, em não ter um marido para levá-la ao patamar que a sociedade lhe impõe, Williams faz um caminho reverso: não há exploração de sentimentos e emoções, nem exposição de uma mulher sofredora e agonizante. Annabelle não é uma personagem com a qual o público deva sofrer, expurgar seus vícios e torcer para conseguir viver o *American Way of Life*. O

dramaturgo faz com que o público se divirta com seus diálogos velozes, sua postura improvável e as soluções inoxidáveis para contornar o capitalismo e as imposições sociais. Aquilo que soaria como algo circunspecto, inconveniente e tragicamente prejudicial, para Tennessee é um expediente tão irônico que assume esse papel de sátira e até vulgaridade.

Annabelle: Você quer ficar comigo?

Paul: Sim.

Annabelle: Então me faça sua esposa.

Paul: Annabelle!

Annabelle: Eu sei! [*Ela se afasta dele e sorri*] Esta é a proposta mais surpreendente que você recebeu de uma mulher!

Paul: Esta é a *primeira* que eu recebo. [*Ele está bastante atordoado*]

Annabelle: Eu sou bonita e atraente. Eu vou ser uma ótima esposa para você.

Paul: Annabelle, você está –

Annabelle: Não. Eu estou falando completamente sério (WILLIAMS, 2012, p. 79-80, tradução nossa).<sup>9</sup>

A tradição atribui ao cômico uma função moralizadora de denúncia de vícios, comportamentos reprováveis e desvios da ordem ditada pelo sistema. Assim, o riso prepararia a repressão ou a correção. Neste sentido, parece servir para defender a instituição do casamento em *In our Profession*. Todavia, há no riso um elemento contrário a este viés conservador e muito utilizado no entretenimento. A arte, consagrada por elevar o pensamento humano, traz com seus processos o caminho para se ter o riso por aspectos possíveis do contrário e ter no fútil e no marginal a garantia da inocuidade (D'ANGELI; PAUDANO, 2007, p. 9), o que acontece com a fala de Annabelle.

A presença do riso no teatro, desde a dramaturgia clássica, é testemunha de uma origem não ideológica, mas semiótica. A comicidade, portanto, revelará um conflito moral e reflexivo no contexto psicossocial de Annabelle, trazendo à tona juízo de valores sobre a mulher naquela sociedade. Assim, é utilizada não só para alívio dramático em *In our Profession*, sobretudo traz sua capacidade de crítica sobre os abusos do mundo machista e patriarcal.

O riso suaviza, todavia, a agressão da figuração social descompassada de Annabelle, com isso, é “no teatro, um desvio da consciência crítica do público, da qual se espera que surja e se alimente o gesto de reação contra a estrutura social atacada” (D'ANGELI; PAUDANO, 2007, p. 17). Assim sendo, o riso tem servido ambigualmente de denúncia da sociedade injusta nessa obra de Williams, mesmo que dessacralizando a virtude social da mulher.

Quem ri da estupidez e da loucura ri afirmando o poder da razão e, ao rir, exhibe sua própria capacidade de empregar mecanismos racionais, instrumento não só de indagações, mas também da gestão da realidade, além de ser um fator modelador do pacto social (D'ANGELI; PAUDANO, 2007, p. 19).

Na narrativa de *In our Profession* frui a comicidade na postura de Annabelle e em seus diálogos pressurosos inspirados no cinema, com o propósito de contrapor a postura masculina tradicional que “sempre vence”. Essa superposição de elementos paradoxais revela um aspecto épico na estrutura formal da peça, mesmo sem que o autor tivesse contato com a obra de Brecht ainda e que só conheceria Piscator dois anos depois, ao frequentar a The New School for Social Research (‘Nova escola para a pesquisa social’), em 1940.

Desse modo, pode-se considerar a comicidade como um recurso épico, porém com disparidades em relação aos expedientes do teatrólogo alemão. O impacto cômico é a espinha dorsal do expressionismo na peça. O riso é um expediente de distanciamento crítico, possibilita o estranhamento do espectador perante as disposições sociais preditas como normatização do comportamento e leva à reflexão perscrutadora. Revela, no entanto, a mulher oprimida pela sociedade.

Não obstante, na primeira fase da carreira de Williams, o retrato paródico do papel social dos gêneros, do preconceito, do patriarcalismo e da figuração feminina estereotipada é uma inovação contundente de forma e conteúdo nos Estados Unidos, destacando *In our Profession* como um experimento em um ato que traz a situação de Annabelle para o zênite estético da obra. É um trabalho que revela um dramaturgo consciente da conjuntura e do contexto, inclusive, político da mulher.

Uma das características marcantes de Tennessee é ser um articulador engenhoso da forma em um ato, que não visa a desenlaces, fábulas, peripécias ou lições de moral, mas à exploração situacional de forma crítica e analítica. Desfoca, portanto, de uma escrita apoiada no conflito central de personagens individualizadas, destacando a própria característica da peça em um ato (SZONDI, 2011, p. 91). Assim, não há casamento, não há final feliz, não se verifica mudança na protagonista, bem como um final moralizante. Não há resoluções. Tudo acontece, tal como no chamado teatro do absurdo, como uma situação cíclica, na qual Annabelle recomeça sua luta por casamento com cada homem que conhece.

Annabelle se aferra a confissões de amor, dizendo a Richard que não é uma mulher leviana, que sua profissão foi nada mais do que uma experiência de amadurecimento enquanto mulher, que é capaz de ser uma dona de casa sustentada por um homem. Todavia, o seu desespero corrosivo, e cômico, não comove o rapaz. Não desperta nele interesse. Annabelle não dispõe de força para mudar o homem, assinalado como mais esperto na relação, ele sempre a supera. Talvez a grande questão desta expressividade de Williams em *In our Profession* seja: poderá a mulher ser agente de seu próprio destino? Poderá mudar o homem com seu charme e beleza?

Não querendo agir com violência verbal ou física, Richard chama o amigo Paul para tentar suportar a investida atormentada da mulher – o homem agora colocado como vítima. Contudo, de forma surpreendente, conquanto caricata, ela age igual com Paul, intimando-o ao casamento. Mesmo quando ele diz que acabaram de se conhecer, ela insiste que ele é apegado às convenções. Aparentemente, Annabelle se mostra uma mulher à frente de seu tempo por não dar atenção às praxes. Entretanto, ela é um engodo, porque suas ações estão focadas apenas em sua obediência social.

Além disso, a rapidez no jogo de sedução denota um tempo diferente em sua consciência, causando uma disparidade do real com o imaginário. “Tudo está acelerado” (WILLIAMS, 2012, p. 72, tradução nossa).<sup>10</sup> Mais um engenho épico não brechtiano, que se intensifica por despertar a bufnaria.

Como resultado, tem-se a destruição romântica da ilusão, configurando a perda do mundo real. Isso se dá pelo fato de que a passagem rápida do tempo em *In our Profession* é evocada como desprovida de objeto e colocada em uma vivência imediata da subjetividade apenas de Annabelle com sua dialogia, em paradoxo com o tempo comum na fala dos rapazes. Um afastamento da forma aristotélica, que faz o público demover-se entre os planos da realidade e da vontade da própria corista, levando a obra a uma narrativa quase metafísica. Outro mecanismo reconhecida-mente tomado de empréstimo ao cinema.

Annabelle age como se já tivesse havido muito tempo de convivência, ultrapassando as instâncias da familiarização das personagens entre si, as etapas da conquista, do namoro, como se estivesse vivendo nos dias virtuais contemporâneos, uma elucubração profética de Williams. Todavia, nada é alterado no ritmo da movimentação cênica, na maquiagem, figurino, iluminação, cenário, na fala ou mesmo na consciência das personagens masculinas. A aceleração não é empregada de maneira

---

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. O estereótipo das coristas na dramaturgia de Tennessee Williams. *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26193>>

mecânica para mostrar passagem de tempo, mas, ao contrário, para evidenciar a pressa da mulher em conquistar o espaço social perdido com seu ofício e sua necessidade de se sustentar, justificando, assim, sua pressa – a necessidade muda o tempo. Ela parece personificar a própria sociedade, a repressão em relação à mulher. “Annabelle: Em nossa profissão, Richard, as pessoas têm que se apropriar das coisas rapidamente ou elas escapam de nós” (WILLIAMS, 2012, p. 72, tradução nossa).<sup>11</sup>

Paul: Annabelle, você está –  
Annabelle: Não, eu estou falando sério.  
Paul: Mas nos conhecemos há alguns minutos!  
Annabelle: E daí? Por que ser convencional? Eu quero largar o show. Eu quero me casar. Se eu não fizer isso, eu vou –!  
Paul: Você vai o quê?  
Annabelle [*cobrindo o rosto*]: Acho que vou me matar.  
(WILLIAMS, 2012, p. 80, tradução nossa).<sup>12</sup>

Embora quebre a barreira do realismo com essas digressões temporais, a figuração masculina é harmonizada com a afronta ao padrão feminino com total mimetismo. Apenas as falas dela é que são afetadas, contrapondo-se ambigualmente às dos homens. Estes, por sua vez, quando se comunicam, trazem-na para seu tempo comum, tiram-na de sua instância lúdica vertiginosa. O esforço feminino é sempre destituído por simples ações do homem. “Richard: A quanto tempo a gente se conhece? Quarenta e oito horas! É um absurdo supor que qualquer coisa importante mesmo aconteceu entre nós nesse curto espaço de tempo” (WILLIAMS, 2012, p. 74, tradução nossa).<sup>13</sup>

Ao que parece, Paul se rendeu aos encantos de Annabelle, embora estranhe a situação. “É uma daquelas coisas incríveis que só acontecem nas manchetes de jornais” (WILLIAMS, 2012, p. 81, tradução nossa).<sup>14</sup> Porém, Richard não deixaria o amigo cometer tal loucura, reproduzindo os estereótipos machistas da lealdade entre homens. Ao mandar o novo “casal” para a cozinha buscar sanduíches para a suposta celebração do noivado, ele telefona para Ernest, outro amigo. Mais uma forma satírica contumaz de colocar o homem perante as investidas da mulher, como vítima de suas próprias regras.

[*Paul e Annabelle saem pela porta dos fundos. Richard vai rapidamente para o telefone.*]  
Richard: [...] Ernest? Aqui é o Richard. Venha aqui no andar de cima agora. [*As cortinas começam a fechar.*] Paul e eu temos uma mulher aqui e ela está falando sério conosco! Depressa!!! (WILLIAMS, 2012, p. 72, tradução nossa)<sup>15</sup>



A última fala da peça, reproduzida acima, revela como a mulher é vista pela sociedade. E aqui não se trata apenas de uma mulher do *show business*. Ela não deve ser tratada com seriedade, como os homens costumam agir com as mulheres objetificadas em seu domínio. Tudo que ela diz e sente faz parecer uma brincadeira, um jogo para os homens. Não parece algo digno de ser considerado. O homem sabe que a mulher quer vivenciar seu papel social no casamento e ele sabe como sair desta “enrascada”, um expediente que o impede de exercer sua liberdade masculina.

Este destrato em relação à Annabelle revela a desconsideração com a mulher. Assim, ao homem, reserva-se a escolha de com quem e quando cumprir suas normas sociais. Somente ele pode se divertir com a corista, usá-la, brincar com os sentimentos, objetificando-a, tal como o usufruto de um produto de mercado: o homem possuidor de mulheres para se satisfazer e mostrar à sociedade e à família sua capacidade de dominá-las. Em consequência, o comportamento de Annabelle é o de se auto-objetificar, quando olha para si mesma como um utensílio de agrado sexual. “Annabelle: Paul. [*Ela o beija.*] Não é isso que você quer de uma mulher?” (WILLIAMS, 2012, p. 79, tradução nossa).<sup>16</sup>

A fala final encerra o assunto de forma zombeteira. A instituição do casamento é o que existe de mais sério a ser encarado pelo macho estereotipado que pode tudo na sociedade patriarcal.

## **5 A paródia e a crítica social em *In our Profession*: uma peça expressionista**

A primeira fase da carreira de Williams foi decisiva para que determinasse suas linhas estilísticas tanto para forma quanto para conteúdo em suas obras posteriores. *In our Profession* traz não só o lirismo e a ironia típicos de sua abordagem, mas também os processos de manipulação de linguagem que se estenderam por toda sua obra. Faz emergir, também, sua visão crítica da sociedade ao retratar mimeticamente os papéis de gênero. Com essa crítica, o dramaturgo revela pontos nevrálgicos da sociedade capitalista: a divisão sexual do trabalho, tendo por característica a destinação prioritária dos homens a atividades produtivas e de forte valor social agregado e político e a mulheres à esfera reprodutiva, com atividades relacionadas a cuidados e afazeres domésticos, tidos como menos nobres.

Há nesta peça um mordente de impressões épicas não brechtianas e expressionistas, que desviam o dramaturgo do realismo e do aprofundamento na vida privada do indivíduo, afastando, assim, esta peça da leitura hegemônica de realismo psicológico e de mulheres às voltas tão somente com o desejo sexual, caracterizações com as quais se convencionou enquadrar o autor, tal como fazem os pesquisadores James Fisher e Felicia Hardison Londré (2008, p. 396).

O expressionismo de Tennessee Williams não se apresenta tão somente como uma deformação da subjetividade da mulher em seu ambiente social. Revela sua inadequação no ambiente capitalista desumanizado e o incômodo perante as exigências masculinas. Além disso, configura-se uma dramaturgia em que todas as personagens e ações, inclusive o tempo, giram em torno de Annabelle, como acontece na *dramaturgia do eu*. Tennessee Williams adapta essa estética e expressa, à sua maneira, a condição social feminina, tanto nos diálogos adaptados do cinema quanto nas distorções cômicas de tempo na consciência de Annabelle, épicas por excelência, sem deixar de lado o lirismo e a laconicidade. *In our Profession* reflete a essência situacional e subjetiva da mulher por meio dessa visão cômica, hiperbólica e conflituosa do papel social de gênero.

Esta dramaturgia expressionista de Tennessee assegura que a corista protagonize a narrativa, subordinando as outras personagens, a fim de que suas instâncias sejam a base para a dramaturgia do eu. Porém, o autor renuncia à imitação do mundo, criando uma obra que faz uma releitura risível da própria realidade da mulher. Annabelle, portanto, pode se parecer com uma mulher buscando tão somente a felicidade individual – uma fácil e rasa abordagem sobre a individualização da corista. Ao reinterpretá-la, colocando-a como devota e cativa de um protótipo comportamental que atende ao sistema capitalista, o autor revela uma chaga social, e Annabelle passa a ser uma figuração da mulher de seu tempo. Sendo assim, Williams zomba da sociedade patriarcal com o seu expressionismo, construindo uma caricatura do espírito da mulher que sofre para cumprir os protocolos, domina os homens com o dialogismo, mas é subjugada por eles nas ações.

Desse modo, não se pode dizer que Tennessee seja um dramaturgo expressionista em si, por não possuir, de fato, as características do movimento de maneira explícita. Entretanto, é possível afirmar que ele usa, na década de 1930, alguns de seus elementos, criando um expressionismo lírico tão crítico, eloquente e vivaz quanto sua origem na dramaturgia do eu. Isto está claro na corista que

personifica a repressão à mulher e nos diálogos rápidos e contumazes. Williams faz, portanto, como afirma a pesquisadora Linda Dorff (1997, p. 14, tradução nossa), a “objetificação da subjetividade”<sup>17</sup> da mulher.

Deve-se lembrar que a estética expressionista não é um conceito unívoco, mas um termo que pode ser aplicado a toda manifestação artística que, embora seja convergente em sua poética, é caracterizada por recursos e repertórios diversificados. Assim, o termo pode se referir a obras ou movimentos que desenvolveram uma rebelião contra uma ortodoxia estilística. Ao aproximar a obra de Williams ao expressionismo, exterioriza-se uma pertinente e rara consideração sobre os aspectos estruturais inovadores de sua dramaturgia, que quase nunca são reconhecidos, como a dramaturgia do eu e os aspectos simbólicos exteriorizados em signos, metáforas e diálogos representativos de uma subjetividade que busca superar as limitações do sistema capitalista que a reduz. Além disso, é possível encontrar em sua narrativa uma tangência à estrutura em estações, típica do expressionismo europeu, que Williams adapta sem episódios determinados com títulos, mas com ações com início e fim: após a ligação telefônica há o aparecimento de um novo homem, um novo desafio à mulher para usar as mesmas sentenças. A situação cíclica e episódica é, de fato, uma justaposição formal da laconicidade com o expressionismo para evidenciar a questão social da mulher.

O dramaturgo retrata a vida feminina como é, de fato, e isso já basta para a reflexão. Paladinas da justiça, destemidas heroínas que excedem a realidade, não têm espaço na obra do autor. Tennessee faz um retrato das mulheres proscritas e com comportamento marginal, ao se considerar os protocolos sociais, o que revela sua crítica mordaz ao *status quo*.

O retrato estereotipado e paródico, contrastado com a trágica posição do papel social da mulher, ainda em contraponto com o homem, demonstram a visão cáustica do dramaturgo sobre o papel estipulado de gêneros naquele momento histórico, porém com reflexos na contemporaneidade. Nada didático, contudo, lacônico, expõe estes pontos nevrálgicos da sociedade de forma caricaturesca, sem deixar a força poética de diálogos que rememoram os roteiros cinematográficos da década de 1930. Sendo assim, *In our Profession* pode ser considerada uma obra expressionista em

que o autor se notabiliza na linguagem por fazer uma conjugação estética com esses roteiros, criando uma obra puramente experimental e à espera de novos interesses para ser transplantada para os palcos.

pós:

## REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. **O riso**: Ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- D'ANGELI, C.; PAUDANO, G. **O cômico**. Curitiba: Editora UFPR, 2007.
- DORFF, L. **Disfigured Stages**: The Late Plays of Tennessee Williams, 1958-1983. 1997. 401 f. Tese (Doctor of Philosophy) – University of New York, New York, 1997.
- FISCHER, James; LONDRÉ, Felicia Hardson. **Historical Dictionary of American Theater – Modernism**. Lanham: Scarecrow Press, 2008.
- HALE, Allean. Early Williams: the Making of a Playwright. *In*: ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.). **The Cambridge Companion to Tennessee Williams**. Cambridge: United Kingdom at the University Press, 1997. p. 11-28.
- KAPLAN, David. **Tenn Years**: Tennessee Williams on Stage. East Brunswick: Hansen Publishing Group, 2016.
- KEITH, Thomas. Notes on the Text. *In*: WILLIAMS, Tennessee. **Tennessee Williams One Act Plays**. Edited by Thomas Keith. London: Methuen Drama, 2012. p. 271-282.
- PROVINCETOWN Tennessee Williams Theater Festival. Disponível em: <<http://twptown.org/>>. Acesso: 12 mar. 2021.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Raquel I. Rodrigues. São Paulo: Cosac Naif, 2001.
- WALKER, Julia A. **Expressionism and Modernism in the American Theatre**: Bodies, Voices, Words. New York: Cambridge University Press, 2005.
- WILLIAMS, Tennessee. **Tennessee Williams One Act Plays**. Edited by Thomas Keith. London: Methuen Drama, 2012.

## NOTAS

---

1 Embora o uso do itálico se restrinja a títulos de livros, filmes, espetáculos e palavras estrangeiras, no caso do texto teatral as rubricas também são destacadas em itálico, o que será mantido nesse artigo.

2 “Annabelle: It’s hideous. It gets on my nerves. It reminds of the life that I’m leading. Loud, crazy, glaring, senseless, stupid! [*She springs up and pulls down the shade.*] Richard, the show leaves tomorrow. I can’t go on with the show. I’m sick on it. It’s like being tied to the tail of a run-away horse. One town and the next and the next. It’s been going on like that for nearly eight years, and oh, I’m so dreadfully tired of it. [*Going to him suddenly.*] Why don’t you cut me loose from it, Richard? Why don’t you catch me here in your arms and let me rest for a while?”

Richard: Excuse me. [*He moves away.*]

Annabelle: What’s the matter? Have I bored you, Richard?

Richard: Not at all. You gave a very convincing performance. [*Touches his forehead.*] I have a headache.

Annabelle: Oh. Am I responsible for it?

Richard: Yes. Would you mind fixing me some cracked ice?”

3 “Richard [*pause*]: Sorry. Hope you aren’t offended.

Annabelle: I’m used to being disappointed in people.

Richard: I guess we all are. We should be.”

4 “Richard: Paul? This is Richard. Come downstairs right away. I’ve got a girl down here and she’s gone serious on me. [*Hangs up and quickly opens magazine as the girl re-enters.*] They’ve got some damned nice photography in this thing.”

5 “Richard: Let’s be honest with each other. Let’s not play any games.

Annabelle: That’s up to you.

Richard: It’s all right. I never expect honesty of a woman in your profession.

Annabelle: Why not?

Richard: It’s the redeeming virtue of a bad amateur.

[...] Richard: Mmmm. Would you like to hear my new record of Kirsten Flagstad?

Annabelle: No.

Richard: How about Stravinsky’s *Sacre du Printemps*.

Annabelle: No! I don’t want to hear any records! It’s funny, I’ve never known a man yet that didn’t turn on the radio or the Victrola or go to the bathroom when a woman tries to make him talk seriously about something!”

6 Annabelle: No, don’t! Don’t leave me right now! – [*She smiles at him bravely*] I’ll be all right! Do you mind if I – if I rest on you for a while? [*She leans against him.*]

7 Hart Crane (1899-1932) foi um poeta estadunidense modernista. Sua poesia tinha influência de Ezra Pound e T.S. Eliot. Apesar de ter falecido jovem, ao se suicidar quando se jogou de um navio no Mar do Caribe, tornou-se um dos poetas mais influentes em seu país. Seu poema mais famoso é “The Bridge” (‘A ponte’), uma alegoria otimista sobre os Estados Unidos, referindo-se à Ponte de Manhattan, em Nova Iorque.

8 “Annabelle: I’m simply telling you that I love you, Richard.

Richard: Yes, of course you do.

Annabelle: Oh, I know it doesn’t usually mean anything when an actress says that, especially when – When she’s the kind of a girl that you think I am. But the difference between girls of my sort and other girls is just a difference of experience, Richard. We’re the same underneath. We want the same thing. We have exactly the same ideals and desires and – oh, Richard, I know that you have dates with debutantes and rich men’s daughters – men of your sort always do – probably you’re going to marry one of them sooner or later. But she won’t make you as happy as I would, Richard. [*He rises.*] Where are you going? To the bathroom?”

9 “Annabelle: You want to keep me?

Paul: Yes.

Annabelle: Then take me as your wife.

Paul: Annabelle!

Annabelle: I know! [*She moves away from him and smiles.*] That’s the most surprising proposal you’ve ever received from a woman!

Paul: It’s the *first* I’ve ever received. [*He is rather stunned.*]

Annabelle: I’m beautiful and desirable. I’d make you a very good wife.

Paul: Annabelle, you’re-



## NOTAS

---

Annabelle: No, I'm completely serious."

10 "Everything is speeded up."

11 "Annabelle: In our profession, Richard, people have to catch at things very quickly or they get away from us."

12 "Paul: Annabelle, you're—

Annabelle: No. I'm completely serious.

Paul: But we've only just met a few minutes ago!

Annabelle: What of it? Why be conventional? I want to quit the show. I want to get married. If I don't, I'll —!

Paul: You'll what?

Annabelle [*averting her face*]: I'll probably kill myself."

13 "Richard: How long have we known each? Forty-eight hours! It's absurd to suppose that anything really important has happened between us in such a short time."

14 "It's one of the incredible things that only happens in newspaper stories."

15 "[Paul and Annabelle go out the rear door. Richard goes quickly to the phone.]

RICHARD: [...] Ernest? This is Richard. Come on upstairs right away. [Curtains begin to close.] Paul and I have a woman up here and she's gone serious on us! Hurry!!"

16 "ANNABELLE: Paul. [She kisses him.] Isn't that what you want from a woman?"

17 "Objectification of subjectivity."

# Status social, civilidade (reflexões sobre a tela *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck)

*Social status, courtesy and etiquette (reflections on Jan van Eyck's canvas The Arnolfini couple)*

*Estado social, civilidad (reflexiones sobre el lienzo La pareja Arnolfini, de Jan van Eyck)*

Manoel Francisco Guaranha

UNISA - Universidade Santo Amaro/FATEC - Faculdade de Tecnologia de São Paulo

E-mail: manoel.guaranha@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8676-601X

Álvaro Cardoso Gomes

USP - Universidade de São Paulo

E-mail: alcgomes@uol.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9546-1683>

Alzira Lobo de Arruda Campos

UNISA - Universidade Santo Amaro

E-mail: loboarruda@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7264-9368>

## RESUMO:

Neste artigo interdisciplinar, fundindo História das Mentalidades e Artes Plásticas, abordamos a tela *O casal Arnolfini* (1434), do pintor flamengo Jan van Eyck (c. 1390-1441), como uma ilustração sugestiva do nascimento da Europa Moderna e da família burguesa, no Renascimento Quatrocentista. Por meio da análise dos gestos, vestes, mobiliário e objetos de decoração, fixados por van Eyck, é possível verificar como a burguesia tornou-se dona do poder, assumindo os lugares ocupados pela nobreza, da qual herdaria costumes e etiquetas. A união do brasão à bolsa, como símbolos distintivos de poder, implicou a busca

---

GUARANHA, Manoel Francisco; GOMES, Álvaro Cardoso; CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. **Status social, civilidade (reflexões sobre a tela *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck).**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26163>>

por códigos de civilidade e etiqueta que pusessem em equilíbrio os valores da vida pública e as exigências da vida privada.

Palavras-chave: *O casal Arnolfini. Pintura renascentista. Burguesia. Mercantilismo. Civilidade.*

#### ABSTRACT:

In this interdisciplinary article, merging History of Mentalities and Plastic Arts, we approach the painting *The Arnolfini Portrait* (1434), by Flemish painter Jan van Eyck (c. 1390-1441), as an illustration suggestive of the birth of Modern Europe and the bourgeois family, in Fourteenth century revival. Through the analysis of gestures, clothes, furniture and decorative objects, fixed by van Eyck, it is possible to verify how the bourgeoisie became the owner of power, occupied by the former nobility, from which he would inherit customs and labels. The union of the coat of arms with the bag, as distinctive symbols of power, implied the search for codes of civility and etiquette that would balance the values of public life and the demands of private life.

Keywords: *The Arnolfini Portrait. Renaissance painting. Bourgeoisie. Commercialism. Civility.*

#### RESUMEN:

En este interdisciplinar artículo, fusionando Historia de las Mentalidades y Artes Plásticas, nos acercamos al cuadro *El Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434), del pintor flamenco Jan van Eyck (c.1390-1441), como ilustración sugerente del nacimiento de la Europa Moderna y la familia burguesa, en Renacimiento del siglo XIV. A través del análisis de gestos, vestimentas, muebles y objetos decorativos, fijado por van Eyck, es posible comprobar cómo la burguesía se convirtió en dueña del poder, apoderándose de los lugares ocupados por la antigua nobleza, del que heredaría costumbres y rótulos. La unión del escudo con el bolso, como símbolos distintivos del poder, implicó la búsqueda de códigos de civismo y etiqueta que equilibraran los valores de la vida pública y las exigencias de la vida privada.

Palabras clave: *El Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa. Pintura renacentista. Burguesia. Mercantilismo. Civilidad.*

Artigo recebido em: 09/11/2020

Artigo aprovado em: 06/04/2021

## Introdução: O nascimento da Europa Moderna

Na Europa do século XV, intensificou-se uma grande transformação econômico-social, representada pela ascensão da burguesia comercial que traçou os rumos dos séculos seguintes e da nossa contemporaneidade. Os burgueses conquistadores, donos dos negócios, tornaram-se atores principais desse processo, que deu ao mundo a feição que perdura até hoje. Nessa ascensão, aliaram-se à nobreza, forçando as fronteiras das ordens medievais, por meio de estratégias variadas. Uma das mais eficientes consistiu na criação de uma certa “respeitabilidade burguesa”, baseada na família, cujo modo de vida deveria reproduzir, em todas as suas esferas, mesmo as mais íntimas, o poder de novas dinastias. Essas técnicas de dominação social, estreitamente ligadas à esfera de produção, evidenciam-se nas artes visuais, que reproduzem o fenômeno muito mais amplo do renascimento dos negócios e das descobertas, do século XIV às primeiras décadas do XVII. É nesse espaço cronológico e no cenário espacial de Flandres e Holanda que se situam nossas inquietações.

É preciso considerar que os reis, a velha nobreza e o clero ainda mantinham determinadas prerrogativas do poder e ditavam as regras de etiqueta e cortesia, submetendo as classes do trabalho pela força das armas, da tradição e da manutenção de privilégios baseados em rígidos estatutos. A nova classe ascendente, porém, passou a conquistar *ranks* e *status* sociais mais altos, porque, naquele momento, era quem manipulava as transações comerciais e, por extensão, o dinheiro. Esse mundo em ebulição, com a subida de uma nova classe, adquiriu tal conformação devido ao expansionismo geográfico, motivado pelo interesse em negócios e descobertas, cujo marco fundamental foi a tomada de Ceuta pelos portugueses, em 1415, com o conseqüente crescimento do comércio, que culminaria com a descoberta do caminho marítimo das Índias, em 1498. Tal processo, tendo os portugueses como pioneiros, resultou na criação de um imenso império comercial e marítimo, que se estendeu da África e Índia às ilhas do Arquipélago Indonésio e ao Brasil (PARRY, 1964, p. 17-35, 378). Como resultado, verificou-se a definitiva ascensão social dos mercadores, comerciantes e banqueiros, que, acumulando riquezas, passaram a competir, em pé de igualdade, com a alta nobreza e o clero, como mostra Le Goff em “Cidades, Estados e dinheiro no fim da Idade Média” (LE GOFF, 2014, p. 177-194).

## 1 A pintura renascentista italiana e a flamenga: estilos e artistas

Os Países Baixos, em razão do comércio e da finança, estavam em íntima comunicação com a Itália durante o século XV. Como resultado, há similaridades entre o Renascimento italiano e o flamengo. Como sabemos, a pintura renascentista começa na Itália por volta de 1420 e floresce até o meio do século XVI, quando foi gradualmente superada pelo estilo barroco. O primeiro Renascimento italiano é essencialmente um período experimental, caracterizado por estilos de artistas individuais e que nasceu na cidade-estado de Florença, expandindo-se para outros centros, como Urbino, Ferrara, Pádua, Mântua, Veneza e Milão. A situação política e econômica da Renascença Italiana, embora não estivesse provida de condições estáveis associadas com períodos de “Grande Arte”, assentava-se num meio intelectual extremamente propício ao desenvolvimento artístico. Os estudos sobre esse período ressaltam a tendência aparente na arte florentina de ver o mundo em termos humanos, enfatizando as relações entre o trabalho de arte e o observador. Este último aspecto do primeiro século XV das pinturas florentinas resultou na maior parte da invenção de um sistema de perspectiva, do qual derivou, por sua vez, uma nova leitura e uma nova visão do mundo (KEMP, 1980, p. 397), definitivamente burguesas, cujos sinais comparecem, de maneira bem clara, nas representações pictóricas do período. Se, durante a Idade Média, mereciam representação nas telas tão só e, preferencialmente, figuras religiosas – o Cristo, Madonas, santos e apóstolos –, além de figuras da nobreza, às vezes, oferecendo a face para representar santos, agora, em pleno Renascimento, comerciantes ricos também têm tal privilégio. Como seus coirmãos nobres, no momento em que obtêm o poder econômico e, por extensão, realizam a subida na escala social, fazem questão de ser representados em telas, para ostentar o *status* fundado na riqueza. Se os burgueses têm como características “perseguir metas positivas e utilitárias [...], a de entender por respeitabilidade solidez comercial e bom nome” (HAUSER, 1969, p. 369-370, tradução nossa), por outro lado, fazem questão de mostrar os sinais de novos ricos aos familiares, amigos e companheiros de profissão. Contudo, como, ao mesmo tempo, visam a se encaixar na rígida hierarquia, devem obedecer às normas de civilidade determinadas pela classe aristocrática, que, unida ao clero, inventou as três ordens sociais – três estados –, apoiadas, as duas primeiras (nobreza e clero), nos *operatori*, “os que trabalham”. Os pequenos e médios comerciantes, que constituíam os membros mais elevados do Terceiro Estado, foram os prováveis responsáveis pelo forçamento das fronteiras

que operavam as distinções rígidas do corpo místico social. Novos tempos a exigir novos comportamentos, como na questão da civilidade, inserida como uma categoria do que Chartier caracteriza como parte do processo de privatização:

Entre os séculos XVI e XVIII, o processo de privatização que caracteriza as sociedades ocidentais inclui expectativas e práticas novas, produz espaços, objetos, escritos até então desconhecidos, cria uma inédita consciência de si mesmo e dos outros (CHARTIER, 2009, p. 163).

A civilidade seria um dos aspectos decorrentes da cortesia, a arte de viver na Corte, conjunto de práticas que diferenciara, na Idade Média, o homem cortês do vilão, aquele que habitava a vila. A civilidade, conjunto de formalidades, palavras e atos que os cidadãos adotam entre si para demonstrar mútuo respeito, pode ser compreendida como um desdobramento dessa noção de cortesia ao longo dos séculos e do processo de aburguesamento do Ocidente: “[a] Idade Média privilegiou a cortesia, que subsistiu nos períodos subsequentes com os nomes de ‘civilidade’, ‘urbanidade’, ‘polidez” (CHARTIER, 2009, p. 303). Para esta reflexão, compreendemos a civilidade como “acima de tudo uma arte, sempre controlada, da representação de si mesmo para os outros, um modo estritamente regulamentado de mostrar a identidade que se deseja ver reconhecida” (CHARTIER, 2009, p. 165). Mais precisamente, vamos abordar a identidade do burguês tomando como base um dos espaços simbólicos em que o homem se representa e em que se manifesta a civilidade, o quarto, cujas peças do vestuário, do mobiliário, dos elementos decorativos remetem a posturas e gestos dos homens e mulheres civilizados.

Segundo Revel, sem negar a complexidade que envolve o divórcio entre o público e o privado na era moderna, em que o indivíduo é submetido a “uma rede de vigilância cada vez mais compacta”:

[...] o século XVI é o de um intenso esforço de codificação e controle dos comportamentos. Submete-os às normas da civilidade, isto é, às exigências do comércio social. Existe uma linguagem dos corpos, sim, porém destina-se aos outros, que devem poder captá-la. Ela projeta o indivíduo para fora de si mesmo e o expõe ao elogio ou à sanção do grupo. As regras da civilidade que se impõem então podem ser compreendidas como uma manobra para limitar ou até mesmo negar a vida privada. Assim, podemos tentar acompanhar ao longo de três séculos o deslocamento dessa fronteira que progressivamente circunscreve o privado ao íntimo, depois o íntimo ao secreto ou até ao inconfessável (REVEL, 2009, p. 169-170).



O comércio social daqueles que vivem na cidade gera uma tensão na fronteira entre o público e o privado, tensão esta administrada pelos códigos de conduta que se manifestam tanto por meio de atos como de objetos. Neste aspecto, a tela *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck (fig. 1), embora pintada em 1434, século XV, e, portanto, num período imediatamente anterior ao desencadeamento do fenômeno apontado por Revel, configura-se como um complexo sistema de atos e objetos simbólicos que alternam as instâncias pública e privada num jogo de linguagem que envolve os corpos e os objetos. Simultaneamente, a cena mostra e encobre os aspectos da vida íntima do casal no espaço privilegiado do quarto, por si só dependência símbolo de uma família burguesa abastada, uma vez que no período em questão: “Se as pessoas que vivem juntas podem se dar ao luxo de um segundo aposento, é ali que transcorre a vida afetiva e íntima do casal”, o que nos autoriza a pensar que *O casal Arnolfini* (1439), de Van Eyck, “parece confirmar a intimidade cerimoniosa dos recém-casados no quarto” (RANUM, 2009, p. 221) no momento em que abrem esse ambiente à visita não só dos personagens que vão aparecer no espelho, mas aos futuros espectadores da tela.



Fig. 1 –*O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck, 1434. Fonte: The National Gallery, London. Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Van\\_Eyck\\_-\\_Arnolfini\\_Portrait.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg) . Acesso em: 18 jun. 2021.

## 2 Van Eyck e retrato d' *O casal Arnolfini*: espaço metonímico de novos tempos

A história social das artes há muito tempo tem cultivado as narrações teleológicas simplificadas, quando se trata de analisar os meios pelos quais os artistas se mantiveram sob a tutela direta dos poderosos. O poder de constrangimento exercido pelos mecenas parecia oferecer o exemplo para as relações de dependência direta da arte em relação ao seu meio. Por outro lado, a análise do poder seria capaz de fornecer a chave para se caminhar do exterior – as condições de produção – para o interior da criação, a estrutura das obras e os princípios de seleção dos conteúdos mais valorizados. Nas obras produzidas, o grande artista é em geral tratado como um inovador, no duplo plano estético e social, seja por representar o poder, cavalgando forças sociais portadoras de novas aspirações e de novas visões do mundo, acordadas com os fundamentos de seu poder de contestação e de revolução socioeconômica, seja por marcar a divisão entre um regime antigo e um regime novo de organização do sistema de produção artística e entre suas camadas estéticas respectivas.

A perspectiva anterior parece poder acumular muito particularmente as seduções analíticas: a história encarna-se nos indivíduos que fazem época, isto é, que mostram rupturas no tecido histórico. Tal fascinação é inspirada pela excepcionalidade criativa. No entanto, quando se passa do esquema ideal-típico à demonstração empírica, as coisas complicam-se: a realidade histórica é mais fácil de estilizar do que de explorar em seus pormenores. Mais fácil é uma expressão simplificadora, pois se trata de um modelo (MANGER, 2002, p. 57). Nesse quadro teórico, há de se destacar a posição da história em relação às biografias. Na renovação de seus conceitos sobre o papel de "grandes personagens" na marcha dos acontecimentos, a história deslocou a sua atenção para destinos coletivos, abandonando a influência de indivíduos sobre fatos e assumindo as macroexplicações consideradas como predeterminantes nas ações humanas. Em época recente, os historiadores voltaram a colocar o indivíduo em suas preocupações centrais, vendo nele a manifestação de destinos de grupo ou de classe. Essa reviravolta pode ser vista como uma decorrência da crise da "história científica", que se fundamentou em conceitos totalizantes – por exemplo, de classe social ou de mentalidade –, reduzindo, dessa forma, o sentido das ações humanas a um subproduto de forças produtivas e de meios culturais. A crise dos quadros interpretativos – do modelo marxista,

do modelo estrutural e da análise cliométrica – estimulou o alargamento da noção histórica de indivíduo. A decepção com o uso de categorias interpretativas predeterminadas levou os historiadores sociais, tradicionalmente mais interessados com a dimensão coletiva da experiência humana, a refletir sobre destinos singulares. Essa mudança foi vista, muitas vezes, como uma capitulação, uma vez que alguns historiadores declararam que se estava correndo o risco de abandonar a chamada "história problema" para retornar a uma história cronológica, dotada de uma conceituação frágil e implícita na finalidade temporal, como estruturante da narrativa (LORIGA, 1998, p. 225-226).

De início ligada a investigações sobre culturas subalternas, a subjetividade de novos sujeitos logo se estendeu a toda a pesquisa histórica, como resposta a motivações profundas. A inclusão de biografias na história da arte apresenta limitações sérias, uma vez que os destinos individuais se inscrevem em destinos mais amplos. As relações entre o indivíduo e a arte abrangem a análise da exceção talentosa, que não interessa unicamente ao modo como se redige a biografia de uma pessoa admirável, mas que apresenta uma coloração significativa sobre o comportamento do dito artista, à luz de suas circunstâncias de vida, e a importância de sua obra, nas condições em que foi produzida. É preciso, sobretudo, compreender a análise de caso como uma forma paradigmática de explicação quase causal, no sentido de Paul Ricoeur: aplicando-se às ocorrências individuais fenômenos genéricos, faz-se a transição entre as causalidades narrativa e explicativa, e opera-se a ligação de uma análise por causas determinantes a uma análise por razões de agir (RICOEUR, 1983, p. 73). Dessa óptica provêm os riscos de flutuação e de contradição entre uma concepção determinista do comportamento, submetido a forças expressas dentro do jogo dos fatores sociais, e uma concepção estratégica da ação, que dota o autor (microautor ou macroautor coletivo) de intenção e de consciência. Analisar a carreira e a obra de um grande artista supõe poder descrever um fragmento da história do mundo submetido às leis da causalidade, dotando o artista do poder de agir. A grandeza do artista será caracterizada por sua capacidade de fazer desviar o curso previsível do mundo (o curso do mundo artístico e, além, direta ou indiretamente, o do mundo em geral), à qual é preciso assinalar causas e razões (MANGER, 2002, p. 967-999).



A hesitação dos trabalhos sobre a grandeza ou a genialidade artística encontra muitas fórmulas. Entre elas destaca-se a do controle idealmente eficaz, que coloca o artista sob a dependência de forças sociais e econômicas, aí compreendido o espaço de confinamento que é seu mundo profissional, mas onde ele supostamente exerce uma “autonomia relativa”. De acordo com esse esquema, que comporta uma armadilha habitual para a razão histórica, a invenção é posta a serviço da consolidação da ordem social, mesmo e, sobretudo, quando ela é reputada como capaz de romper com essa mesma ordem. Uma segunda fórmula analisa a produção artística como uma intervenção consciente e deliberada, fundada sobre a mobilização de recursos individuais e coletivos, que aproxima o artista da estratégia racional, capaz de procurar a fórmula ótima de organização de sua atividade para estabelecer um poder artístico e social à altura do talento do qual ele se sabe portador. No primeiro caso, o artista não passa de um agente remarcável da história. No segundo, de longe o mais interessante, ele é um ator.

Essas considerações integram-se ao modelo de análise do quadro que retrata a ascensão dos burgueses conquistadores da banca e da arte. Assim, constitui produtivo objeto de reflexão sobre como a classe de mercadores que ascendia socialmente deixava-se representar e era representada, deixava-se vigiar e era vigiada por meio de uma linguagem pictórica que caracterizou o período como “A conquista da realidade” (GOMBRICH, 1993, p. 167-182) em uma obra em que

um simples recanto do mundo real fora subitamente fixado num painel como que por mágica. Nada lhe faltava: o tapete e os chinelos, o rosário na parede, a pequena escova ao lado do leito e as frutas no parapeito da janela sobre a arca. É como se pudéssemos fazer uma visita aos Arnolfini em sua residência (GOMBRICH, 1993, p. 179-180).

Van Eyck, segundo Gombrich (1993, p. 180), viveu em um momento em que se fez um novo emprego da pintura “o qual pode ser comparado ao uso legal de uma fotografia, adequadamente endossada por uma testemunha idônea”, uma vez que “[p]rovavelmente o pintor foi chamado a registrar esse importante momento (os esposais dos Arnolfini) como testemunha, tal como um notário poderia ser chamado para declarar que esteve presente num ato solene idêntico”. Isso explicaria, inclusive, a inscrição em latim no quadro “*Johannes de eyck fuit hic*” (“Jan Van Eyck esteve aqui”), detalhe que comentaremos mais adiante.

O caráter oficial do registro dos esposais, que pretende dar conta ao foro público de uma união matrimonial, exigência dos códigos da civilidade, tem como palco o quarto, espaço privado da intimidade “que reveste as condutas doravante interditas em público porém permitidas, até exigidas pela afinidade entre os que se amam” (CHARTIER, 2009, p. 165). Isso configura certa tensão entre o público e o privado que apontamos anteriormente e talvez explique, em certo sentido, a rigidez dos protagonistas do quadro em meio aos objetos que se convertem em símbolos os quais destacaremos em nossa análise. Vale dizer que a tensão entre o público e o privado se converte no traço estilístico a saber: como testemunha ocular, Van Eyck tentou adicionar “cada vez mais detalhes baseados na observação, e [...] copiar a superfície das coisas até o ínfimo sombreado” (GOMBRICH, 1993, p. 191), o que tornou suas figuras “mais estátuas do que seres vivos. A razão disso pode ser que, quanto mais escrupulosamente copiamos uma figura linha por linha, detalhe por detalhe, menos podemos imaginar que ela se movesse e respirasse” (GOMBRICH, 1993, p. 228). De qualquer modo, como efeito dessa perspectiva detalhista, temos que a pose decorosa do casal e o quarto, microscopicamente retratados, funcionariam como simulacros que sublimam as relações íntimas dos esposos paradoxalmente interditas fora do casamento e, ao mesmo tempo, legitimadas pelo matrimônio.

Esse modo de produzir arte e tentar reproduzir a realidade está em consonância com o papel da pintura no contexto em que a obra em questão foi produzida: a pintura do Renascimento apresenta “uma nova maneira de conceber a representação do Espaço e da Forma” e corresponde a uma nova maneira de ver presidida por normas que “constituem um verdadeiro Código de Visualidade que se contrapõe e, aos poucos, revoga inteiramente a tradição da pintura medieval precedente, de origem bizantina, românica e gótica” (RIBEIRO, 1978, p. 105). Frente às mudanças socioculturais apontadas anteriormente, pode-se dizer que a arte, em geral, cumpriu o papel de “fiel espelho que registrou as mais íntimas confidências da alma renascentista que na pintura deixou sua mais secreta confissão para a História pela mão dos grandes artistas, naturais intérpretes que são do estado geral da sensibilidade” (RIBEIRO, 1978, p. 107-108).

O grande artista, no caso deste artigo, Van Eyck, torna-se, desse modo, mais do que um agente remarcável da história, como dizíamos há pouco, ele assume o papel de um ator de seu tempo, quer como testemunha, quer como produtor de uma imagem da realidade que a pintura tenta



representar como um espelho, que, no caso do quadro em questão, não é somente metafórico, uma vez que o espelho, literalmente, ocupa posição central e emblemática no quadro dos Arnolfini, como analisaremos mais adiante.

Ao confrontar aspectos das pinturas medieval e renascentista, Ribeiro (1978, p 111) aponta que na pintura da Idade Média, “as figuras são estáticas. O ambiente é, no seu todo, extraterreno, celestial”, enquanto no Renascimento a pintura é de “índole antropocêntrica. [Isso] significa o aparecimento do Individualismo, a descoberta do Homem e da Natureza” em quadros nos quais “o Cristo e a corte celeste são, por assim dizer, trazidos à Terra [...] em obras como, por exemplo, a *Virgem do Chanceler de Rollin* de João Van Eyck que tem ao fundo um rio, suas pontes, o casario urbano e os longes de uma paisagem distante” (fig. 2).



Fig. 2 – *Virgem do Chanceler de Rollin*, de Jan Van Eyck, 1435. Fonte: Museu do Louvre, Paris. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan\\_van\\_Eyck\\_The\\_Virgin\\_of\\_Chancellor\\_Rolin.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Eyck_The_Virgin_of_Chancellor_Rolin.jpg)>. Acesso em: 18 jun. 2021.

Van Eyck compõe a cena com figuras de corpo inteiro, que representam muito mais a função do homem do que a sua personalidade (FRANCASTEL, 1973, p. 49), ao contrário do que acontece quando se procura pintar um tronco ou mesmo um rosto. No caso do quadro que é objeto de nosso estudo (fig. 1), privilegia-se na tela de Van Eyck uma identidade, uma personalidade, porque é o comerciante Arnolfini e sua esposa que são os protagonistas da cena. Se o interesse pela individualidade não começa propriamente no Renascimento e já se verifica em parte durante a Idade Média, no entanto, a forte consciência do individualismo vai se manifestar, de maneira bem objetiva, durante os séculos XV e XVI: “o individualismo do Renascimento foi novo somente como programa consciente” (HAUSER, 1969, p. 346). Buckhardt, nesse sentido, afirma que durante a Idade Média, “as duas faces da consciência, a face objetiva e a face subjetiva, estavam de alguma maneira veladas”; pois o homem “apenas se conhecia como raça, povo, partido, corporação, família ou sob uma outra forma geral e coletiva”. Esse véu, ainda segundo o teórico alemão, é rasgado, pela primeira vez, na Itália quando então se desenvolve “o aspecto *subjetivo*; o homem torna-se *indivíduo* espiritual e tem consciência deste novo estado” (BUCKHARDT, 1973, p. 107, *grifos do autor*).

Contudo, a ruptura entre indivíduo e coletividade deve ser relativizada uma vez que se há traços de individualidade nas figuras, esses traços podem, de certo modo, constituir denominadores comuns de homens do tempo. No quadro de van Eyck (fig. 1), por exemplo, as imagens representadas de indivíduos específicos, o senhor Giovanni Arnolfini e sua esposa Giovanna Cenami, que se estabeleceram e prosperaram na cidade de Bruges (hoje pertencente à Bélgica), entre 1420 e 1472, têm muita semelhança com a de outros indivíduos, pois “van Eyck pintou as mesmas características reconhecíveis outra vez no meio-retrato de um homem (fig. 3), recriando o mesmo tipo com uma face [de] que era difícil de se esquecer” (HICKS, 2012, p. 21, tradução nossa). De qualquer modo, são seres ancorados na realidade que se fazem representar nas obras, quer porque têm dinheiro para isso, quer porque chamam a atenção do pintor-ator de seu tempo.



Fig. 3 – Jan van Eyck (ou sucessores) – *Retrato de um homem com um cravo*, circa, 1436. Fonte: The Gemäldegalerie Painting Gallery, Berlin. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/2QHggYD4Tgsdkg>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

Também a ruptura entre Teocentrismo medieval e Antropocentrismo renascentista pode ser relativizada. Como exemplo disso, temos a imagem da mulher representada na tela (fig. 1). A senhora Arnolfini, tanto em suas vestes quanto em sua pose, possui bastante similaridade com a própria mulher do pintor (Margaret van Eyck, 1439) e com as imagens de Madonas e anjos da Anunciação que ele produziu ao longo de sua vida. A esse propósito, é possível considerar que a mulher que o pintor retrata “parece ser um arquétipo, uma imagem existente antes na sua mente do que depois diante de seus olhos” (HICKS, 2012, p. 22). Diríamos que estamos diante de um modelo platônico de mulher, altamente idealizado, o que implica que a passagem formal das figuras hieráticas e místicas da Idade Média para as profanas do Renascimento dá-se sem que se perca a aura sacra delas. Em outras palavras, o que as diferencia basicamente são as roupagens, signos da posição social que ocupam. O próprio mobiliário não se distingue daquele visto em algumas *Anunciações*, como é



possível comprovar, se contemplarmos, por exemplo, *A Anunciação* (c. 1430), pintada por Rogier van der Weyden (1400-1464) (fig. 4), em que detectamos a presença de móveis e elementos de decoração bem semelhantes aos pintados em *O casal Arnolfini*.



Fig. 4– *A Anunciação*, Rogier van der Weyden, *circa* 1430. Fonte (parte central) : Museu do Louvre, Paris; e partes laterais e Galleria Sabauda, Berlin. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rogier\\_van\\_der\\_Weyden\\_-\\_Annunciation\\_Triptych\\_-\\_WGA25590.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rogier_van_der_Weyden_-_Annunciation_Triptych_-_WGA25590.jpg). Acesso em: 18 jun. 2021.

Além da dicotomia entre as esferas espiritual e mundana, a obra retrata as tênues nuances entre ser, ter e parecer em um mundo em que as fronteiras sociais estão em movimento. Mais do que pela aparência (que como vimos obedece a um padrão de uniformidade), o que determina a diferenciação, a localização no tempo e a posição social das figuras são as vestes. Segundo Hicks, no quando *O casal Arnolfini*,

É por suas vestimentas que van Eyck os localiza [os personagens da tela] no mundo externo. Ambos usam os produtos que fizeram Bruges o centro do império comercial – pele, seda, lã, linho, couro, ouro – e personificam a riqueza da cidade naquela época. Vestidos para impressionar, estão eles marcando seu status na sociedade. Para os colegas, familiares e amigos para quem a pintura foi feita para impressionar, o código está perfeitamente claro. Isto sugeria *discreta ostentação*, e celebrava a classe do mercador em todo o *refinamento que lhe era permitido ostentar* (HICKS, 2012, p. 22, grifos nossos).

Esse jogo entre individualidade e padrão de uniformidade acrescido de detalhes do cotidiano que permeiam a vida civil está em consonância com aquela tensão entre os anseios do indivíduo e as exigências dos códigos de civilidade. Quanto a este aspecto, observe-se que há a necessidade de

ostentação por parte do homem, pois, por meio dela, o mercador marca sua posição na sociedade, embora ele tenha obrigatoriamente que limitar tal ostentação, obedecendo a etiquetas e normas que o sistema social determinava para cada classe social. Em seu caso e, por extensão, no caso de sua mulher, jamais poderia mostrar algo nas vestes, no mobiliário e objetos de decoração que as obras de etiqueta da época determinassem ser prerrogativas dos nobres apenas. A esse propósito, nota-se que

aqueles que estavam no controle trataram de regular o que as demais pessoas deviam usar. Na Idade Média, moralidade e conservadorismo combinaram criar luxuosas legislações destinadas a preservar uma estrita hierarquia social. [...] Evidência da ansiedade contemporânea acerca de social transgressão é dada por uma estátua desenhada em 1430 pelo Duque de Savoy [...], que definia trinta e nove diferentes classificações sociais e especificava as roupas e acessórios apropriados para cada uma (HICKS, 2012, p. 22-23, tradução nossa).

Sendo assim, a veste que o mercador usa corresponde à que os nobres usavam, mas com algumas diferenças substanciais, diferenças essas que apontam para questões de luxo, de valor. Suas vestes apresentam discreta ostentação, marcando a classe do mercador com a elegância que lhe era permitida e mostrando limites, por ele não ser de uma classe superior. Observando-lhe as vestimentas, nota-se que Arnolfini traja um longo tabardo, sem mangas e aberto nos dois lados, feito de seda e veludo e de grande tamanho, implicando com isso o uso de vários metros de luxuosos tecidos, importados de Lucca, na Itália. Mas, para elevar ainda mais o custo, a cor escura da veste (prerrogativa dos nobres e mercadores enriquecidos) foi conseguida graças ao uso de um pigmento extraído de um parasita que vivia entre as folhas e galhos do carvalho vermelho do Oriente e que sofria depois complexos tratamentos químicos até se transformar na tintura de carmim utilizada para tingir os tecidos.

Mas outro pormenor importante é o forro de pele utilizado na veste de Arnolfini. Na época, o mais prestigioso e suntuoso de todos, segundo Hicks (2012), costumava ser a zibelina, reservada para a realeza e para a alta aristocracia, devido a seu caríssimo preço (era proveniente de animais da longínqua e quase inacessível Sibéria). Já o forro utilizado pelo mercador era feito de marta, inferior à zibelina, mas superior no ranking a outras peles, como as de esquilo, rato e gato, via de regra, usadas por pessoas menos abastadas: pequenos comerciantes ou nobres empobrecidos. A pele de

marta, oriunda da Rússia e da Escandinávia, era cara, não só devido à sua origem, mas também à quantidade exigida para uma veste como o referido tabardo, que talvez utilizasse, no mínimo, 100 peles desse animal.<sup>1</sup>

Sob o tabardo, Arnolfini usa uma elegante blusa de cetim, cujas mangas são presas ao pulso por braçadeiras de prata. Nas pernas, longas meias de cor roxa, combinando com o tom do tabardo, são protegidas por um par de botas pontudas, feitas de couro bem flexível, na medida em que deixa bem visíveis os contornos dos pés. As delicadas botas, por sua vez, seriam protegidas da sujeira das ruas (a lembrar que raramente ou quase nunca havia calçamento sobre elas) pelo par de tamancos presentes à esquerda dos pés do dono da casa. A reparar o cuidado com que foram confeccionados os tamancos, que têm a mesma forma pontuda das botas, o solado com escavações feitas na madeira, a fim de deixar os pés mais longe da sujeira e umidade do solo, além de que o fabricante dotou o calçado de correias de couro com uma fivela no meio.

Já na cabeça, Giovanni leva um grande chapéu de palha trançada, que deve ter sido resultado de minucioso trabalho artesanal, mas o que o encarece ainda mais é o fato de ele ser tinto na mesma cor do tabardo. A combinação sóbria de tons e a qualidade dos tecidos e adereços servem para dar ao todo da vestimenta luxo e elegância nos detalhes, nos materiais e em sua confecção. E isto apesar de ele ser um comerciante, e um comerciante precavido, que sabia de sua posição na hierarquia social, o que implicava o cuidado em não ostentar o que era prerrogativa dos nobres.

Maior e mais delicado contraste há entre o homem e a mulher, pois, enquanto nele predominam as cores sóbrias e escuras, nela, as cores são luminosas, claras – o verde, o branco e o azul. Além disso, utilizando-se de um recurso técnico muito comum em pintura, ao confrontar uma cor primária (o rubro) com uma secundária (o verde), realçando-a (ou vice-versa), van Eyck enche de plenitude as vestes femininas, muito mais longas e mais decoradas com detalhes de ornamentação do que as do homem. À cabeça, a mulher leva um véu, dobrado de forma a realçar as rendas e sustentado por pinos invisíveis e pelo arranjo do cabelo em forma de cone. Ao usar tal véu, ela obedece às normas de contenção impostas à mulher de um mercador, pois uma aristocrata “usaria algo mais largo e mais alto”, além de que mostra pouco do cabelo, como forma de preservar a intimidade, ao contrário das “grandes senhoras, mesmo as casadas” a quem “era permitido revelar mais cabelo do que pode ser visto nesta versão mais austera” (HICKS, 2012, p. 28).

---

GUARANHA, Manoel Francisco; GOMES, Álvaro Cardoso; CAMPOS, Izira Lobo de Arruda. **Status social, civilidade (reflexões sobre a tela *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck).**

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26163>>



Para acentuar o luxo das vestes, a mulher usa um vestido que excede em muito o comprimento do tabardo do marido, graças à longuíssima cauda e ao dispêndio do tecido, que lhe dá excepcional volume. O material de que é feito, de delicada textura, parece ser uma espécie de lã, decorada nas aberturas para os braços, no colarinho e na barra com pele de marta ou de esquilo. As aberturas para os braços, longas, têm sua extensão aumentada graças à guarnição ricamente ornamentada de bordados que pende quase chegando ao chão. Para prender ao corpo o vestido de modo bem justo, ela usa um cinto de couro com relevos em ouro, muito apertado logo abaixo do busto, o que veio a provocar considerações curiosas por parte de diferentes exegetas, porque isto acabava por dar a impressão de um estômago demasiado protuberante. Entre essas considerações, há a discussão sobre se a mulher do mercador estaria grávida ou não. A dúvida, por exemplo, é posta por um poeta como Murilo Mendes, em seu poema “O Quadro”:

É verdade que Giovanni Arnolfini  
Não olha a mulher – *grávida*  
*talvez* –  
Olha antes o espectador  
Também ele  
Protagonista/testemunha (MENDES, 2014, p. 237, grifos nossos).

Como para tornar acesa tal dúvida, van Eyck, em outras telas que pintou, representou mulheres que não estavam necessariamente grávidas com tal tipo de ventre. Como Santa Catarina, no tríptico de Dresden, em que a mulher, reconhecida virgem, apresenta um estômago tão protuberante que ela até apoia o livro de orações sobre ele. Esse efeito, na verdade, servia para dar uma impressão de altíssima elegância, porque “a fertilidade era uma qualidade vital numa mulher” (HICKS, 2019, p. 30), pois implicava a maternidade e afastava toda e qualquer ilação que retirasse do matrimônio seu fim específico que era o da procriação, o do “crescei e multiplicai-vos”. Em suma, um mercador de tanta relevância como Giovanni Arnolfini não podia deixar de seguir as convenções, as regras de civilidade da época, relativas à sua esposa, que deveria estar grávida ou que mesmo representasse estar grávida. Por outro lado, essa desejada gravidez está decorosamente dissociada do ato sexual necessário para obtê-la pelo caráter ascético da representação arquetípica, associada às santas virgens, que o pintor faz de Giovana.

Retornando à descrição de Giovana, verifica-se que, sob o vestido verde, ela usa outra veste, de cor azul, feita de veludo ou damasco, dotada de pele de marta na bainha e de mangas, presa no punho por braceletes, cujos fios dourados são entrelaçados com fios roxos. Como já vimos, as vestes são bem ajustadas ao corpo por um cinto feito de couro, com detalhes em ouro e pequenos diamantes. Ao pescoço, leva um delicado colar duplo de ouro e na mão esquerda ostenta discretos anéis. Aliás, a discrição é fundamental nela, pois, se suas vestes são caras e luxuosas, por outro lado, estão longe de ser extravagantes. Caso o fossem, poderiam dar a ela a reputação de mulher frívola. Para acentuar o seu recato, já presente no olhar que se dirige humildemente ao marido, e para afastar qualquer ideia de frivolidade, ela também não mostra os pés, que ficam ocultos pelo vasto vestido que cai em dobras no chão. Esta parte do corpo, diferentemente da cabeça e das mãos, é mais ligada à terra e, portanto, constitui um visível signo da sensualidade ou mesmo um símbolo fálico: “Segundo os psicanalistas (Freud, Jung etc.) o pé teria uma *significação fálica* [...]. O pé é um símbolo erótico, de potência bem inegável” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1974, p. 391, tradução nossa, grifos dos autores). Sendo assim, em muitas civilizações, às mulheres não é permitido exhibir nus, o que implicaria a perda do recato. Contudo, se ela esconde os pés, mostra as belas sandálias de couro vermelho, abandonadas no chão de maneira aparentemente despreziosa, como se Giovanna as tivesse tirado naquele momento para posar para o pintor. A cor delas cria um forte contraste com as suas vestes, todavia, combina harmoniosamente com o tom do banco, das almofadas e dos cortinados do leito.

Se as vestes obedecem à etiqueta do período, é preciso considerar também o mobiliário, os objetos de decoração e os demais componentes da tela. Giovanni Arnolfini, com seu gesto duplo da mão direita erguida e da mão esquerda apresentando a esposa, parece estar recebendo convidados (as duas figuras refletidas no espelho por detrás deles). E, como tal, os introduz no aposento que passa a ter a função de um “quarto de recepção” (HICKS, 2012) e, sendo assim, a mobília e acessórios exibidos serviriam para confirmar o *status* do casal. Ela consiste de um baú junto à janela, um banco, uma cadeira e um leito de dossel.

Os baús costumavam ser um item importante nas casas, não só para guardar em casa pertences, de maneira geral, delicadas vestes, cobertas e mantas, como também para ser utilizado em viagens. Podiam ser ricamente ornamentados com entalhes de todo tipo, mas o pouco que se pode

perceber daquele dos Arnolfini é que pertencia a um modelo mais *standard*, sem muitos detalhes de ornamentação e apoiado nos quatro pés. Verifica-se, pois, uma ambiguidade – ter um baú mostrava *status*, pois servia para dar ciência às pessoas que os moradores da casa possuíam objetos de valor, mas ter um baú sem muita ornamentação mostrava, por sua vez, a posição que o mercador ocupava na hierarquia da época. Dependendo de sua posição, ele precisava seguir as regras de etiqueta. Aliénor de Poitiers, uma dama que acompanhou Isabel de Portugal até o Flandres, em seu manual *Les Honneurs de la Cour* (1480), lamentava que as rígidas fórmulas estivessem sendo perigosamente erodidas: “As velhas regras mudaram em algumas instâncias, mas estes antigos honores e *status*, que foram feitos e estabelecidos após muitas reflexões e por boas razões, não podem ser degradados ou abolidos” (HICKS, 2012, p. 67, tradução nossa).

Essa crítica implicava, pois, que as pessoas deviam obedecer aos estamentos, às regras, ainda que dissessem respeito ao mobiliário de uma casa. A mesma Aliénor desaprovou, por exemplo, Marie de Burgundy, que violou todas as regras de etiqueta, ao possuir um bufê com cinco gavetas, em vez de quatro, como lhe permitia sua posição de simples arquiduquesa.

O banco é coberto com o mesmo tecido vermelho do leito e conta com almofadas e com três curiosas figuras entalhadas que são espécies de quimeras, à maneira daquelas que aparecem nas gárgulas, animais fantásticos, compostos de partes de animais diferentes, reais ou imaginários. Um desses elementos está na parte inferior do braço do banco e outros dois, de costas um para o outro, encabeçam a intersecção entre o braço e o espaldar do móvel. O banco possui, ainda, uma base que permite que ele seja usado como genuflexório, índice da religiosidade do casal.

Junto a esse banco, vê-se uma cadeira, decorada com altos-relevos delicadamente esculpidos, compondo arcos com flores ornamentais e, no alto, uma fieira de flores-de-lis encimada pela imagem de uma mulher orando e que emerge do corpo de um dragão provido de asas. Ela poderia ser uma representação de Santa Margarete de Antióquia, que, segundo a lenda cristã, teria escapado do ventre de um monstro graças à sua fé.

Ao lado da cadeira, fica o leito de grandes dimensões, provido de almofadas, cobertas e amplos cortinados cor de sangue, o que serve para demonstrar conforto e, ao mesmo tempo, ostentar *status*. Possuir um móvel tão notável e luxuoso naquela época era sinal de posses. Vem daí que ele,

com sua cor forte e vibrante, apareça de maneira destacada neste aposento, que, na realidade, constitui uma verdadeira sala de visitas. No conjunto, ostenta-se não só um quarto de dormir, mas aquele que é considerado o aposento nobre da casa, contendo o que havia de mais luxuoso e confortável em termos de mobiliário e de objetos de decoração. A imagem do leito é importante pela riqueza do móvel e pela sugestão de conforto e descanso que devem ser proporcionados àqueles que, como os Arnolfini, possuem dinheiro suficiente para comprar uma peça tão rara como a que van Eyck registrou com seu pincel.

Mas é preciso assinalar a presença dos objetos de decoração que, ao lado do mobiliário e das vestes, são muito especiais. Começamos pela vidraça da janela, pintada magistralmente por van Eyck, ainda mais se considerarmos a complexa geometria imposta pela perspectiva. Não bastasse a rigorosa técnica empregada pelo pintor, é preciso considerar sinais de riqueza nela, graças ao uso de vidros, coisas raras nas casas da época, devido ao alto custo do material empregado, ainda mais decorado com peças circulares e coloridas as quais, além da função decorativa, também tinham função utilitária, no sentido de filtrar os raios do sol, criando um ambiente agradável para os moradores. Ao mesmo tempo, em se tratando aqui de uma pintura, percebe-se que a janela fornece ao artista gradações de luz que são importantes para nuançar as cores do ambiente a ser representado na tela. O tapete, por sua vez, como componente dos acessórios do quarto, tem uma função utilitária (proteger os pés do frio ou do eventual pó do chão) e outra decorativa, já que era um objeto caro, importado do Oriente, mais especificamente da Turquia. Apesar de o desenho central estar oculto por Giovanna, percebe-se que ele é composto de três faixas de decoração: a primeira, bem estreita, de cor verde, vermelha e azul, contém pequenas flores; a segunda das faixas tem formas geométricas e motivos florais, nas mesmas cores e, por fim, a última, mais larga, parece desenvolver as configurações das anteriores, mas sugerindo outras complexas derivações.

O candelabro dependurado do teto é muito bem elaborado, feito provavelmente de bronze ou de outro metal bastante polido, provido de seis braços, nos quais se notam intrincados detalhes, o que implicaria que tivesse, além de uma função utilitária, uma função decorativa. Mas o que chama mais a atenção nele, além da delicadeza de sua feitura, é o fato de ter uma única vela acesa, apesar de que, no lado de fora, faça um luminoso dia de primavera, o que dispensaria o uso da luz artificial. Podemos pensar que tecnicamente a chama tem o condão de tornar mais brilhante o metal do

candelabro, reproduzido com perfeição graças à genialidade do artista, mas cremos que há outra explicação para o fato de aquela vela solitária estar acesa. Isto se buscamos uma interpretação simbólica para este detalhe, servindo-nos, como ponto de partida, de reflexões de Bachelard:

A chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores *operadores de imagens*. Ela nos força a imaginar. Diante dela, desde que se sonhe, o que se percebe não é nada, comparado com o que se imagina. Ela traz consigo um valor seu, de metáforas e imagens, nos domínios das mais diversas meditações (BACHELARD, 1989, p. 9-10, grifos do autor).

Se a chama é mesmo uma das “maiores *operadoras de imagens*”, ela nos permitirá, de certo modo, imaginar uma interpretação convincente para o seu estranho uso no quadro, sobretudo porque, como vimos, é a única chama que está acesa num candelabro que comporta seis velas e uma chama acesa num dia de muita luz. A se considerar que “em todas as tradições, a chama é um símbolo de *purificação*, de *iluminação* e de *amor espiritual*. Ela é a imagem do espírito e da transcendência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1974, p. 324, grifos dos autores), seríamos tentados a sugerir que ela simboliza o amor espiritual do casal e, mais que isso, a unidade perfeita entre eles. Tal unidade, que tem respaldo no recato da mulher, na sugestão de uma hipotética gravidez, seria essencial para a imagem do mercador frente à sociedade a que pertence. Celebra-se na tela, pois, não só a riqueza material do homem, mas igualmente a riqueza espiritual, a lembrar que Giovanni e Giovanna constroem a imagem de um casal perfeito, exemplar em todos os sentidos e motivo de admiração dos parentes, amigos e companheiros de trabalho.

O espelho é outro objeto de decoração dos mais intrigantes, não só por ser caro, luxuoso, devido à sua elaborada feitura, mas também devido à sua função na economia da tela. Eis sua reprodução aumentada a seguir:



Fig. 5 – Detalhe do quadro *O casal Arnolfini*, de Jan van Eck (1434). Fonte: The National Gallery, London. Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Van\\_Eyck\\_-\\_Arnolfini\\_Portrait.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg). Acesso em: 18 jun. 2021.

Este objeto que poucos possuíam, de forma circular, é emoldurado por um complexo de dez pequenos lóbulos esmaltados que reproduzem cenas da paixão de Cristo: a agonia no jardim, a prisão de Cristo, Cristo diante de Pilatos, a flagelação, Cristo carregando a cruz, a crucificação, a descida da cruz, o enterro, a angústia do inferno e a ressurreição.<sup>2</sup> Mas, além da intrincada, elaborada confecção do espelho, é preciso refletir sobre o porquê de van Eyck tê-lo colocado bem ao centro do quadro, refletindo o reverso das imagens pintadas, mas também introduzindo na cena outras pessoas por uma porta na parede oposta. Segundo Hicks, este objeto, em especial,

cria um complexo sentido de terceira dimensão, mais intrincado ainda pelo fato de que o espelho revela mais do quarto do que o faz a pintura “real”. [...] O espelho é como um cenário dentro de outro cenário, e o último grande golpe do truque de van Eyck é a introdução de dois personagens que apenas existem no reflexo pintado, como se fossem excluídas do “atual” quarto onde eles estão aparentemente entrando (HICKS, 2012, p. 135, tradução nossa).



Nota-se que o espelho, além de indicar a presença de outros protagonistas, ainda mostra partes do leito, do baú, da paisagem pela janela e, sobretudo, das traves do teto, que não comparecem na cena em que o casal posa de frente. Em suma, o espelho convexo complementa e fecha de vez o aposento, preenchendo o espaço vazio que devia estar à frente dos Arnolfini e, de certo modo, explicando ao espectador a quem Giovanni estaria se dirigindo para mostrar seu suntuoso quarto e Giovanna. Janela e espelho, nestas circunstâncias, constituem objetos em estreita simbiose no que diz respeito às interrelações entre o público e o privado: enquanto a janela coa, filtra a luz externa que invade o quarto, o espelho reflete, amplia e projeta a luz e a cena do quarto para além do domínio doméstico, revelando aos espectadores a presença das testemunhas e colocando o próprio espectador na posição de testemunha privilegiada da cena. Confirma esta nossa perspectiva o gesto do homem que indica que ele está apresentando a esposa para o espectador, ou para as testemunhas, cujas presenças se fazem notar no espelho ao fundo.

A mulher, por sua vez, cujo olhar humilde dirige-se tão só ao marido, é, pois, por força da representação, motivo de orgulho por parte do homem, que a exhibe em suas roupagens e joias mais luxuosas, obtidas evidentemente pelo seu poder monetário. O truque de van Eyck, que resultou de uma técnica das mais admiráveis, ao reproduzir imagens deformadas pelo espelho com tanta precisão, tem o condão de nos oferecer a imagem de um mundo completo em todos seus detalhes, a ponto de ele preencher o vazio existente nas telas em geral, em que as cenas pintadas parecem se oferecer como um palco, no qual se fecham as paredes laterais e o teto, mas cuja parede frontal é inexistente para permitir o olhar dos espectadores.

E para concluir este inventário de coisas presentes no quadro, há ainda que se referir à escova, à inscrição na parede, às laranjas e ao cão. A primeira delas é um trivial objeto de limpeza dependurado de uma das pontas do espaldar da cadeira. A inscrição, que se observa acima do espelho, está em latim: "*Johannes van Eyck fuit hic 1434*" ('Jan van Eyck esteve aqui em 1434') e é uma ostensiva assinatura do pintor, acentuada pelo fato de ele marcar sua presença no aposento do mercador e também se identificar como testemunha da cena, quase como um fotógrafo dos tempos modernos, como adiantamos no início deste trabalho.

As laranjas colocadas sobre o baú são mais um sinal de riqueza pelo fato de elas virem de países mediterrâneos, onde poderiam ser cultivadas devido ao clima mais temperado. Só possuiriam tais frutos, para lhes aproveitar do suco ou para se fazerem geleias e marmeladas, quem dispusesse de muito dinheiro para importá-los. Tecnicamente, na tela, a presença das laranjas serve para dar luminosidade a um recanto obscurecido pela cor da madeira do baú, graças à intensa e brilhante cor laranja. Quanto ao cão, parece dar um tom trivial e familiar (assim como a escova) à cena, às vezes, suntuosa demais. Por outro lado, pode o cãozinho simbolicamente representar a ideia de fidelidade, uma das virtudes de um casal como os Arnolfini. Não à toa, ele está situado harmonicamente entre os dois consortes.

### **Considerações finais: O luxo privado como filho da herança do fausto público**

Toda essa riqueza é consequência do poder econômico na região em que o casal Arnolfini viveu. Segundo Le Goff (2014, p. 182), “[a] densidade urbana, na Flandres dos séculos XIV e XV, era excepcional”, o que implicava no fato de as cidades dessa região, com destaque para Antuérpia e Bruges, “serem ao mesmo tempo grandes centros de produção têxtil, produtos de luxo e produtos mais acessíveis, e um grande mercado de trocas garantido pelas colônias de comerciantes estrangeiros”. Bugres foi uma cidade sob a condição de condado. Não obstante, os condados, administrados pela nobreza, tenham sofrido com o endividamento público, Bugres “tornou-se a principal emprestadora para os condes, e nisso achou meio essencial de enriquecimento”. Os “profissionais do crédito e também os que emprestavam com a garantia de penhores, os usurários, os lombardos e cambistas de todo tipo foram excluídos pelo patriciado da cobrança de impostos” (LE GOFF, 2014, p. 183). Esse consórcio entre a nobreza e a burguesia no plano econômico manifesta-se, no plano artístico e simbólico, no consórcio entre o modo de vida faustoso da nobreza e o modo de vida luxuoso do burguês que se deixa representar civilizadamente segundo as regras desse comércio social decorrente das riquezas do comércio de produtos e serviços.

O espectador, chamado pelo olhar de Giovanni Arnolfini, é convidado a entrar nesse mundo para, em primeiro lugar, servir de testemunha legal do casamento que ora se realiza; em segundo lugar, testemunhar a riqueza do casal; e, em terceiro lugar, confirmar a ascensão de uma classe, a burguesa, que passa a ter os mesmos privilégios de uma classe superior – a qual a burguesia come-

çava a substituir –, a nobreza. Essa reunião, contudo, é regulada pelas regras da civilidade que, decorosamente, torna pública a vida privada do casal por meio de uma linguagem construída de ações reguladas pelos protocolos da civilidade e de objetos, cujas funções práticas e plásticas refratam o fausto ao mesmo tempo que refletem certo luxo e bom gosto dos Arnolfini, metonímias da burguesia ascendente.

Com efeito, a tela, entre outras coisas, é fundamental como registro histórico de uma profunda mudança social, principalmente nos países do Flandres e na Itália, em que o poder do dinheiro, de certo modo, começa a suplantar o do sangue. Isso, a ponto de um simples mercador merecer posição de destaque, ao ser representado num quadro, não pelo fato de pertencer à nobreza, mas por suas posses. A verticalidade social começa a ser substituída pela horizontalidade, com a valorização dos bens terrenos, o materialismo, ou, em certo sentido, o Antropocentrismo. E para celebrar esse novo e luminoso mundo que nasce, com todo seu esplendor e beleza, em tudo oposto ao mundo da transcendência, representada, por exemplo, nos quadros medievais de Giotto e Fra Angelico, ainda van Eyck, como testemunha e como ator da história, oferta-nos a gravidez da mulher, como símbolo fértil da vinda de um renascimento que mudaria as relações de poder entre os mundos nobre e burguês, entre as esferas pública e privada, e que transformaria o antigo fausto da nobreza em expressões civilizadas de requintado luxo.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BURCKHARDT, Jacob. **O Renascimento italiano**. Lisboa: Presença, 1973.
- CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada, 3**: da Renascença ao Século das Luzes. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**. Paris: Seghers, 1974. 4 v.
- FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. 15. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.
- HAUSER, Arnold. **Historia social de la literatura y el arte**. 2. ed. Madrid: Guadarrama, 1969.
- HICKS, Carola. **Girl in a Green Gown: the History and Mystery of the Arnolfini Portrait**. London: Vintage Books, 2012.
- KEMP, Martin J. Visual Arts, Western. **The New Encyclopaedia Britannica – Macropaedia**. 15. ed. Chicago: The University of Chicago, 1980. v. 19.
- LE GOFF, Jacques. **A Idade Média e o dinheiro**: ensaio de antropologia histórica. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- LORIGA, Sabina. A Biografia como problema. In: REVEL, Jacques (Org.). **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Tradução de Dora Rocha. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 225-249.
- PARRY, J. H. **La epoca de los descubrimientos geograficos. 1450-1620**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1964.
- RANUM, Orest. Os refúgios da intimidade. In: CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada, 3**: da Renascença ao Século das Luzes. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 211-262.
- REVEL, Jacques. Os usos da civilidade. In: CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada, 3**: da Renascença ao Século das Luzes. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 169-210.
- RIBEIRO, Carlos Flexa. A Pintura no Renascimento. In: FRANCO, Afonso Arinos de Melo *et al.* **O Renascimento**. Rio de Janeiro: Agir, 1978. p. 105-117.
- RICOEUR, Paul. **Temps et récit: 1 - L'Intrigue et le Récit historique**. Paris: Le Seuil, 1983.
- MENDES, Murilo. **Antologia poética**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## NOTAS

---

1 Hicks (2012), em uma passagem de seu livro, lembra que Philippa de Lencaster, irmã de Henry IV, quando desposou o rei da Dinamarca, em 1406, usou um vestido de noivado em que estavam costuradas 2.114 peles de esquilo da Rússia e que o duque de Bedford possuía uma veste com 2.000 peles do mesmo animal.

2 Observe-se que essa manifestação ostensiva de apreço pela vida religiosa do casal acentua-se com a presença, ao lado do espelho, do magnífico rosário, cujas contas, em número de trinta, são feitas de âmbar, um material caro e raro, extraído de resinas fossilizadas de antigas coníferas.

# Apontamentos sobre a encruzilhada como perspectiva crítica para as artes visuais

*Notes about the crossroads as a critical perspective for the visual arts*

*Notas sobre la encrucijada como una perspectiva crítica para las artes visuales*

Leandro (Napê) Rocha

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: rocha.lndr@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6514-6041

## RESUMO:

Este ensaio/experimento pretende estabelecer um diálogo com pesquisadores, curadores, artistas e demais pessoas interessadas nos saberes-fazeres das artes afro-diaspóricas a partir da fundamental contribuição da poetisa Leda Maria Martins e do princípio da encruzilhada. Esse exercício crítico aponta algumas ideias a respeito do trabalho no campo das artes visuais manuseando a noção de encruzilhada como princípio orientador e organizador das práticas nesse campo.

Palavras-chave: *Encruzilhada. Exu. Artes Visuais. Crítica; Curadoria.*

## ABSTRACT:

This essay/experiment intends to establish a dialogue with researchers, curators, artists and other people interested in the knowledge of Afro-Diasporic arts based on the fundamental contribution of the poet Leda Maria Martins and the principle of crossroads. This critical exercise points out some ideas regarding work in the field of visual arts, handling the notion of crossroads as a guiding and organizing principle of practices in this field.

Keywords: *Crossroads. Exu. Visual arts.; Criticism. Curatorship.*



RESUMEN:

Este ensayo/experimento tiene la intención de establecer un diálogo con investigadores, curadores, artistas y otras personas interesadas en el conocimiento de las artes afro-diaspóricas basado en la contribución fundamental de la poeta Leda Maria Martins y el principio de la encrucijada. Este ejercicio crítico señala algunas ideas sobre el trabajo en el campo de las artes visuales, manejando la noción de encrucijada como un principio rector y organizador de prácticas en este campo.

Palabras clave: *Encrucijada. Exu. Artes visuales. Crítica. Curaduría.*

Artigo enviado em: 19/07/2020

Artigo aprovado em: 06/04/2021

## **Primeira esquina: a benção aos mais velhos**

Nas primeiras páginas do livro *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá* (1997), a poetisa, ensaísta, congadeira, dramaturga e professora Leda Maria Martins narra os primeiros passos de uma caminhada por uma pesquisa a respeito das performances orais e corporais nas manifestações de origem banto em Minas Gerais, especificamente o Reinado do Rosário. Passagem importante é a que conta do momento decisivo na empreitada do trabalho no ano de 1993, quando é convocada por João Lopes, seu mais velho e capitão-mor no Reinado, a recontar a história do Reinado em um livro. João Lopes padecia de doença grave e, temendo cumprir sua passagem e levar consigo parte importante da história da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, encarrega à Leda Maria Martins a responsabilidade de registrar, interpretar e traduzir a rica tradição oral e ritual de sua comunidade. A teórica-congadeira havia sido, ainda criança, princesa conga da mesma congregação a qual João Lopes fora mestre. Apenas algum tempo depois da minha primeira leitura daquelas páginas foi que descobri que Leda Maria Martins é também rainha conga daquela irmandade. Veja, ela não foi apenas autorizada, mas convocada a dar conta de uma responsabilidade que importava não apenas à sua trajetória de pesquisa, mas também à manutenção e continuidade de um aspecto de grande valia para a cultura e comunidade da qual ela é oriunda.

## **Segunda esquina: nós não navegamos sós**

Incorporando a sabedoria do povo Akan, que nos orienta a não temer retornar ao passado para recuperar algo que fora esquecido, Leda Maria Martins regressa à cosmologia africana julgando ser esse um caminho possível para a interpretação de um fenômeno cultural, que é, antes de tudo e apesar de seus cruzamentos, negro e de tradição banto, recuperando nas águas do Atlântico (como fizeram os negros com a imagem da santa) uma sabedoria necessária para significar essa experiência que é também da ordem do rito e do mito. Exu ensina à autora que, apesar das modalidades diversas de mortificação a que foram submetidos africanos e seus descendentes nos processos de captura, roubo e desumanização perpetrados pelos europeus e seus descendentes, foi possível fecundar, nessas terras, a possibilidade de reinvenção da vida, apesar das adversidades. Não foi de forma pacífica que as culturas negras nas Américas se constituíram como culturas de encruzilhada.

Leda Maria Martins explica que as culturas africanas, mesmo dispersas, cruzaram suas tradições e memórias com os demais sistemas simbólicos com os quais se defrontaram, criando, inclusive, relações de aliança como é observável, por exemplo, na aproximação dos povos banto com as tradições indígenas originárias dessas terras.

Exu desejou ser explicado pela autora de forma a anunciar tanto suas próprias características quanto os elementos constitutivos do território que habita e comanda, em uma dinâmica em que forma e conteúdo não são dissociáveis, mas amalgamados. Exu, articulador e mantenedor do sistema dinâmico nagô, estabelece as conexões entre todas as fronteiras do(s) mundo(s), mediando todos os atos de criação e interpretação do conhecimento (a tradição diz que sem Exu não se faz nada, nem mesmo aquilo que conhecemos, descrevemos e experienciamos como arte). Em sua recusa às classificações limitantes, Exu nos permite fabular e inventá-lo de maneiras diversas, ao gosto de quem risca o ponto, não nos furtando, entretanto, de cairmos nos riscos de nossas próprias palavras, que não é apenas uma porção da realidade a qual ele domina, mas o que ele também é, por excelência.<sup>1</sup> Trata-se de um jogo de sedução, na verdade. Desejamos Exu em todas as suas artimanhas.

### **Terceira esquina: uma aparente contradição**

Ainda que o Reinado seja entendido pela autora e por seus próprios personagens-narradores como uma manifestação cultural de origem banto e, ao primeiro olhar, Exu possa ser interpretado unicamente como uma “divindade iorubana”, devemos lembrar que: 1) as culturas das quais Leda Maria Martins elabora sua proposta de uma encruzilhada, e das quais somos descendentes, não operam na lógica da pureza, mas na aglutinação, seja em sua raiz, seja na diáspora. É a encruzilhada que as organiza, o que difere em absoluto das mentiras contadas pelos europeus, que insistem em aniquilar as particularidades entre os povos africanos e seus descendentes, transformando-nos em uma unidade quase amorfa, para, assim, aniquilar-nos por completo; 2) Exu rejeita classificações unívocas e, entre África e Brasil, também pôde se transmutar. Se duvida, pergunte ao povo da rua.

## Quarta esquina: a abertura do princípio da encruzilhada

Para manusear como ferramenta analítico-metodológica, Leda Maria Martins organiza o princípio da encruzilhada em dois termos não excludentes, que introduzem e induzem para aberturas infinitas (como é a própria encruzilhada). Primeiro, a encruzilhada opera como princípio que oferece a possibilidade de leitura e interpretação dos trânsitos de produção de conhecimentos, de sistemas simbólicos e de diversas formas de experienciar e dar sentido ao mundo, que se confrontaram e organizaram aquilo que uma vez foram tidos como inaugurais, originários. A encruzilhada é uma lente através da qual podemos ler a realidade das culturas afro-diaspóricas. Segundo, a encruzilhada é o território onde essas trocas se estabelecem nos jogos de negociação entre os entes implicados nas relações de conflito e cruzamento. É descrita pela autora como um “lugar terceiro”, pois sua premissa é a da criação, a da produção de uma outra coisa que não mais aquela que a inaugurou, mas que, ainda assim, pode ser identificada como sua descendente à medida em que a interpretamos através de sua própria gramática. Desenraizados e surrupiados de suas próprias imagens, a encruzilhada (Exu) permitiu que os africanos e seus descendentes pudessem assentar seus modos de vida nesse novo território. Veja bem, Leda Maria Martins de maneira nenhuma procura recontar o já desgastado mito das três raças na formação do território sociocultural brasileiro. Ao invés disso, destaca o protagonismo de Exu como valor civilizatório para a continuidade dos modos de vida de um povo em terras hostis.

## Quinta esquina: um jogo de sete peças

A ideia de “jogo” é útil para a composição da imagem do território material/imaterial que é a encruzilhada. Ao dinamizar a encruzilhada, Exu propicia a instauração de um espaço de invenção, movimentação, descontinuidade e heterogeneidade, caracteres elementares para o estabelecimento de um conjunto de regras que ordenam a movimentação de um grupo e de suas interações (os circuitos das artes, por exemplo). O jogo se faz a partir da abertura e da disponibilidade para a troca, e também da emergência de vozes múltiplas, corpos, narrativas, trajetórias e, como não poderia deixar de ser, de diferentes intenções orientadas para determinados fins. No trabalho *No antiquário eu negocieei o tempo* (2018), Castiel Vitorino Brasileiro narra um caso de disputa e negociação com o dono de um antiquário que visitou em ocasião de uma residência artística na zona portuária de Santos, São Paulo. Castiel conta que ao questionar o branco dono do antiquário (que

na sua posição é também um curador) a respeito de um conjunto de máscaras que ela encontrara no acervo do local, o antiquarista atribui aos objetos uma origem transatlântica: as máscaras seriam antiguidades originárias do continente africano (sem especificação de qual região, cultura, povo ou período pertenceriam). Cismada, a artista inquire novamente e recebe uma resposta remodelada: as máscaras teriam sido feitas por uma escultora de origem africana em terras brasileiras (nesse caso, a autoria conservaria sua suposta originalidade?). Castiel não se convence e interroga novamente. Dessa vez, o dono do antiquário, finalmente, responde que os objetos eram frutos de uma oficina que ministrou para crianças ali mesmo. Na medida em que o antiquarista atribui primeiramente os objetos a um território distante, confere também uma temporalidade outra, passada, deslocada, na medida em que a “África” a qual se refere de maneira genérica não é contemporânea daquele que atravessa as mercadorias. Em uma espécie de coreografia, Castiel e o antiquarista negociam e, por isso, jogam, cada uma com suas intenções, uma vez que barganham não só o território em que os objetos estão circunscritos, mas também sua narrativa, sua localização no tempo e legitimidade como “objeto originário” e original, que pode ou não participar do campo da arte, além, é claro, do valor financeiro atribuído, que decresce a medida em que o objeto se aproxima do nosso tempo, do nosso território e da artista que, ao final, adquire as peças. O curador de inspiração cubista, em sua imaginação, pilha as “máscaras africanas” que, na ação de Castiel, são repatriadas e passam a compor um outro tipo de acervo e imagem, que não é propriamente “verdadeira” (como se fosse impassível de questionamentos), mas que respondem aos desejos de recontar uma história que as coloca no tempo presente e as livra de atribuições colonizadoras.

### **Sexta esquina: a produção de imagens duais/dupla face**

O exercício crítico, isso que estamos fazendo, é sempre a produção de um transbordamento em relação àquilo que se quer observar/ler no conjunto das coisas do mundo que optamos trazer para o interior do que negociamos coletivamente como arte, mesmo que o objeto não tenha sido criado para esse fim. Se lermos esse objeto através da encruzilhada é possível que estejamos aptos a observar o que Leda Maria Martins chama de “imagens duais” ou de “dupla-face”, produzidas através da aproximação dos entes/sistemas que se encostam de modo a criar um terceiro corpo/fenômeno. A crítica é também esse corpo terceiro, criado a partir do nosso encostamento em

relação ao que desejamos interpretar, sem submetê-la ao seu objeto. Olhar através da dupla-face possibilita enxergar as contradições e desvios no interior daquilo que se está observando, sem tomá-lo como coisa acabada, nem mesmo o resultado da crítica.

Aqui vai mais um caso: em 1968 (só 80 anos depois da falsa abolição da escravatura), o crítico Clarival do Prado Valladares, apesar de identificar uma “modesta” presença de artistas negros no circuito de arte daquela época, atribuiu essa lacuna mais às condições socioeconômicas dos artistas do que às discriminações de ordem racial (mesmo que concorde que estão os pretos entre os mais empobrecidos), e foi categórico ao afirmar que aos artistas negros importava a presença de um “lastro cultural africano, ou afro-brasileiro” (VALLADARES, 1968, p. 100) em suas obras que deveriam se expressar “como cultura negra” (VALLADARES, 1968, p. 104). Segundo sua leitura, alguns artistas estavam mais alinhados a uma estética cosmopolita do que a um suposto compromisso com a cultura negra, mas veja o caso do pintor Arthur Timotheo da Costa, quem o crítico considera um artista capturado pelos interesses estilísticos da elite de gosto forâneo. O pintor que, apesar de livre, nasceu ainda sob o regime escravocrata, formou-se na então Escola Nacional de Belas Artes, onde recebeu educação formal de acordo com o estilo canônico europeu, como não poderia ser diferente. Com seu notável talento e domínio da técnica reconhecido pelos seus pares, Arthur Timotheo da Costa recebeu como prêmio uma viagem a Paris por sua participação em uma das edições da Exposição Geral de Belas Artes em 1907 (apenas 19 anos depois da assinatura da Lei Áurea), onde pôde estudar e trabalhar por aproximadamente dois anos. O pintor incorporou uma ginga necessária para negociar com o cânone, com sua formação acadêmica, com seus pares, com todos os obstáculos que cercavam a vida de uma pessoa negra naquele período da história, e pôde, ao menos por um curto período de tempo e até um certo limite, autodeterminar o sentido e a direção de sua biografia. Ele também tratou de se inscrever na história da arte autorretratando-se como pintor, manuseando pincéis e paletas, e também direcionando a atenção do seu trabalho para outras pessoas negras, em sua diversidade, em variados estudos. Infelizmente sua morte foi prematura e solitária no Hospício dos Alienados no Rio de Janeiro, aos 40 anos de idade, o que não significa, de forma alguma, esquecimento (a verdadeira morte que impede a transição para uma experiência de outra ordem, a da ancestralidade e que tanto nos é cara), ao menos por parte daqueles realmente comprometidos com uma revisão crítica da história da arte brasileira. Repare bem que não há, na narração desse caso, qualquer defesa a uma suposta meritocracia ou uma



supervalorização de um percurso individual, como se, excedendo à regra, a trajetória do pintor inviabilizasse a crítica em torno das dificuldades de legitimação do trabalho de artistas negras no circuito e na história da arte. Fosse esse o caso, se bastasse unicamente o mérito do trabalho do artista, Arthur Timotheo da Costa teria reconhecida a sua contribuição nos momentos que antecederam ao modernismo tão celebrado no Brasil, ou teríamos registrado ao menos uma exposição posterior a sua morte, que reunisse o conjunto de sua obra, como aponta a pesquisadora e artista Renata Felinto dos Santos (2019).

### **Sétima esquina: gira aberta no espaço expositivo**

Em muitas ocasiões, adentrar uma exposição pode ser descrito quase como uma experiência de súbito deslocamento geográfico, seja pela brancura dos sujeitos que visitam, dos que trabalham ou pelos objetos que compõe o espaço. A Presença negra,<sup>2</sup> ação coletiva de artistas negros, proposta por Moisés Patrício e Peter de Brito, levou um grupo para ocupar salas de exposição como observadores-propositores, na medida em que a presença negra coletiva como público propunha e efetivava uma transformação no espaço. Novamente, estamos nos dispendo não apenas a tramar individualmente com nossos pares, cujos interesses são próximos (mas ainda o fazemos, porque é preciso estratégia), mas também a negociar com grupos, instituições, programas e projetos curatoriais. Quanto a isso, uma curadoria que emerge da/na encruzilhada traduz uma tentativa primeira de amálgama de multiplicidades a serem lidas, umas através das outras, em uma lógica de circularidade, em que a noção de centro e periferia se dilui para dar lugar a uma conversa coletiva entre os entes que coabitam o território uma vez criado. A produção de uma narrativa curatorial aponta para a instauração de um espaço de inventividade coletiva, e a encruzilhada possibilita que saberes, estéticas, formas e experiências afro-diaspóricas sejam privilegiadas para dar conta de uma experiência de corpo inteiro e não apenas de olhos em direção a um objeto centralizado. A lógica é a de uma gira aberta. Essa é sempre uma produção coletiva que pretende desvelar o campo da arte como espaço de suposta neutralidade, assepsia e universalidade, produzindo sempre, nas fissuras criadas, brotamentos outros. Talvez seja preciso dismantelar os modelos e lógicas espaciais com os quais estamos acostumados, reposicionar e reenquadrar objetos e também os sujeitos que fazem parte das dinâmicas de produção de arte.

---

ROCHA, Leandro (Napê). Apontamentos sobre a encruzilhada como perspectiva crítica para as artes visuais. **PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

## Oitava esquina: a pedra lançada hoje é a pedra fundamental

A encruzilhada é o território móvel de criação que permite a expressão de uma ancestralidade viva, ritualizada, organizada nos tempos do presente, e que enseja a elaboração de futuros em comum. De volta à sabedoria expressa pelo Sankofa, não devemos nos constranger em recuperar o que já foi articulado e, de alguma maneira, temos de nos responsabilizar em retomar, citar, referenciar, discutir, publicizar e compartilhar as contribuições de pensadores, artistas e criadores negros, que, assim como Leda Maria Martins, fundamentam o debate do que tem sido discutido como “epistemologias das encruzilhadas”, que articulam em um só tempo, uma leitura analítica e uma experiência incorporada com o que se pretende tecer em termos de diálogo coletivo. Essa discussão tem sido amplamente difundida e feita pelos mais diversos sujeitos com todas suas complexidades de repertório e trajetórias, como deve ser. Pensar e grafar no corpo a encruzilhada se mostra como um gesto mais do que necessário em um contexto cujas estratégias de invenção de formas extraordinárias de vida tornam-se um imperativo para espantar das cidades a Morte, que nos racializa e intenta submeter-nos ao coma irreversível. A proposição de Leda Maria Martins como provocação para uma abertura de possibilidades serve-nos não apenas como ferramenta teórico-metodológica, mas de alento para a produção de singularidades e de quilombos que têm a encruzilhada como território de encontro e local de expansão. Que seja a energia desestabilizadora-ordenadora e criativa da encruzilhada a propulsora para a insurgência de uma outra história dos objetos de arte, qual seja, a que artistas negros não estejam espremidos na periferia da história e da crítica, mas sejam compreendidos em suas multiplicidades e singularidades como participantes, articuladores e estrategistas no jogo do mundo da arte. Ademais, a história da arte não é apenas a história dos seus objetos, mas, sobretudo, a história dos seus autores/criadores. Como ensinou Odé Kayodè (Iyá Stella de Oxóssi), as encruzilhadas são uma suspensão no tempo, lugares de passagem de um estado a outro, e Exu, como bússola, nos orienta e nos inspira, permitindo elaborar quais caminhos seguir (SANTOS, 2010).

## REFERÊNCIAS

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **No antiquário eu negocieei o tempo**. 2018. Disponível em: <[https://castielvitorinobrasileiro.com/\\_foto\\_antiq](https://castielvitorinobrasileiro.com/_foto_antiq)>. Acesso em: 19 jul. 2020.

flor do nascimento, wanderson. Prefácio: exuzinhando a memória. *In*: SILVA, Cidinha da. **Um exu em Nova York**. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza, 1997.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. Balaio de Ideias: Na encruzilhada da vida. **Jornal A Tarde**, Salvador, 31 jul. 2010. Disponível em: <<http://mundoafro.atarde.uol.com.br/balaio-de-ideias-na-encruzilhada-da-vida/>>. Acesso em: 11 jul. 2020.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, jul. 2019. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/94288/53218>>. Acesso em: 11 jul. 2020.

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. **Cadernos Brasileiros**, Rio de Janeiro, v. X, n. 47, p. 97-109, maio/jun. 1968.

## NOTAS

---

1 No prefácio do livro *Um Exu em Nova York* (2018, p. 9), de Cidinha da Silva, Tata ríá nkisi Nkosi Nambá, o pesquisador wanderson flor do nascimento diz: “Exu anda *com* as palavras, anda *nas* palavras, anda *pelas* palavras, *anda as* palavras. Por viver (n)as palavras, como vive (n)as ruas, (n)as encruzilhadas, (n)os caminhos, Exu as tem como ferramenta para fazer mundos, encontros, memória”.

2 Para saber mais sobre a *Presença negra*, ver <<https://artebrasileiros.com.br/arte/paredes-brancas-presenca-negra/>>. Acesso em: 19 jul. 2020.

# “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência

“essence / vertigo”: *Photography, archive, absence*

“esencia / vértigo”: *Fotografía, archivo, ausencia*

Artur de Vargas Giorgi

Universidade Federal de Santa Catarina

E-mail: artur.vg@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0942-2595>

## RESUMO:

Este ensaio apresenta uma série de fotografias de Cristiane Lindner, feita entre 2017 e 2018. Nessa série inédita, as imagens lidam com as limitações e as potencialidades das câmeras de celulares contemporâneas. Produzidas digitalmente, as imagens parecem criar um efeito anacrônico, diferindo a fratura da representação do objeto e a desconstrução da identidade levadas a cabo com a modernidade. Um arquivo de proposições análogas reforça a potência crítica cifrada na série.

Palavras-chave: *Fotografia. Arquivo. Ausência. Modernidade. Cristiane Lindner.*

## ABSTRACT:

This essay presents a series of photographs by Cristiane Lindner taken between 2017 and 2018. In this series, the images deal with the limitations and potential of contemporary cell phone cameras. Produced digitally, the images seem to create an anachronistic effect, in which both fracture of the object's representation and the deconstruction of identity, carried out with modernity, find a new situation. An archive of similar propositions reinforces the critical power ciphered in the series.

Keywords: *Photography. Archive. Absence. Modernity. Cristiane Lindner.*

RESUMEN:

Este ensayo presenta una serie de fotografías de Cristiane Lindner tomadas entre 2017 y 2018. En esta serie inédita, las imágenes abordan las limitaciones y el potencial de las cámaras contemporáneas de teléfonos celulares. Producidas digitalmente, las imágenes parecen crear un efecto anacrónico, que difiere la fractura de la representación del objeto y la deconstrucción de la identidad llevadas a cabo con la modernidad. Un archivo de proposiciones análogas refuerza el poder crítico cifrado en la serie.

Palabras clave: *Fotografía. Archivo. Ausencia. Modernidad. Cristiane Lindner.*

Artigo recebido em: 22/11/2020

Artigo aprovado em: 08/04/2021



*em volta da memória fragmentada  
captamos em instantes a permanência de uma essência  
vertigem.*

Cristiane Lindner



Fig. 1 – Cristiane Lindner, *sem título*, 2017-2018 (série). Fotografia digital feita com câmera de celular. Dimensões variáveis. Fonte: Arquivo da artista.

## Preâmbulo

Nos meses de dezembro de 2017 e janeiro de 2018, acompanhei Cristiane Lindner por mais de dois mil quilômetros em algumas das rodovias mais trafegadas do Sul-Sudeste do Brasil. A parte mais significativa do trecho, percorrido de carro, foi feita na BR-101 e na BR-116, entre os estados de Santa Catarina, Paraná e São Paulo. Ao longo do trajeto – iniciado e terminado na Ilha de Santa Catarina, em Florianópolis, onde Cristiane Lindner nasceu e atualmente reside –, a artista produziu com um celular, de dentro do veículo em movimento, uma série de fotografias (figuras 1 a 7), até agora inédita, para a qual escreveu posteriormente os versos que, além de servirem de epígrafe

para estas reflexões, parecem sugerir que as imagens e as palavras em questão devem ser lidas em contato: na tensão das suas *grafias*. Se o resultado das fotografias foi de início acidental, a série, por fim, se configura como um exercício de conversão do acaso em linguagem, da *performance* em criação (como se numa atualização – a princípio gestual ou inadvertida – de um procedimento caro às vanguardas dadaísta e surrealista). Este ensaio, por sua vez, nascido com o deslocamento, busca em deslocamento se manter: não recusa, portanto, antes reivindica o que tem sido um dos mais destacados traços da modernidade ocidental, colocando-se sob o signo da passagem. Entre os interesses estéticos em torno das possibilidades e limitações das fotografias produzidas e o efeito anestésico das contínuas horas no carro em movimento; entre a paisagem em cinematismo e a intermitência da percepção; entre a vivência da viagem e o seu diferimento na fotografia e na escrita; entre o acidente e o projeto; entre o mundo e a técnica; entre a imagem e a palavra, o registro e o apagamento, a aceleração e o retardo, os espaços e os tempos – em suma, *entre*.

Pretendi abordar de modo vário as possíveis linhas de fuga e de tensão propostas pela série de fotografias e pelos versos, explorando para isso as distâncias e as proximidades que podem ser estabelecidas com um arquivo de outras proposições artísticas, críticas e teóricas. Isso quer dizer que a leitura segue as imagens e os versos, ora de maneira mais acercada, ora tangencialmente; mas sempre buscando salientar – esta é a aposta – que a série de Cristiane Lindner ativa uma produtiva anamnese da modernidade. Essa anamnese é aqui desdobrada valendo-se de suplementos singulares, afins entre si, através de um método que encontra na analogia – *no efeito de certas sugestões, não necessariamente lógicas, mas sim analógicas* – um princípio construtivo, em sintonia com algumas das possibilidades críticas do contemporâneo. Não obstante, como sabemos, qualquer anamnese é uma aposta inglória: confrontada pelos limites da memória, sua maior força recai no contorno que provê à amnésia, essa falta originária que não cessa de habitar todo arquivo.

## Vertigem

Retomemos os versos de Cristiane Lindner: “em volta da memória fragmentada/ captamos em instantes a permanência de uma essência/ vertigem”. Tais versos recolocam, no início do século XXI, como veremos, certa experiência da crise, tantas vezes registrada nos relatos críticos da modernidade: falta do todo, extemporaneidade, esvaziamento da ontologia etc. A imagem baudelaireana de um caleidoscópio dotado de consciência se insinua. Não obstante, o poema não a retoma por

---

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

inteiro. Ao menos, não ao modo da mera filiação, de uma influência direta. Talvez, sim, como uma citação à distância, uma repetição deslocada, produtora de diferença em razão do próprio deslocamento. Nos versos, um sujeito plural se anuncia; mas com ele e as fotografias, no entanto, nós não deambulamos na dramática malha urbana de Paris, a cosmopolita capital do século XIX, mas sim flagramos a linearidade longitudinal e maquinaica de uma rodovia sul-americana “integradora” da nação, por onde, desde a sua concepção – tributária dos planos desenvolvimentistas do país, de meados do século XX – escoam signos, corpos, sentidos e, por certo, o capital internacional.

Em sua condição fenomenológica, as imagens dão forma exemplar à aporia: registram alguns modos como o lapso, a ruptura ou, no caso, a desintegração podem encontrar uma inscrição; um modo de aparição que não redime nem esgota a negatividade do que, a rigor, não cessa de se esquivar, endereçando-se sempre para mais além ou aquém do registro, do simbólico. As fotografias recusam as marcas típicas, as peculiaridades, as características do que é identitário. Não há, apesar disso, a indicação de que se trata de uma equivalência total dos signos, como a indiferença genérica das mercadorias em trânsito, a indiferença de tudo que é substituível. Embora produzidas sob o signo da reprodutibilidade técnica, não seria possível reproduzi-las em seu acaso. Mas haveria, quem sabe, nos registros em questão, um universal a ser induzido do particular? Ou, ao contrário, um particular poderia ser deduzido do universal? Tais perguntas, sustentadas por uma dicotomia lógica impositora de uma decisão (*ou... ou...*), ganham pouca ressonância, já que aos poucos se configura um confronto com imagens que se expõem, a cada vez, singularmente; cada exposição de uma singularidade remetendo, por analogia, tão somente à próxima (*e... e...*). *Nem particular, nem universal*, a situação das imagens de Cristiane Lindner é a do indecível.

Para dizer de outro modo: mesmo tendo sido produzidas em trechos precisos de dois dos principais eixos viários do Brasil (em termos econômicos, políticos, simbólicos etc.); ou ainda, mesmo relacionando-se com o que pode ser considerado, em termos cartográficos, “o paradigma” viário do Brasil moderno, as imagens apontam, mais precisamente, para uma fuga de coordenadas, de referências ou de centro, ou seja, traçam uma impossibilidade estrutural que confina com a vertigem do vazio relacional. Uma ruptura atestada pela contingência que orientou o “conjunto” das imagens (o acaso da produção, o acidente do resultado), e que, nas fotos, é intensificada pelo próprio movimento, em seu traço: linhas partidas, suspensas, descontínuas em si mesmas. Desse modo, se há alguma permanência essencial, como dizem os versos da artista, ela se manifesta e quem sabe se

define, repetidamente, por meio de um corte, uma ausência. Ora, trata-se, nesse sentido, de uma condição indissociável de um mal-estar, de uma estranha pulsão que trabalha em silêncio, como sugeriu Freud. Pensada por Roger Caillois pouco depois (nas vésperas da Segunda Guerra Mundial e provavelmente pouco antes de seu desterro na Argentina e sua passagem pelo Brasil), o tópico freudiano encontraria uma notável elaboração no ensaio “Vertigens”, escrito sob o signo da acefalia crítica que o autor compartilha com Georges Bataille e Michel Leiris:

Deve-se chamar vertigem a toda atração cujo primeiro efeito surpreende e estupidifica o instinto de conservação. [...] A vertigem destrói, primeiro, no ser, a sua autonomia. Não há mais centro nem ponto de partida, origem de movimento ou fonte de energia, mas como que uma limalha submissa ao chamamento dum estranho ímã. O ser deixa-se aspirar pelo abismo. É um fato essencial esse da existência se mostrar tão desarmada frente às tentações que a arruinam. Os abismos atraem-na. Uma inoportuna paralisia invade aquele que se abandona ao seu fascínio. Quer fazer os movimentos que o afastariam do perigo, e criam-se nele, contra sua vontade, os movimentos que do perigo o aproximam. Sente que não concebe nem executa senão os gestos que o precipitam, como se a funesta imagem da destruição, lisonjeando não se sabe que perverso gosto, acordasse no recôndito de si próprio uma cumplicidade íntima e implacável (CAILLOIS, 1976, p. 53).

Os versos e as fotografias de Cristiane Lindner se projetam, assim, nesse limite: *essência / vertigem*.



Fig. 2 – Cristiane Lindner, *sem título*, 2017-2018 (série). Fotografia digital feita com câmera de celular. Dimensões variáveis. Fonte: Arquivo da artista.

## Diferença, falta, prótese

Se o problema do fundamento ausente foi destacado nos relatos da modernidade, a disposição das fotografias em questão é notadamente anacrônica. O recurso utilizado por Cristiane Lindner é, de fato, dos mais contemporâneos: um celular qualquer (este, sim, substituível e programado para se tornar obsoleto), apenas ajustado para fazer, automaticamente, fotos panorâmicas. A questão é que, com o deslocamento do veículo, feito em uma velocidade não assimilável pelo programa, a emulação do gesto da *escrita da luz*, ou ainda do gesto da *escrita do movimento*, enfim a emulação da *grafia* perfaz um diferimento: não uma atualização do horizonte total e pretensamente realista dos populares panoramas modernos, coetâneos do nascimento do cinema, mas sim um *traço* que se expõe ao burlar as capacidades do programado pelo aparelho; ao frustrar, ao menos em parte, as respostas previstas pelas regras da chamada “caixa preta”.<sup>1</sup> Esse diferimento redundava, nas imagens, no efeito de rasura ou apagamento de veículos e contêineres, de elementos arquitetônicos e naturais, assim como na intermitência das faixas, dos fios etc. Cada imagem é, assim, o efeito de um gesto singular, que se situa indecível entre a fotografia e o cinema; gesto que através do dispositivo, sobretudo, atualiza uma disposição não codificada e não positiva.<sup>2</sup> Quer dizer, com a técnica digital, “a mais avançada”, a artista produz um *efeito indicial* tantas vezes reconhecido na técnica analógica, “a mais arcaica”; no entanto, com este efeito, o mundo que se oferece não é contínuo, não é um mundo *panorâmico*, nem encontra todos os seus detalhes “revelados”; ao contrário, trata-se de um mundo elusivo, no qual o tempo, o espaço e o sentido são escandidos, diferidos, retardados.

A princípio, poderíamos reconhecer uma sintonia entre a série de Cristiane Lindner e algumas experiências fotográficas e pictóricas modernas que problematizaram a descontinuidade – sem dúvida a partir de distintos processos e premissas. Entre elas, estariam sem dúvida as notáveis sequências de Eadweard Muybridge, Thomas Eakins e Etienne-Jules Marey, nas quais uma lacuna insiste, e se inscreve como tal, não importa o quanto sejam reduzidos o intervalo e a distância entre cada registro fotográfico; também algumas experiências fotossensíveis de Man Ray produzem um efeito caleidoscópico ou fantasmático (*rayografias*, *solarizações*, *Ballet Mécanique* etc.); filmes de Vertov expõem um vazio que é encadeado com a montagem e a inversão da cronologia (*Câmera-olho*, *Um homem com uma câmera*); Duchamp, por sua vez, conduz o vocabulário cubista ao paroxismo em telas que lidam com o retardo do tempo e a decomposição do movimento (*Jovem triste*

---

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>



num comboio, *Nu descendo uma escada n.2*); já Boccioni estranha o futurismo com o tom melancólico que tinge o trabalho da memória (*Estados mentais I – As despedidas; Estados mentais II – Os que partem e Estados mentais III – Os que ficam*); os irmãos Anton Giulio e Arturo Bragaglia concebem um *fotodinamismo* cujo efeito é a desmaterialização dos corpos e a dilatação do instante; e Valério Vieira executa um irônico esvaziamento provocado pela fotomontagem (*Os trinta Valérios, seus buquês*);<sup>3</sup> além, é claro, de muitos outros.

Não obstante, como já mencionado, a situação (temporal, espacial, técnica, gestual etc.) é outra; e há ainda outro desdobramento desse efeito analógico apontado, com consequências críticas sem dúvida significativas: a própria analogia com a fratura das premissas da representação realista do objeto, por um lado, e, por outro, com a desconstrução do sujeito, ambas levadas a cabo com as apostas da modernidade. Não à toa, assim como as imagens, a memória – vimos nos versos – é fragmentada. Em torno dela, a série gira vertiginosamente como uma prótese cujo papel não é restabelecer uma integridade, não é prover uma cura. Em 1927, Siegfried Kracauer escreveu: “Não estamos contidos em nada, e a fotografia reúne fragmentos em torno de um nada” (2006, p. 289, tradução nossa). Trata-se de um arquivo que não é estritamente tópico e não pretende consignar a suposta totalidade do sistema inconsciente, à prova de perdas e da cronologia.<sup>4</sup> Este arquivo padece de um mal que é comum a todo arquivo: ele “não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p. 22). Segundo Kracauer (2006, p. 289), calafrios seriam justificados; pois se as fotografias “não concretizam o conhecimento do original, mas sim a configuração espacial de um instante”, então “não é o ser humano que emerge da sua própria fotografia, mas sim a soma daquilo que lhe é subtraído”. A série de Cristiane Lindner seria, nesse sentido, uma soma de subtrações, de drenagens, de esvaziamentos. Em um mundo que ganhou um “rosto fotográfico”; mundo que pode ser “devorado”, fotografado à exaustão porque “tende a desfazer-se nesse *continuum* espacial que se dá em instantâneos fotográficos”. Neste nosso mundo, as imagens da artista se deslocam *a contrapelo*: elas parecem advertir que não há acúmulo – de imagens, de mercadorias, de signos – capaz de obliterar a “lembrança da morte, que acompanha em pensamento toda imagem da memória” (KRACAUER, 2006, p. 292).

---

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>





Fig. 3 – Cristiane Lindner, *sem título*, 2017-2018 (série). Fotografia digital feita com câmera de celular. Dimensões variáveis. Fonte: Arquivo da artista.

## Deriva: deserto, demora

Uma breve deriva salientaria a disposição anacrônica das fotografias de Cristiane Lindner. Uma disposição – frisemos – que, em face dos dispositivos de captura (celulares, câmeras, linguagens etc.), manteria afinidade com o que escapa à positivação do mundo e ao protocolo historicista segundo o qual o avanço técnico equivaleria ao progresso. Se, mesmo com premissas distintas, em estudos fotográficos e pictóricos do movimento artistas afins ao futurismo e ao cubismo apresentaram resultados similares, é a sensibilidade de um surrealista esquivo, ou melhor, “precoce”, que talvez interesse mais aqui. Trata-se de Eugène Atget, o célebre fotógrafo (autodidata) da velha Paris. Ao final da vida, Atget conhece Man Ray, seu vizinho na Rue Campagne-Première, e através dele Berenice Abbott, jovem escultora americana, que seria a maior responsável pela notoriedade artística do fotógrafo nos Estados Unidos, antes mesmo que na França (ATGET PARIS, 1992, p. 23). Sim, Atget dava muita importância à pureza das linhas e às composições, o que a princípio colocaria suas imagens nos antípodas da série de Cristiane Lindner, em que prevalece o desequilíbrio do horizonte, a instabilidade da composição, o desembaraço do gesto espontâneo diante dos objetos, o corte brusco etc. Como se fosse mais pertinente, quem sabe, a aproximação à fatura de

um fotógrafo mais “on the road” – por assim dizer – como Robert Frank. No entanto, entre os modernos, não é em Frank, nem antes em Walker Evans, nem nas viagens pelo Brasil de Marcel Gautherot, Thomaz Farkas ou Sergio Rossetti, mas sim em Atget – insistimos – que encontramos uma sensibilidade afim; uma sintonia que então poderia ser estendida, contemporaneamente, a fotógrafos como David Zingg (*Janela de veículo, Homens não identificados, Ao fundo, caminhão*, 1980), Letícia Ramos (*Jardim Fantástico*, 2009; *Cronópios*, 2010; *Microfilme*, 2013), Beatriz Basile (*Paisagens do asfalto*, 2001-2013; Cf. RAUSCHER, 2019), Rosângela Rennó e Miguel Rio Branco, por exemplo.

As fotografias de Atget são imagens de um mundo em mudança, por certo. Mas a mudança que lhe interessa não é pretensiosa e disciplinar, como a conduzida em Paris por Hausmann e registrada por Marville: trata-se, ao contrário, de uma atenção ao mundo “pitoresco”, ao mesmo tempo ordinário e raro, em que a mudança designa, mais precisamente, um ponto de colapso, de apagamento, mundo no qual o imprevisto e o detalhe têm, enfim, importância incontestável (ATGET PARIS, 1992, p. 28). É compreensível, portanto, que *a posteriori* dadaístas e surrealistas tenham encontrado em Atget um precursor. Ora, isso não em razão, claro está, de uma espécie qualquer de fuga da realidade. A característica básica da fotografia analógica (como do cinema) gira em torno da sua capacidade de gravar e revelar a realidade física (KRACAUER, 1997, p. 28). A questão é que, uma vez atravessada pela técnica, a realidade se torna um efeito: o resultado estético de uma série de processos físicos e químicos que apresentam o “mundo real” como uma montagem contingente (produção), e não mais o representam, necessariamente, como uma natureza (reprodução). Imagens digitais extrapolariam essa natureza técnica ao permitirem a síntese de realidades *in-materiais*, desprendidas de qualquer referência a um mundo “exterior” ou “prévio” aos aparelhos. Daí que a arte contemporânea – fartamente praticada nas linguagens da fotografia digital e do vídeo – seja eminentemente uma arte de pós-produção (Cf. COUCHOT, 2003; REY, 2005).

Se a força da técnica fotográfica, no momento histórico de seu surgimento, fora suportada por distintas apostas em seu aspecto verídico, rigorosamente objetivo – ou seja, sua faculdade inerente de captura da verdade (e não de embelezamento do mundo), o que favoreceria ciência e arte, positivistas e realistas – logo, enfim, a fotografia moderna expôs sua força de estranhamento – um estranhamento não metafísico ou transcendente, mas imanente à realidade. O poder do meio, escrevia Kracauer, está em abrir novas e até então insuspeitas dimensões da realidade (1997, p. 8). É

---

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago, 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

desse modo que a fotografia realista se torna, no século XX, uma das vias para a arte abstrata (KRACAUER, 1997, p. 9). O mérito de Atget, nesse sentido, foi o de ter se entranhado de maneira inaudita, com sua técnica, na realidade física do mundo – a ponto de drená-la de sua natureza, sua matéria e seu significado garantidos *a priori*, fazendo-a estranha a si mesma.



Fig. 4 – Cristiane Lindner, *sem título*, 2017-2018 (série). Fotografia digital feita com câmera de celular. Dimensões variáveis. Fonte: Arquivo da artista.

Walter Benjamin se referiu à dialética surrealista – capaz de devassar o mistério na medida em que o encontra no cotidiano – como uma forma de iluminação profana (1994, p. 33). Em textos célebres da década de 1930 sobre a história da fotografia e o cinema, o filósofo alemão destacou as emblemáticas tomadas de Paris feitas por Atget, que apresentaram a capital do século XIX, para além das luzes, como cenário de um crime: esvaziada, desértica, mas repleta de indícios, vestígios que servem de autos no processo da história. Em “Pequena história da fotografia”, de 1931, escreve:

Com efeito: as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha. [...] Quase sempre Atget passou ao largo das “grandes vistas e dos lugares característicos”, mas não negligenciou uma grande fila de fôrmas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, como existem aos milhares, na mesma hora, nem no bordel da rua... [...]. Mas curiosamente quase todas as imagens são vazias. [...] Esses lugares não são solitários, e sim privados de toda a atmosfera; nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores (BENJAMIN, 1994, p. 100-101).<sup>5</sup>

Em seus prognósticos para a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, o autor de *Origem do drama barroco alemão* retomaria o assunto nos termos de uma “distração intensa” atrelada ao trabalho do “inconsciente ótico”:

Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos, em compensação, sobre sua atitude precisa na fração de segundo em que ela dá um passo. [...] Aqui intervém a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1994, p. 189).

Essas questões encontrariam na figura de Duchamp alguns dos desdobramentos mais potentes. Considerando a passagem do artista por Buenos Aires, entre 1918 e 1919, no contexto da Semana Trágica – greve geral por redução da jornada de trabalho e aumento de salários que terminou com violenta repressão de operários de tendência anarquista e de imigrantes, em particular judeus e eslavos –, Raúl Antelo comenta o esforço de Duchamp para “passar do simples *regard* ao *retard*, à diferença, como forma de desconstruir a materialidade da arte”. Segundo Antelo, “a noção de *retard* indica então o indefinido, a situação indecisa a que está sujeito o inconsciente ótico, num estado anterior ao da designação” (2010, p. 256). Em uma palavra: uma greve geral, um retardo; aproximação analógica com a qual se lê, afinal, a amplitude crítica de uma conhecida proposição duchampiana, feita em torno do *Grande vidro* e presente em sua *Caixa verde*, que parece cifrar boa parte de sua fatura:

---

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Espécie de legenda

Retardo em vidro

Empregar “retardo” em vez de quadro ou pintura; quadro sobre vidro torna-se retardo sobre vidro – mas retardo em vidro não quer dizer quadro sobre vidro –.

É simplesmente um modo de conseguir não mais considerar que a coisa em questão é um quadro – fazer um retardo o mais geral possível, não tanto nos diferentes sentidos em que retardo pode ser tomado, mas sim em sua reunião indecisa / “retardo” – um retardo em vidro como diriam um poema em prosa ou uma escaradeira em prata

(DUCHAMP, 1975, p. 26; tradução minha)

## **Paisagem: ready-made, cosmos, cosmética**

A situação das imagens de Cristiane Lindner é a do indecível, dissemos. Suas fotografias digitais feitas por um celular performam diferindo essa demora *infraleve* desconstrutora da materialidade. Entendemos assim porque não se trata de buscar as semelhanças materiais ou formais que uniriam a série da artista a uma genealogia autonomista de fotógrafos modernos.<sup>6</sup> Para compreender um arquivo afim da série de Cristiane Lindner, torna-se mais importante ler não a forma das imagens (um imaginário das fotografias “parecidas”, produzidas da mesma maneira, com os mesmos elementos etc.), mas sim a força – poderíamos dizer – da imaginação: a disposição, ou ainda o afeto, que aqui vem ganhando contorno por meio de suplementos heterogêneos. Tais suplementos são, todavia, análogos: postulam, cada um a seu modo, um entendimento da ausência, da vertigem, da crise, e suas formulações, como vemos, giram em torno do impasse da representação, do eclipse do humanismo, da desconstrução da teleologia etc. A interrupção do fluxo, do progresso; o apagamento da natureza; a opacidade das imagens; a obliteração da leitura e do sentido; a abertura dialética à contingência, ao acaso – em uma palavra, a *estética* das fotografias em questão encontra nessas coordenadas, sem dúvida abrangentes, as suas melhores vias de ressonância e agenciamento. Se o que elude a positivação lógica é, a rigor, o impossível, diríamos que as fotografias de Cristiane Lindner – que este arquivo, enfim – trata de inscrever continuamente a impossibilidade da inscrição do impossível como a forma possível, ética, de exercício criativo e crítico.

---

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>





Fig. 5 – Cristiane Lindner, *sem título*, 2017-2018 (série). Fotografia digital feita com câmera de celular. Dimensões variáveis. Fonte: Arquivo da artista.

O paisagismo da série não é integrador do país ou da região. Ele também não percorre as grandes vistas e os lugares característicos do Sul-Sudeste brasileiro, ou do Cone Sul. Ao contrário, a série parece interromper o fluxo do mercado comum com uma sorte de paisagismo retardado e não lógico, analógico. Quem sabe, ao lado desses caminhões, contêineres, tratores, postes, árvores, fios, pontes, concretos que se rasuram ou fragmentam, algumas paisagens de Parreiras ou de Castagneto pudessem ser lembradas, quadros em que o *real*, irrepresentável e pungente, parece obnubilado a construção pictórica da realidade dos trópicos. Em certo sentido, coloca-se em cena um paisagismo que resulta dos efeitos do desastre: como dos incontornáveis efeitos do acidente sofrido por Johann Moritz Rugendas, o personagem *ready-made* da conhecida novela de César Aira, durante sua tentativa de travessia do deserto argentino, esse “vazio misterioso” (AIRA, 2006, p. 10) cujo destino era ser conquistado e domesticado pela campanha civilizacional. Desfigurado após ser atingido por um raio e arrastado pelo cavalo, logo obnubilado por drogas e pelo insólito da experiência nos trópicos (segundo a sintomatologia de Araripe Júnior<sup>7</sup>), o pintor bávaro, exímio “fisiono-

---

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.  
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>



mista das paisagens”, admirado por Alexander von Humboldt, mergulharia, então, num paisagismo alucinado, mais barroco do que classicista; ou mais “atmosférico” do que naturalista. Uma condição em que os marcos do registro descritivo do mundo ou da representação objetiva da realidade se abismam na vertigem de instantes que *demoram, instantes que diferem* o procedimento mesmo do artista, situando-o “no centro do impossível”, segundo a narrativa de Aira (2006, p. 36-37), ou ainda, *à margem do verificável* – de acordo com a expressão de Juan José Saer, escritor também familiarizado com a incomensurabilidade da paisagem em questão (2009, p. 1-4).

As paisagens ganhavam uma plasticidade infinita e, dependendo da hora, ficavam envoltas na luminosidade da cordilheira e se faziam transparentes, em cascatas intermináveis de detalhes. A luz das tardes, filtrada pela imponente muralha de pedra dos Andes, era um puro fantasma de luz, uma ótica intelectual habitada pelos rosas intempestivos do meio da tarde. Os crepúsculos se prolongavam por dez, doze horas. E, à noite, rajadas de vento reacomodavam estrelas e montanhas [...]. Se era certo, como diziam os budistas, que tudo o que existe, mesmo uma pedra, uma folha seca ou uma mosca já havia existido antes e voltaria a existir depois, e que tudo participava de um grande ciclo de renascimentos, então tudo era um homem, um só homem em diferentes escalas de tempo. Um homem qualquer, Buda ou um mendigo, um deus ou um escravo. [...] O que acarretava grandes consequências para o procedimento: de imediato, tirava-o do automatismo de uma mecânica transcendente, com cada fragmento se colocando em seu lugar predeterminado. Cada fragmento podia ser qualquer outro, e a transformação se realizava já não mais no ciclo do tempo, mas do significado. Esta ideia podia presidir uma concepção totalmente distinta da realidade. Em seu trabalho, Rugendas tinha começado a notar que cada traço do desenho não deveria reproduzir um traço correspondente da realidade visível, numa equivalência de um para um. Ao contrário, a função do traço era construtiva. Por isso, a prática do desenho continuava sendo irreduzível ao pensamento e, apesar da completa incorporação do procedimento, tornou-se possível continuar desenhando (AIRA, 2006, p. 70-71).

As linhas de Aira compõem aqui uma alegoria, ao lado da série de Cristiane Lindner e dos demais suplementos deste arquivo. Caberia notar uma diferença, no entanto; pois ela é sutil, talvez, mas não irrelevante. Na técnica novelesca de César Aira, o acontecimento é um acaso que é remetido, todavia, à ordem indevassável da natureza: é um relâmpago, cuja razão seria, necessariamente, cósmica. Na técnica fotográfica de Cristiane Lindner, por sua vez, a ordem é diversa, pois, uma vez acionado o botão, o que dispara o evento e produz a imagem já obedece a essa segunda natureza, que é o aparelho, a câmera do celular, e cuja razão é contingencial, cosmética. Uma segunda natureza que, como dissemos, é em parte frustrada por um gesto que a confronta com os limites do seu

próprio programa. Ou seja, algo à revelia do dispositivo autoral e burlando, também, o engenho impositivo do aparelho, tais imagens aconteceriam ao modo de uma inaudita iluminação profana: por meio do dispositivo, através dele, dá-se a ver não o calculado, o previsto, o já disposto, mas sim a hesitação, a vertigem, uma outra ordem de *dis-posição*.<sup>8</sup> O elogio do método apenas pode ser feito por meio do elogio do acidente, e a criação é a transformação da aporia em procedimento. Eis a sua potência disruptiva e crítica, afim, mais uma vez, às propostas de um sociólogo surrealista dissidente, acéfalo e desterrado, como Roger Caillois:

[...] a sociedade, mesmo na era industrial e administrativa, persiste em ser uma segunda natureza, submetida, por um lado, a leis e forças específicas e, por outro, a sobressaltos, a redemoinhos, a vertigens, onde a consciência e o cálculo não tomam parte. As emoções, as paixões, as obsessões de que o indivíduo é o centro, vão nela abrindo caminho, conjugando os seus venenos, acumulando um temível poder de ruptura (1976, p. 7).

## Magia, Mimetismo

Esta proposição pode ser formulada de outro modo, ainda: nas imagens, talvez seja um pensamento mágico e mimético do mundo que resista sem ser cancelado. Com efeito, ele seguiria disponível, mas por outras vias. Walter Benjamin formulou a questão da pervivência dessa faculdade mimética em textos como “A doutrina das semelhanças” (1994) e “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” (2011). Roger Caillois, por sua vez, elaborou o assunto em ensaios sobre o mimetismo dos mantídeos e sobre a relação entre a faculdade mimética e uma espécie de psicastenia lendária, isto é, uma vertigem originária (1939). Mas encontramos, anteriormente, uma notável exposição dessa força nos escritos, hoje já disseminados, de Aby Warburg. Segundo o historiador da arte, com a condução do chamado ritual da serpente, os *pueblo* se empenhavam em captar a força de raios e das chuvas. Raios que acabaram capturados, de modo ambivalente, ao longo do processo de secularização técnica do mundo, nos postes e cabos da rede elétrica.



Fig. 6 – Cristiane Lindner, *sem título*, 2017-2018 (série). Fotografia digital feita com câmera de celular. Dimensões variáveis. Fonte: Arquivo da artista.

---

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Como sabemos, a veneração do raio pelos povos indígenas fascinou Aby Warburg por longo tempo, desde sua passagem pelos desertos do Colorado, do Arizona e do Novo México, no inverno de 1895-1896, até a exposição de sua conferência sobre o assunto, em 1923, na clínica Bellevue, dirigida por Ludwig Binswanger, em Kreuzlingen, onde o historiador da arte convalescia. Uma fascinação que certamente vinha acompanhada dos maiores temores a respeito da domesticação dessas forças pela evolução mecânica da civilização ocidental.<sup>9</sup> Mas a obliteração técnica da distância (essa outra figura do vazio, da ausência) não cancela totalmente a formação de “elos espirituais”. Seguindo a lição de Warburg, é possível afirmar que a domesticação do arcaico encontra forte resistência ao tentar se impor. Desse modo, não se faz de uma vez exitosa. Ela não é completa, pois não revela razão estabilizadora ou equilíbrio último; ambivalente, ela deixa restos, sendo portadora de traços inquietantes (ROMANDINI, 2017). E por isso, de Atenas aos povos indígenas, o processo de figuração deve sempre ser entendido como uma metamorfose (MICHAUD, 2013, p. 177); e o *pathos*, indômito, como aquilo que sobrevive à higiene do mundo e, assim, contagia as formas, muitas vezes retornando como *punctum*, em detalhes, em fragmentos.

É essa energia esquiva que as imagens de Cristiane Lindner parecem captar, por meio, justamente, de suas distâncias, suas lacunas, descontinuidades, manchas, suas deformações que expõem o informe, o indecível, a diferença que resiste não cessando de não se inscrever: demorando num estado suspenso, como num “grande vidro”, anterior ao estado da designação. Daí, em suma, a sintonia com uma história da arte que recusa a serenidade estática das formas e sua progressão supostamente evolutiva. Ao contrário, trata-se aqui, como vem sendo exposto, de uma história da arte notadamente patética, como aquela praticada por Walter Benjamin, Carl Einstein ou Aby Warburg, feita menos pelo encadeamento lógico do que pela *associação puramente analógica de imagens* (MICHAUD, 2013, p. 196).

## Trenzinho

Ainda de acordo com esses exercícios associativos ou analógicos, se traduzidas em outra ordem de composições, também estas de grande pregnância nos trajetos – repletos de sobressaltos e acidentes – da modernidade no Brasil, diríamos que as fotografias de Cristiane Lindner manteriam

---

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.  
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

uma ligação subterrânea com *Trenzinho do caipira* (1930), mas não com *Pacific 231* (1923). Isso porque, embora coetâneas, a locomotiva de Arthur Honegger é urbana, apolínea, notadamente hiperbólica (como Marinetti, como Russolo), uma máquina futurista desbravadora do progresso. Contrária, portanto, à melancolia morosa que se imprime com a *Tocata* de Villa-Lobos, essa imagem-melodia barroca de um trenzinho, mais precisamente uma maria-fumaça que parece ser tocada meio aos trancos, ou ao revés, quem sabe: de todo modo, pelas margens, arcaicamente, diríamos que acompanhando as migrações interioranas do início do século XX; migrações essas que percorreram parte da mesma geografia que emerge fragmentada, diferida nas fotografias de Cristiane Lindner. Trata-se de uma inflexão crítica que ganha ressonância no tempo. Já legível na *Bachiana n. 2, Tocata*, ela nos diz que o moderno, nos trópicos, tende a ser uma reescrita do antigo; uma sobrevivência desse passado que resiste, embora partido, inadequado à fluência simbólica da era pós-industrial e seu *nómos* gestor do mundo. Nesse sentido, a designação *bachiana* não seria só intensiva, qual reforço tributário ou homenagem que conviria a certo projeto brasileiro de Estado moderno.<sup>10</sup> O que está em questão é sobretudo um diferimento, uma diferença de Bach situada num espaço-tempo em que se suspende a monumentalização romântica a que fora submetida a figura do compositor de Leipzig, quando de sua transformação em fundador da música alemã pelo nacionalismo do século XIX;<sup>11</sup> uma repetição extemporânea do barroco pelos caminhos que, desde a conquista do território e o extermínio dos povos indígenas com o chamado “descobrimento”, levam do litoral ao interior do Brasil, e às capitais, e aos sertões, e aos inúmeros trânsitos, espaços, distâncias, em muitos sentidos. Enfim, uma espécie de *fuga* para o tema da modernidade e seus descaminhos.

Ora, mesmo com tratamentos muitos distintos, de Édouard Manet a Pío Collivadino, de José María Velasco a Reinaldo Giudici, de Charles Sheeler a Tarsila do Amaral, de Marcel Duchamp a Umberto Boccioni, dos Irmãos Lumière a Vertov etc., em torno dos trens e das estradas de ferro condensou-se um imaginário (muitas vezes em pugna) da modernização tecnológica. Uma modernização que, na ausência de acidentes, deveria alcançar até o mais longínquo, o mais selvagem dos espaços, e que seria logo acelerada pelas vias expressas e autoestradas. No horizonte, como uma miragem espreada, como um espetáculo, Los Angeles, quem sabe. Ou Brasília, ela mesma, florescida como de uma estufa no meio do sertão e recurvada sobre sua imagem monumental, pousada na história moderna do seu plano futuro. Pois tenham o vocabulário mais ou menos vernacular, mais ou

---

GIORGI, Artur de Vargas. “*essência / vertigem*”: Fotografia, arquivo, ausência.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

menos multicultural, em comum, as cidades construídas sob o signo das premissas urbanísticas do Estilo Internacional capitaneado por Le Corbusier, Mies van der Rohe e outros são feitas mais que tudo para os carros, como sabemos, para sua máxima velocidade; carros que, como as aeronaves e demais próteses modernas, teriam como desígnio o apagamento das distâncias, de acordo com a lei da capitalização dos fluxos, dos comércios materiais e imateriais. No entanto, ainda assim, enquanto realizações as mais próximas de um planejamento racional ideal ou utópico, são cidades baseadas no princípio da segregação dos espaços e da discriminação das atividades, das funções, do tempo; já não seguem, portanto, a mesma *lógica analógica* que desloca, estranha, suspende, e que poderia transformar a paixão em política, os bulevares em barricadas, a massa em povo, o caminho em deriva, os fetiches em imagens ausentes (cf. JAMESON, 1996; 1997; HOLSTON, 1993; BERMAN, 2007; MOSER, 2016). Não. No caso dessas cidades e suas rodovias, a vocação é disjuntiva: tratava-se de arquitetura *ou* revolução, como sugeriu Le Corbusier na década de 1920, para logo em seguida decidir: a revolução poderia ser evitada.

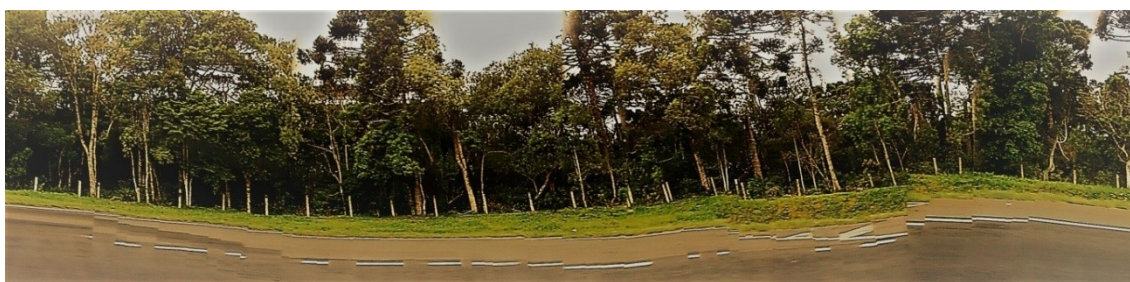


Fig. 7 – Cristiane Lindner, *sem título*, 2017-2018 (série). Fotografia digital feita com câmera de celular. Dimensões variáveis. Fonte: Arquivo da artista.

Não à toa, também Benjamin retomaria a imagem da locomotiva. Mas, ao seu modo, quer dizer, *a contrapelo*. Num dos manuscritos que constam como notas preparatórias para as teses de “Sobre o conceito de história”, lemos uma passagem do autor que revisa *As lutas de classes na França (1848-1850)*, de Marx. Poucos meses antes do início da “solução final” praticada pelos nazistas, em 1940, essa imagem sinaliza a urgência da interrupção das barbáries cometidas em nome da civilização, do progresso, e demarca uma singular tomada de posição a respeito de qualquer “progressismo” (LÖWY, 2005, p. 93):

Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 93-94).

## Epílogo

Cristiane Lindner tem atuado, até o momento, muito à margem dos circuitos institucionais ou acadêmicos da arte. Com frequência seus trabalhos assumem feições mais artesanais, lidando com costuras aparentes, colagens e sobreposições de tecidos ou papéis, lã acrílica, papel cartão, fios de cobre ou arame etc. Mas são constantes, também, as pinturas e os desenhos, em suportes diversos (alguns feitos em tecido preparado com superfície de gelatina); assim como há experiências em vídeo e com objetos. Os interesses da artista também são heterogêneos, mas, como visto, reincidem no contorno a aspectos que interrogam a autobiografia (ora mais, ora menos evidente), o corpo, a memória e o esquecimento como modos de desdobrar a potência do inacabado, do fragmento, do errático, do efêmero, do movimento, do estranho etc.

A artista viveu parte de sua infância num bairro à beira de um manguezal, ecossistema considerado “berçário” de várias espécies, mas em constante risco diante da especulação imobiliária dos tempos neoliberais, numa ilha que, se hoje é indissociável do espetáculo turístico e do topônimo “Ilha da Magia”, um dia já foi chamada Nossa Senhora do Desterro, ou simplesmente Desterro (até ser renomeada em homenagem a Floriano Peixoto, marechal cujo nome é indissociável do fuzilamento de opositores federalistas ocorrido em 1894, na Fortaleza de Santa Cruz de Anhatomirim, situada na entrada da baía). Poderíamos dizer que a série de imagens que move esta leitura reivindica ambos os signos: do manguezal, a maquinaria proteica, desejante, generosa e resistente do rizoma, como sabemos sempre *intermezzo*, cíclico, sem começo nem fim; do desterro, o deslocamento vertiginoso de quem existe *no limite*, entre o dentro e o fora, o conhecido e o desconhecido, o *nómos* e a *anomia*. Agora, se isso já é outra prótese, vale dizer, se é a nossa lembrança que traça uma biografia suspensa entre a escritura de várias experiências críticas da modernidade, é porque “em volta da memória fragmentada” tudo se constrói *a posteriori*: com as imagens, na pulsação da sua ausência, fazendo do que resiste à assimilação positiva um ponto de partida e de endereçamento.



“Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis”, escrevem Deleuze e Guattari; elas traduzem uma “falsa concepção da viagem e do movimento”. Isso porque, como sugerem os autores:

[...] o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 35).

Com essas imagens modulam-se as possibilidades de um trânsito estético nunca acabado, não total, sempre em aceleração e retardo, movimento e parada, criação e crítica; próprio, nesse sentido, de uma economia pródiga, porquanto não acumulativa nem verticalizante: estendendo-se principalmente na horizontal – de fato, como as linhas, as faixas, os fios que aparecem interrompidos e reiniciados nas fotografias –, ela dispõe, despente sentidos. Aí reside a sua capacidade de agenciamento e de articulação de arquivo. Aí igualmente se encontra a abertura para uma análise implicada, como a que busquei manejar aqui, entendendo que, a despeito das defesas da autonomia da arte e da imagem, um texto (seja poético ou crítico) é, também ele, um artefato que participa da construção do sentido e da densidade da obra. “A força da imagem é proporcional à potência das vozes que a habitam” (MONDZAIN, 2009, p. 72).

Diante da proliferação anestésica das imagens-mercadoria, da violência imobilizadora das imagens-identidade, da simplificação pedagógica das imagens-representação, em suma, diante da saturação do olhar na era da pós-produção de imagens, as fotografias de Cristiane Lindner funcionam como cifras que reivindicam uma nova leitura do arquivo do moderno, sendo este um modo de recordar algumas vias críticas da *teleologia* da modernidade, que remetem à incontornável contingência do mundo: sua *anarquia*. Se esta anamnese se esquiva dos lugares-comuns do progresso e da representação – no limite, diríamos, das atuais formas da representatividade –, ela não prescinde, no entanto, das possibilidades do artifício e da potência da apresentação, está sempre desdobrada em aparência, por certo, mas, também, indissociavelmente, em aparição. Trata-se, uma vez mais, de reivindicar a potência estética que reside nas imagens ausentes: justamente

essa força de estranhamento; força disruptiva, impessoal, vertiginosa, que tantas vezes recebe apenas o nome de *arte*, e que aponta, como um freio de emergência, para o fundamento ausente sobre o qual se ergue a cultura.

pós:

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? Tradução de Nilcéia Valdati. **Outra travessia: A exceção e o excesso**: Agamben & Bataille, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, 2005.
- AIRA, César. **Um acontecimento na vida do pintor-viajante**. Tradução de Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ANTELO, Raúl. **Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ARCANJO JR., Loque. **O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas Bachianas brasileiras de Heitor Villa-Lobos**. Dissertação. 2007. 162 f. (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- ATGET PARIS. Présentation de Laure Beaumont-Maillet. Paris: Hazan, 1992.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 1)
- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAILLOIS, Roger. **El mito y el hombre**. Traducción de Ricardo Baeza. Buenos Aires: Sur, 1939.
- CAILLOIS, Roger. Vertigens. In: \_\_\_\_\_. **Instintos e Sociedade: ensaios de sociologia contemporânea**. Tradução de Alexandre O'Neill. Lisboa: Estúdios Cor, 1976. p. 53-70.
- COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DOANE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- DUCHAMP, Marcel. **The essential writings of Marcel Duchamp**. Edited by Michel Sanouillet and Elmer Peterson. London: Thames and Hudson, 1975.
- FABRIS, Annateresa. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo, **ARS**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 51-77, 2004.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREUD. O inconsciente. *In*: \_\_\_\_\_. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos. (1914-1916)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 74-112. (Obras Completas, 12)

HOLSTON, James. **A cidade modernista**: uma crítica de Brasília e sua utopia. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

JAMESON, Fredric. **As sementes do tempo**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997.

JUNIOR, Araripe. Literatura brasileira. *In*: \_\_\_\_\_. **Obra crítica de Araripe Junior. (1868-1887)**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1958. v. I. p. 489-497.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film**: the redemption of physical reality [1960]. Princeton: Princeton University Press, 1997.

KRACAUER, Siegfried. La fotografía [1927]. *In*: \_\_\_\_\_. **Estética sin territorio**. Traducción de Vicente Jarque. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2006. p. 275-298.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução de Vera Ribeiro e Sibylle Muller. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Tradução de Susana Mouzinho. Lisboa: Nova Vega, 2009.

MOSER, Benjamin. **Autoimperialismo**: três ensaios sobre o Brasil. Tradução de Eduardo Heck de Sá. São Paulo: Planeta, 2016.

PARADA, Maurício Barreto Alvarez. O maestro da ordem: Villa-Lobos e a cultura cívica nos anos 1930/1940, **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 17, 2008.

RAUSCHER, Beatriz Basile da Silva. A paisagem na perspectiva tempo-espaço-máquina. **Pós**, v. 9, n. 17, p. 64-80, nov. 2019. Disponível em:

<<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15724>>. Acesso: 5 nov. 2020.

REY, Sandra. Cruzamentos entre o real e o (im)possível: transversalidades entre o "isso foi" da fotografia de base química e o "isso pode ser" da imagem numérica. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, v. 13, n. 22, p. 37-48, 2005.

ROMANDINI, Fabián Ludueña. **A ascensão de Atlas**: glosas sobre Aby Warburg. Tradução de Felipe Augusto Vicari de Carli. Desterro: Cultura e Barbárie, 2017.

RUEB, Franz. **48 variações sobre Bach**. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. Tradução de Jorge Wolff. **Sopro**, n. 15, p. 1-4, 2009.  
[Publicado originalmente em *Punto de Vista*, n. 40, Buenos Aires, 1991]

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. Tradução de Jason Campelo. **Concinnitas**, ano 6, v. 1, n. 8, Rio de Janeiro, p. 9-29, 2005.

pós:

## NOTAS

---

1 “Se compararmos as intenções do fotógrafo e do aparelho, constataremos pontos de convergência e divergência. Nos pontos convergentes, aparelho e fotógrafo colaboram; nos divergentes, se combatem. Toda fotografia é resultado de tal colaboração e combate. Ora, colaboração e combate se confundem. Determinada fotografia só é decifrada quando tivermos analisado como a colaboração e o combate nela se relacionam. / No confronto com determinada fotografia, eis o que o crítico deve perguntar: até que ponto conseguiu o fotógrafo apropriar-se da intenção do aparelho e submetê-la à sua própria? Que métodos utilizou: astúcia, violência, truques? Até que ponto conseguiu o aparelho apropriar-se da intenção do fotógrafo e desviá-la para os propósitos nele programados? Responder a tais perguntas é ter os critérios para julgá-la. As fotografias ‘melhores’ seriam aquelas que evidenciam a vitória da intenção do fotógrafo sobre o aparelho: a vitória do homem sobre o aparelho” (FLUSSER, 2002, p. 42).

2 As manipulações de tonalidade, de contraste, de brilho etc., já que feitas pela artista *a posteriori*, como manipulações do sentido e do “tempo” das imagens, parecem reforçar essas considerações.

3 Sobre Muybridge, Marey e o tempo enquanto problema de legibilidade e arquivamento que atravessa a modernidade, da psicanálise ao cinema, ver: DOANE, 2002. A respeito do *fotodinamismo* dos irmãos Bragaglia e suas diferenças em relação à cronofotografia, ao instantâneo e ao cinema, mas também em relação às demais experiências futuristas: FABRIS, 2004.

4 “Os processos do sistema *Ics* são *atemporais*, isto é, não são ordenados temporalmente, não são alterados pela passagem do tempo, não têm relação nenhuma com o tempo. A referência ao tempo também se acha ligada ao trabalho do sistema *Cs*” (FREUD, 2010, p. 93-94).

5 E em “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”: “O mérito inextinguível de Atget é ter radicalizado esse processo ao fotografar as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900. Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente” (BENJAMIN, 1994, p. 174).

6 Para dizer de outro modo, insistindo no argumento: não está em questão estipular linhas de continuidade nem reforçar supostas influências ou relações tributárias entre criações modernas de origem europeia e sua assimilação tardia ou epigonal por uma artista brasileira do Sul do país, aliás pouco conhecida. Tais protocolos de leitura, como sabemos, domesticam o caráter disruptivo da *aisthesis* por meio do condicionamento da estética às leis do mercado de arte global e ao funcionamento de suas instituições, muitas das quais ainda reproduzem o paradigma moderno centro-periferia, com seus movimentos, suas escolas, filiações, evoluções etc.

7 Interessado em detectar sintomas – “os elementos anatômicos e o estudo de suas modificações são indispensáveis, desde que se trate de explicar os movimentos inconscientes que se operam no próprio corpo social e lateralmente àquele outro” –, Araripe Júnior escreveria no final da década de 1880 sobre a peculiaridade dos trópicos, onde as faculdades imaginativas se inflamariam e a razão, por sua vez, parecia se debilitar, assim como os hábitos da civilização: “A esse fenômeno, durante o qual, como se vê, adelgaçaram-se, atenuaram-se todas as camadas de hábitos que subordinavam o homem à civilização, abriu-se uma fenda na estratificação da natureza civilizada, para dar passagem à poderosa influência do ambiente primitivo; a esse fenômeno, que se acentua a cada passo no movimento da vida colonial ou aventureira do século XVI, poder-se-ia dar o nome de *obnubilação brasileira*, e, sem dúvida, sobre ele basear-se toda a teoria histórica daquela época indecisa” (1958, p. 496, 497).

8 Neste conceito, gostaríamos que ressoasse uma linha de fuga (mais vitalista) para o entendimento da noção de *dispositivo* difundida por Giorgio Agamben, que remete o termo, etimologicamente, à *oikonomia*, isto é, ao *nómos* gestor do mundo: “Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das conseqüências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar” (2005, p. 9-16).



## NOTAS

---

9 “O Prometeus e os Ícaros modernos, Franklin e os irmãos Wright, que inventaram a aeronave dirigível, são precisamente aqueles destruidores funestos do senso de distância, que ameaça levar o planeta de volta ao caos. / O telegrama e o telefone aniquilam o cosmo. O pensamento mítico e simbólico esforça-se por formar elos espirituais entre a humanidade e o mundo que a rodeia, moldando a distância no espaço requerido pela devoção e reflexão: distância desfeita pela conexão elétrica instantânea” (WARBURG, 2005, p. 29).

10 A complexa figura de Villa-Lobos não deve ser simplificada. O compositor também participou assiduamente na edificação de um nacionalismo sintético para o Brasil, por meio de suas atividades desenvolvidas a partir da década de 1930 e durante a vigência do Estado Novo, ou seja, atividades coincidentes com o período – posterior ao da privilegiada experimentação dos choros e serestas – em que compunha o ciclo das *Bachianas Brasileiras*, de modo que tal ciclo não poderia ser facilmente dissociado dos demais trabalhos do autor, ainda quando se trate desses trabalhos movidos por uma moral cívico-religiosa, destinados à exaltação e à defesa da pátria (ARCANJO JR., 2007; PARADA, 2008).

11 “No século XIX, Bach transformara-se – ou fora transformado – na figura central da autoconsciência alemã. Ele tornou-se o fundador da ‘música alemã’, um recurso de retórica alimentado pelos movimentos nacionalistas. Os propagandistas dessa condição de Bach eram Schumann, Mendelssohn, Liszt, Wagner, Brahms. Os românticos descobriram em Bach seu verdadeiro pai, o homem que, acima de todos eles, era também o início de tudo. Com admiração e assombro, os românticos chegaram à conclusão de que podiam obter de Bach tudo o que lhes falava de perto ao coração” (RUEB, 2001, p. 25).

# 40 anos de memória do Cecor – Centro de Conservação e Restauração De Bens Móveis, Escola de Belas Artes – UFMG. Entrevista com Beatriz Vasconcelos Coelho

*Forty years of memory of Cecor – Center for  
Conservation and Restoration of Cultural Mobile  
Patrimony, School of Fine Arts – UFMG. Inter-  
view with Beatriz Vasconcelos Coelho*

*Cuarenta años de memoria del Cecor – Centro de  
Conservación y Restauración de Bienes Móviles,  
Escuela de Bellas Artes – UFMG. Entrevista a  
Beatriz Vasconcelos Coelho*

Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: [beatrizvcoelho@gmail.com](mailto:beatrizvcoelho@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2958-7872>

Mariana Ribeiro da Silva Tavares

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: [marianatavares167@gmail.com](mailto:marianatavares167@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6326-077X>

## RESUMO:

Professora Emérita da UFMG, Beatriz Coelho é fundadora e ex-diretora do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da EBA/UFMG – Cecor. Idealizadora

---

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. 40 anos de memória do Cecor – Centro de Conservação e Restauração De Bens Móveis, Escola de Belas Artes – UFMG. Entrevista com Beatriz Vasconcelos Coelho.

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25227>>

do primeiro Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis em uma Universidade no Brasil. É vice-diretora do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – Ceib. Nesta entrevista, Beatriz Coelho rememora o processo de criação do Cecor que completou quarenta anos de atividades em 5 de setembro de 2020 e do Curso de Especialização em Restauração. Também discorre sobre as restaurações de obras do patrimônio em Minas Gerais como a pintura de Athaide no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto e da caixa de madeira do órgão da Sé na Catedral de Mariana.

Entrevista realizada em 5 de outubro de 2017 no Cecor, Escola de Belas Artes – UFMG.

Palavras-chave: *Restauração; Cecor; Memória.*

#### ABSTRACT:

meritus teacher of UFMG, Beatriz Coelho is the founder and former director of the Center for Conservation and Restoration of Cultural Mobile Patrimony at EBA / UFMG - Cecor. Creator of the first specialization course in Conservation and Restoration of Cultural Mobile Patrimony in university, in Brazil. She is the director of the Center for Studies of the Brazilian Imaginary – Ceib. In this interview, Beatriz Coelho remembers the process of creating Cecor that celebrates forty years on September 5, 2020 and the first Specialization Course in Restoration. It also discusses the restoration of artistic works from Minas Gerais, such as the painting of the ceiling of the nave of the church of São Francisco de Assis, by Athaide, in Ouro Preto and the wooden box of the organ of the Cathedral in Mariana.

Keywords: *Restoration; Cecor; memory.*

#### RESUMEN:

Profesora emérita de la UFMG, Beatriz Coelho es fundadora y ex directora del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Móviles de la EBA / UFMG - Cecor. Creadora del primer curso de Especialización en Conservación y Restauración de Bienes Móviles en universidad, en Brasil. Es subdirectora del Centro de Estudios del Imaginario Brasileño – Ceib. En esta entrevista, Beatriz Coelho recuerda el proceso de creación de Cecor que cumple cuarenta años en 2020 y del primer curso de Especialización en Restauración. También se analiza la restauración de obras artísticas del patrimonio de Minas Gerais, como la pintura del techo de la nave de la iglesia de São Francisco de Assis, de Athaide, en Ouro Preto y la caja de madera del órgano de la Catedral de Mariana.

Palabras clave: *Restauración; Cecor; memoria.*



Fig. 1 – Beatriz Coelho em entrevista no Cecor, EBA-UFMG, 05.10.2017, Belo Horizonte. Fotografia: Filipe Storck.

**Pergunta:** Quando iniciou sua atuação na Escola de Belas Artes da UFMG?

**Beatriz Coelho:** Eu fiz o Curso de Belas Artes da Escola Guignard de 1964 a 1969 e vim para a Escola de Belas Artes, como professora de gravura, em março de 1972. A nova sede da Escola de Belas Artes no Campus Pampulha foi inaugurada no semestre seguinte.

**P:** Você chegou a frequentar os antigos galpões<sup>1</sup> que sediaram o Curso de Belas Artes quando ele foi transferido em 1963, da Escola de Arquitetura para a Cidade Universitária, no bairro da Pampulha em Belo Horizonte?

**B.C:** Os professores mais antigos do que eu tinham um amor enorme pelos galpões. Porque era uma turma pequena, muito amiga. Eu já não peguei isso. Entrei no último semestre lá. Eu não tinha esse apego àquela Escola, àquela turma. Viemos para a nova sede, a Escola para mim era esta aqui.

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. 40 anos de memória do Cecor – Centro de Conservação e Restauração De Bens Móveis, Escola de Belas Artes – UFMG. Entrevista com Beatriz Vasconcelos Coelho. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021 Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25227>>

Então, essa transição que foi difícil dos galpões antigos para a sede própria da Escola, não foi difícil para mim. Quando mudamos para a nova sede era assim: um semestre tinha 45 alunos, no outro, tinha 30, mais ou menos isso, então aqui, ficou enorme. Não havia ainda o terceiro andar, só tinha os dois primeiros. Ficou enorme para quem habitava essa Escola. Eram poucos alunos, poucos professores. Aos poucos foi crescendo e hoje estamos com uma Escola grande.



Fig. 2 – Pátio central, Escola de Belas Artes, UFMG, ainda com dois andares, 1974.  
Fotógrafo: Ouribes. Arquivo do Departamento de Fotografia e Cinema, EBA-UFMG.

**P:** Você era professora de iniciação à gravura e passou para a restauração. Como você entrou em contato com a restauração?

**B.C:** A professora Yara Tupynambá, que era diretora da Escola de Belas Artes, estava em 1975, nos Estados Unidos para um curso de especialização de quatro meses e eu vice-diretora, fiquei no lugar dela. Então chegou uma carta do Reitor, Professor Eduardo Osório Cizalpino, dizendo o seguinte: haviam sido encontradas treze telas<sup>2</sup> da Escola de Música – Conservatório UFMG que estavam perdidas e que precisavam ser restauradas. Solicitaram que entrássemos em contato com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), para que eles designassem um técnico que orientasse o trabalho e fornecesse também a lista dos materiais necessários para a restauração

---

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. 40 anos de memória do Cecor – Centro de Conservação e Restauração De Bens Móveis, Escola de Belas Artes – UFMG. Entrevista com Beatriz Vasconcelos Coelho. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021 Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25227>>

das telas. Ele queria que o trabalho também tivesse uma finalidade didática. Então, caiu na minha mão, eu não sabia nada de restauração. Essa carta está no Cecor até hoje. Foi o primeiro trabalho da restauração na Escola de Belas Artes. Essas telas haviam sido pintadas com uma técnica que não se usa há muitos anos, chamada *marouflage*<sup>3</sup>. Neste processo, as telas eram coladas com argamassa na parede. Não eram penduradas, não havia moldura. O professor e restaurador Jair Inácio, que eu não conhecia na época, havia retirado as telas da parede e enrolado em tubos que foram guardados. Esses tubos, com o peso, foram achatando. A certa altura, ninguém sabia onde aquelas pinturas estavam.

**P:** Como as telas foram encontradas?

**B.C:** Ninguém sabia onde estavam durante muitos e muitos anos. E um belo dia, elas foram encontradas num depósito da Prefeitura da Cidade Universitária<sup>4</sup>. O Campus aqui, naquela época, tinha um prefeito para cuidar de trânsito, de planta, de água, luz, esgoto, essas coisas. Então, em 1975, foram encontradas num depósito aqui da prefeitura. Quando eu vi as telas, pareciam telha de amianto. Então, nós abrimos inscrição para alunos e professores acompanharem o trabalho, mas os alunos não se interessaram. Também não sabiam o que era restauração. A restauração das telas ia ficar a cargo do Centro de Extensão da EBA. A professora Tereza Veloso era a chefe de Extensão na época. Muitos professores se interessaram e se inscreveram: eu, os professores Maria do Carmo Vivacqua (Madu), Júlio Espíndola, Jarbas Juarez, Álvaro Apocalypse, Jefferson Lodi, Tereza Veloso e Wilde Lacerda. Aí essa turma começou a trabalhar. Eu chamei uma pessoa, solicitei ao Diretor do Patrimônio, do Iphan, Roberto Lacerda, que era muito meu amigo, que mandasse um restaurador conversar comigo. Roberto mandou o Geraldo Francisco Xavier Filho (mais conhecido como Ládio). Montamos umas pranchas de madeira e espalhamos uma tela em cima e começamos a trabalhar. Eu fiquei deslumbrada porque a tela estava rígida, ondulada como telha de amianto e de repente a gente foi trabalhando e a pintura foi acomodando. Eu adorei, achei uma maravilha: quando eu vi aquela “telha de amianto” começar a ficar plana, a ter flexibilidade, a voltar a ser uma pintura e a ser pendurada na parede, achei um negócio extraordinário.





Fig. 3 – *Pinturas do Conservatório UFMG antes do processo de restauração, 1976.*  
Foto: Ouribes. Arquivo DFTC, EBA-UFMG.



Fig. 4 – *Primeira restauração realizada na EBA-UFMG: Professores Beatriz Coelho e Jarbas Juarez (agachado) acompanham o restaurador do Iphan, Geraldo Francisco Xavier Filho (Ládio) na restauração das telas da Escola de Música - Conservatório UFMG, 1976.* Foto: Ouribes. Arquivo DFTC, EBA-UFMG.

**P:** Quanto tempo levou o processo de restauração das telas da Escola de Música que na época funcionava no antigo Conservatório UFMG<sup>5</sup>, no centro de Belo Horizonte?

**B.C:** O trabalho demorou muito. Eram treze telas, trinta e nove metros quadrados de tela no total. Com o passar do tempo alguns professores foram deixando. Ficamos eu e os professores Jarbas Juarez e Júlio Espíndola. Eu arranjei um lugar com a prefeitura da cidade universitária, atrás da Escola, para realizarmos o trabalho. E a gente foi trabalhando lá. Depois de um certo tempo, os alunos começaram a se interessar e participaram como estagiários e voluntários, porque a gente não tinha nem como pagar. Quando terminamos houve a reinauguração dessas obras no Conservatório UFMG.



Fig. 5 – *Beatriz Coelho em fase final da restauração de uma das treze telas do Conservatório UFMG. As telas são de autoria do pintor Dakir Parreiras. Escola de Belas Artes, Belo Horizonte. 1977/78. Foto: Ouribes. Arquivo DFTC, EBA-UFMG.*

A partir daquele momento, começaram a chegar peças para restauração na Escola de Belas Artes. A Reitoria mandava para cá. O Antônio Joaquim de Almeida<sup>6</sup>, que era Diretor do Museu do Ouro de Sabará/MG, foi subir numa estante e caíram os livros, caiu imagem e tudo. Resultado: as imagens vieram para cá, para o atelier de Restauração. Eu não sabia por quê. Só fui entender isso uns

---

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. **40 anos de memória do Cecor – Centro de Conservação e Restauração De Bens Móveis, Escola de Belas Artes – UFMG. Entrevista com Beatriz Vasconcelos Coelho.** *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.* v. 11, n. 22, mai-ago. 2021 Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25227>>

10 anos depois, porque vinham tantas peças para cá. Na verdade, o Iphan daqui de Minas, nunca teve um Laboratório e nem um atelier de Restauração. E não tem até hoje. Como a EBA já tinha um pequeno atelier, as peças vinham para cá.

**P:** Como surgiu a ideia da criação de um Curso de Especialização em Restauração na UFMG?

**B.C:** No atelier, eu perguntava uma coisa e não tinha resposta, ou tinha resposta, que não me satisfazia. Eu achava que precisava aprender mais. Ter um conhecimento maior. Aí comecei a querer organizar um curso e eu, o Álvaro Apocalypse e o Ládio – eu já era diretora da Escola e o Álvaro, Vice-diretor – fizemos um programa, que levei à sede do Iphan no Rio de Janeiro. Eu não conhecia ainda o professor Edson Motta, que era o pai da Restauração no Brasil. Ele era um restaurador bastante famoso e muito competente. Eu havia conversado, primeiro, com o arquiteto Augusto Carlos da Silva Telles que disse que ia olhar, mas nunca deu notícia. Fui conversar, em seguida, com o Doutor Renato Soeiro que era o Presidente do Patrimônio Nacional. Ele me disse: “Vá conversar com Edson Motta, que é a área dele, vá conversar com ele.” Eu liguei, ele me atendeu muito bem e, como era Diretor do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, me recebeu lá. Examinou o programa do curso e disse: “Olha Beatriz, com este programa você não vai formar restaurador, você pode preparar uma pessoa que entenda de Barroco Mineiro, do que eu já discordo, porque eu acho que o Barroco em Minas Gerais é uma coisa, Barroco Mineiro é muita petulância.” E completou: “Vou dar uns nomes pra você e mandar os programas que eu ministro na Escola de Belas Artes, que são duas disciplinas para os alunos de arte, e você vê o que faz.” Essas disciplinas não eram para restaurador, eram para alunos de artes plásticas terem uma informação básica sobre restauração. Levou uns três meses ou quatro, até que um dia, consegui que ele enviasse o programa e ele me passou nomes de pessoas do Brasil inteiro: da Bahia, do Rio Grande do Sul, do Rio de Janeiro e daqui de Minas Gerais que poderiam ser professores do Curso, e isso foi de uma importância fundamental.

**P:** E como foi o contato com esses professores?

**B.C:** Eu escrevi cartas para eles, dizendo que estávamos pretendendo criar um Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Móveis Culturais, e se eles gostariam de participar, se queriam ministrar aulas de acordo com o programa que havíamos montado ou se queriam modificar. Então, todos aceitaram e fizeram as modificações que eles queriam e eu dividi o curso em disciplinas.

**P:** Qual foi o impulso para a criação do Curso de Especialização em Restauração?

**B.C:** Foi uma Portaria Interministerial liberando uma verba grande para o Sudeste, para a parte de Patrimônio – Programa de Cidades Históricas - que contemplava o Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo. Não sei porquê, acho que não incluía o estado de São Paulo, e facilitava a criação de cursos, atelieres, laboratórios e centros de restauração. Eu enviei uma proposta para esse programa e conseguimos aprovação. Nesse tempo, teve uma pessoa que foi muito importante para o Cecor e que pouca gente conhece, que é o Henrique Oswaldo Andrade. É um mineiro, que foi coordenador nacional do Programa de Cidades Históricas, que funcionou, primeiro, para os estados do nordeste e depois, para os do Sudeste, Minas Gerais.

**P:** Qual era a formação dos alunos que se inscreviam para o curso de Especialização em restauração?

**B.C:** Eram alunos que tinham graduação em Arquitetura, Belas Artes, Educação Artística, Química... Para o primeiro curso, em 1978, já teve um químico que se inscreveu. Os alunos tinham uma graduação e vinham para a formação em restauração. Na verdade, o curso oferecia formação básica em Restauração. Naquele tempo, não se falava em Conservação. Em 1978 foi o primeiro Curso de Especialização em Restauração em Universidade do Brasil. No Rio de Janeiro e na Bahia, haviam matérias, mas não cursos. Na Bahia quem dava essas disciplinas era o Prof. João José Rescala, que foi professor aqui, nos primeiros cursos. No Rio de Janeiro, havia os professores Edson Motta e Maria Luiza Salgado. Maria Luiza ministrava aulas de restauração em papel. O professor Edson Motta de papel e pintura. Não ofereciam disciplinas de escultura na época.

**P:** Quais modificações ocorreram no curso de Especialização?



**B.C:** O curso de especialização era de um ano. Então, eu participei de muitos encontros e seminários sobre formação de restauradores promovidos pelas Unesco. Nesses encontros, sobretudo em um que houve em Bogotá, na Colômbia, em 1985, discutia-se que um ano não era suficiente para a formação dos alunos. Os únicos cursos de Especialização em Restauração e Conservação que existiam na América Latina na época, eram no México e Peru, e tinham um ano de duração, e o da UFMG. A ideia era aumentar para dois anos.

Eu voltei para o Brasil com esta ideia e aumentamos o curso para dois anos a partir de 1988. Logo depois, saíram normas do CNPQ e da CAPES, classificando em três níveis os cursos de pós-graduação: a especialização teria bolsa por um ano, o mestrado, por dois e o doutorado, para quatro anos. E nosso curso de especialização ficou com dois anos, mas não era mestrado e não se enquadrava nas normas de pós-graduação para a concessão de bolsas. Todos os nossos alunos tinham bolsa do próprio programa de Cidades Históricas (PCH) e depois, do CNPQ e da CAPES. Tínhamos alunos de todas as partes do Brasil: do Amazonas ao Rio Grande do Sul, da Bahia, de todos os cantos. Porque foi a primeira formação universitária em restauração que passou a existir no país.

**P:** Como surgiu a ideia de criar o bacharelado em Restauração e Conservação de Bens Móveis Culturais?

**B.C:** Como os alunos tinham bolsa e, por isso, vinham de todo o Brasil, se pensou em fazer uma Graduação, bacharelado em Conservação/Restauração de Bens Culturais Móveis que seria um curso maior e os alunos seriam de Minas e sem bolsas. A nossa preocupação – eu fui da comissão, embora já aposentada – era que estávamos acostumados a trabalhar com pessoas formadas que tinham de 25 à 40/45 anos, e muitos já trabalhavam na área. Na graduação, teríamos alunos de 17/18 anos, que muitas vezes, nem sabiam o que queriam devido à quantidade de cursos oferecidos. Mas a surpresa para os professores foi que muita gente que já tinha curso universitário, se candidatou e fez o curso de graduação. Turmas muito interessadas, muita gente boa que está hoje bem aproveitada. Tem gente Chefe do Escritório Técnico do Iphan, em São João Del-Rei, que foi aluno daqui da graduação; a Chefe de Bens Móveis Integrados do IEPHA, foi aluna daqui, tem vários trabalhando lá, que foram alunos daqui.

**P:** Quando se iniciou o bacharelado em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis?

**B.C:** O bacharelado em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis foi implantado em 2008, através do REUNI – Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais.

**P:** Desde o início também, em paralelo às atividades de ensino, teve a atuação do Cecor como Centro de Restauração e Conservação de Bens Culturais Móveis.

**B.C:** O curso deu origem ao Cecor. O curso veio antes. Funcionava em duas salinhas com um banheiro. O banheiro era banheiro propriamente dito, bem pequenininho e era o nosso Laboratório de ultravioleta também. A gente pôs luz ultravioleta para examinar as peças. Era muito incômodo para tanta gente: 15/16 alunos.

**P:** Como foram as negociações para a construção da sede própria do Cecor no Campus da UFMG?

**B.C:** Vieram os amigos do Doutor Henrique Oswaldo Andrade – coordenador do Programa de Cidades Históricas - nos visitar. Eu disse: “Vocês que são amigos do Dr. Henrique, digam a ele que nós estamos precisando de um espaço. Eu queria fazer um Centro de Restauração, um lugar bom para o curso, que tivesse pesquisa, que tivesse todas atividades de ensino, pesquisa e extensão como se tem na Universidade.” Uns dias depois ele me telefonou: “Que negócio é esse de um Centro de Restauração?” Eu respondi: “Tenho facilidade e arquitetos da UFMG. Poderia ser no 3º andar da Escola de Belas Artes, então, essa parte, a gente podia garantir. Mas falta dinheiro.” Ele respondeu: “Pode tocar o barco que a gente vai ver que apoio a gente dá.” E saiu então o 1º andar do Cecor, com financiamento direto da Secretaria de Planejamento da Presidência da República, dentro do Programa de Cidades Históricas e da Fundação Pró-memória, tendo sido concluído com Aluísio Magalhães como Secretário de Cultura do Ministério da Educação e Cultura - MEC.

O terceiro andar seria em cima do cinema e o pessoal daqui da construção, da UFMG, queria o seguinte: desocupar toda a área de cinema para poder fazer a construção. Ai dissemos que não podia ser: tinha a moviola, tinha tudo lá, inclusive com as disciplinas de cinema funcionando. Aí eu criei um grupo para acompanhar a turma da arquitetura, do Escritório Técnico, e para ver onde seria feito. Aí foi decidido fazer aqui, em terreno contíguo à Escola de Belas Artes. Começou como um



programa do Conselho Departamental, a Escola não tinha Congregação. Depois, mais ou menos em 1980, a gente fez o projeto, apresentou e foi para o Conselho Universitário. Então o Cecor foi aprovado como  rg o Complementar da Escola de Belas Artes.

**P:** Gostaria que você lembrasse de algumas restaura es significativas realizadas no período em que você foi diretora do Cecor.

**B.C:** Do meu tempo, eu citaria, primeiro, os oitenta e seis ex-votos pintados do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas, tombados pelo Patrimônio. Começamos o trabalho quando ainda não existia o Cecor, em 1979. A restaura o durou três anos, até 1981. Todos os ex-votos pintados foram restaurados. Eu tenho até trabalho publicado sobre isso porque estudei cada peç  para uma possível exposição l  em Congonhas... O ex-voto mais antigo é de 1742. O ex-voto foi feito pela dona de um escravo, em pagamento a uma promessa atendida. Depois a gente fez a Caixa do órgão da S  de Mariana. E entre 1985 e 1988, restauramos a pintura do forro da nave, de autoria de Manoel da Costa Atha de, na igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Foi uma responsabilidade imensa.

**P:** Como foi o processo de restaura o da caixa do órgão da Catedral de Mariana?

**B.C:** Foram dois anos de trabalho. Quando eu recebi o pedido do Dr. Henrique Oswaldo Andrade para assumir, eu disse: "Dr. Henrique, a maior peç  que eu já peguei tem 1.20m. A caixa do órgão tem sete metros de altura por cinco de largura." Eu tinha sido operada e ainda estava me recuperando! Eu não tinha condições. Ele disse: "Você tem o Cecor". Eu disse: "O Cecor, por enquanto, são só as paredes. Eu não tenho um grupo, eu não tenho pessoal lá." Mas eu acabei assumindo e o trabalho foi feito por um grupo de ex-alunos. Graças a Deus está lá o órgão funcionando.

**P:** Em que condições se encontrava a caixa do órgão da S  de Mariana quando vocês iniciaram o trabalho de restauro?

**B.C:** Quando a gente pegou não tinha nada l  dentro. Os tubos do órgão tinham sido enviados para restauro na Alemanha. O  rg o tombava para o lado direito. Estava cheio de cupim. E como era o órgão por dentro? Não sabíamos. Foi uma dificuldade enorme porque você não sabia o que ia encaixar ali. A gente foi restaurando e teve um músico, um organista que tinha estudado na

Alemanha, falava bem alemão e ele se comunicou com o pessoal que estava fazendo a restauração do órgão na Alemanha. Ele nos tranquilizou: “Vai vir tudo perfeitamente como a gente imaginava. Vindo da Alemanha, né? Tudo bem, na vertical, perfeitamente na vertical.” Todos os tubos do órgão, tudo tinha ido para lá. O órgão inteiro. O som todo tinha ido para a Alemanha. A CEMIG<sup>7</sup> é que financiou a restauração. A caixa foi totalmente desmontada para substituição de peças estruturais. Quando o órgão voltou, graças a Deus, se encaixou tudo lá. Foi aberta pelo Iphan uma parte curva acima do órgão. Como ele estava inclinado e voltou à posição normal, um anjo com uma trombeta no alto, já não caberia. Um dos anjos estava sem um dos braços, como se estivesse amputado, mas, na sacristia da Catedral Sé de Mariana, encontramos uma caixa com várias peças e uma delas era o braço do anjo, que foi recolocado.

**P:** E a restauração da pintura de Athaide, *A Santa Ceia* no Caraça?

**B.C:** Ah, tem o Caraça. A pintura da Ceia de Athaide no Santuário do Caraça. Comigo foi a última restauração.

**P:** E para terminar, você foi diretora da Escola de Belas Artes?

**B.C:** Fui diretora da EBA, primeiro como interina, porque a professora Yara Tupynambá renunciou e aí eu fiquei seis meses. Houve eleição, fui nomeada, e assumi em março de 1977 e fiquei até fevereiro de 1981.

**P:** E esse período, de 1977 a 1981, coincide com o início do Cecor?

**B.C:** Eu já era diretora, estava como interina. Em 1976 começou a restauração das pinturas do Conservatório de Música e em 1978, o curso de Especialização em Conservação e Restauração. Em cinco de setembro de 1980 foi a inauguração do prédio do Cecor. Eu tenho as fotos do prédio e tenho também a ata da reunião do Conselho Universitário porque foi no auditório da Escola. Foi combinado com o Reitor, Professor Celso Vasconcelos Pinheiro, fazer a solenidade aqui porque ia ter a entrega de um título, concedido a um Professor de geologia da UFRS. A solenidade foi realizada no auditório, e depois todos vieram para cá, onde teve um coquetel, tendo sido inaugurado o Cecor, em cinco de setembro de 1980.

Nesse prédio, tínhamos: secretaria, sala de aulas teóricas, atelier de pintura e esculturas, atelier de restauração de obras e documentos sobre papel, laboratório de química e estúdio fotográfico. O objetivo era conseguir um grupo de professores, restauradores e funcionários administrativos, para a realização de ensino, pesquisa e extensão.

Em 1987, conseguimos a construção do segundo andar, em convênio com o Ministério da Cultura, sob a direção do Ministro Celso Furtado e que foi inaugurado pelo reitor, Professor Cid Veloso. O Cecor, em 1988, foi aprovado pelo Conselho Universitário como órgão complementar da Escola de Belas Artes.

**P:** Há algo mais que você gostaria de falar sobre a memória e história do Cecor?

**B.C:** Eu acho que eu falei tanto da Escola, para mim, é uma ligação muito grande. Porque passei muitos anos de minha vida aqui: vinte e três como professora, depois ainda no Cecor e depois no Ceib (Centro de Estudos da Imaginária) que funciona aqui embaixo. Então minha ligação com essa escola é muito grande.

**P:** *Obrigado pela entrevista e parabéns por essa importante trajetória.*

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Localizados na entrada do Campus, na Avenida Antônio Carlos, no bairro da Pampulha, em Belo Horizonte/MG, os antigos galpões foram construídos na década de 1950, para a guarda de materiais e equipamentos utilizados na construção da Cidade Universitária.

<sup>2</sup> As telas eram assinadas por Dakir Parreiras (1893–1967), filho do pintor Antônio Parreiras. Após o trabalho de restauração, elas foram restituídas ao Conservatório UFMG e reinstaladas em seu local de origem, as laterais do auditório do Conservatório.

<sup>3</sup> Técnica para fixar uma tela pintada em uma parede para ser usada como mural, usando um adesivo que endurece à medida que seca, como gesso ou cimento.

<sup>4</sup> Atualmente prédio da FUNDEP – Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa.

<sup>5</sup> Em 1926, por iniciativa do professor, maestro e 1º diretor da Escola de Música Francisco Nunes, foi inaugurada a sede do Conservatório UFMG, na Avenida Afonso Pena, 1.534. Durante 70 anos o local sediou a Escola de Música até a transferência da Escola para o Campus Pampulha em 1997.

<sup>6</sup> Nascido em São Paulo (1907-1996), Antônio Joaquim de Almeida foi o idealizador e primeiro diretor do Museu do Ouro de Sabará.

<sup>7</sup> Companhia Energética de Minas Gerais.

# Resenha do livro: *Museum storage and meaning: tales from the crypt* – reflexões sobre o papel contemporâneo das reservas técnicas na preservação de acervos

*Book review: Museum storage and meaning: tales from the crypt – reflections on the contemporary role of storages in the preservation of collections*

*Revisión del libro: Museum storage and meaning: tales from the crypt – reflexiones sobre el papel contemporáneo de las reservas técnicas en la conservación de colecciones*

Willi de Barros Gonçalves

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: willidebarros@ufmg.br

ORCID: 0000-0002-2707-0610

## RESUMO:

O objetivo desta resenha é descrever e analisar criticamente os principais pontos do livro “*Museum storage and meaning: tales from the crypt*”, que resultou de uma oficina organizada por Mirjam Brusius e Kavita Singh para o Museu V&A de Londres. O texto expõe a estrutura e o conteúdo da obra, e tece considerações sobre o papel contemporâneo das reservas técnicas de museus na preservação de coleções de bens culturais. A discussão aborda problemas institucionais e de infraestrutura comumente enfrentados por instituições inglesas e brasileiras e conclui destacando a complexidade dos aspectos de seleção, valorização uso e extroversão envolvidos no armazenamento das coleções.

Palavras-chave: *Gestão de coleções. Valoração de coleções. Coleções em reservas técnicas.*

---

GONÇALVES, Willi de Barros. **Resenha do livro: *Museum storage and meaning: tales from the crypt* – reflexões sobre o papel contemporâneo das reservas técnicas na preservação de acervos.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

#### ABSTRACT:

The aim of this review is to analyze the main points of the book "Museum storage and meaning: tales from the crypt", derived from a workshop organized by Mirjam Brusius and Kavita Singh for the V&A Museum in London. The text presents the structure and content of the book and makes considerations about the contemporary role of museum storages in the preservation of collections. The discussion addresses institutional and infrastructure problems commonly faced by British and Brazilian institutions and concludes by highlighting the complexity of the selection, valuation, use and extraversion aspects involved in the storage of collections.

Keywords: *Collections management. Collections valuation. Collections in storage.*

#### RESUMEN:

El propósito de esta revisión es describir y analizar críticamente los puntos principales del libro "Museum storage and meaning: tales from the crypt", resultado de un taller organizado por Mirjam Brusius y Kavita Singh para el Museo V&A de Londres. El texto expone la estructura y el contenido de la obra y hace consideraciones sobre el papel contemporáneo de las reservas técnicas de museos en la preservación de colecciones de bienes culturales. La discusión aborda los problemas institucionales y de infraestructura que comúnmente enfrentan las instituciones británicas y brasileñas y concluye destacando la complejidad de los aspectos de selección, valoración, uso y extravención involucrados en el almacenamiento de colecciones.

Palabras clave: *Gestión de colecciones. Valoración de colecciones. Colecciones en almacenes.*

Resenha recebida em: 15/10/2020

Resenha aprovada em: 26/05/2021



## Introdução

Grande parte dos acervos de instituições de salvaguarda e pesquisa de bens culturais, como museus, arquivos e bibliotecas, está abrigada em reservas técnicas, com grande ocorrência de problemas de falta de espaço, superlotação e outras inadequações de infraestrutura e institucionais (ICCROM, 2011), também comuns no Brasil (BACHETTINI, 2017). Apesar do seu importante papel, muitos desses espaços são inacessíveis ao público e costumam ficar relegados a um segundo plano nas rotinas institucionais de planejamento e gestão.

O título do livro deriva de uma oficina organizada por Mirjam Brusius e Kavita Singh, seus editores, para o Museu V&A, localizado em Londres, e remete à ideia da catacumba, lugar insalubre onde os corpos são deixados para se decompor, associado no imaginário popular a uma névoa de mistério. De fato, essa não seria uma imagem exagerada para muitas reservas técnicas. Segundo os editores, “na imaginação popular, somente os objetos nas galerias têm ‘vida’. Os objetos na reserva técnica jazem sepultados, inertes e esquecidos” (p. 4, tradução nossa).

No momento em que o Conselho Internacional de Museus discute a própria definição do termo “museu”, este livro, publicado em dezembro de 2019, vem discutir e ressaltar a relevância e grande importância das reservas técnicas em instituições com funções museais, não somente museus, mas também arquivos e bibliotecas, para o trabalho de salvaguarda e pesquisa de acervos, inclusive documentais. Ele propõe discussões e reflexões em diversas áreas em interface no campo de conhecimento expandido da Ciência do Patrimônio, abrangendo Museologia, Arquitetura, Arqueologia, História e outras áreas do conhecimento, envolvendo demandas no âmbito dos protocolos de gestão e rotinas de manejo, seleção, valoração e uso das coleções a longo prazo. São abordadas diversas tipologias de acervos, expandindo a discussão para várias dimensões da conservação preventiva das coleções, abrangendo aspectos de políticas institucionais e infraestrutura dos edifícios e espaços.

Trata-se do 14º volume da série *Research in Museum Studies*, da editora Routledge, atualmente com 43 volumes publicados, aprofundando e discutindo temas importantes desses diversos campos, convergindo para o campo da Museologia.

## Estrutura e conteúdo do livro

O livro está estruturado em quatro partes, cada uma com cinco capítulos: 1) Reservas técnicas visíveis e visitáveis; 2) Espaços de armazenamento, para além da exposição; 3) À vista e fora de vista: mudando a sorte dos objetos; 4) Políticas de constrangimento, ansiedade e tabu. As referências específicas são apresentadas ao fim de cada capítulo e, ao final, a publicação apresenta um índice remissivo de assuntos, lugares, autores e artistas.

Na introdução, os editores Mirjam Brusius e Kavita Singh discutem as implicações éticas de uma questão central para a conservação preventiva das coleções: o paradigma entre expor e guardar, que os editores abordam por um método opositivo-comparativo:

Por que os museus têm tantas coisas que eles não mostram? Por que as exposições dos museus dão conta de uma fração tão pequena de suas coleções? Como são esses espaços de bastidores, onde a grande maioria dos objetos são mantidos, a que propósitos eles servem e a quem? O que acontece a esses objetos armazenados e o que eles fazem? (BRUSIUS; SINGH, 2018, p. 1, tradução nossa).

Para responder essas questões, os editores convidaram curadores, diretores, museólogos e outros profissionais para compartilhar suas reflexões e análises sobre as reservas técnicas, abrangendo aspectos teóricos, filosóficos e éticos. No capítulo introdutório é feita uma defesa da relevância da temática das reservas técnicas para a Museologia e a História dos museus, no sentido de se combater a tendência elitista dessas instituições, reforçada pelas especificidades da pesquisa acadêmica praticada por especialistas. Nesse sentido, é traçado um paralelo entre práticas tradicionais “de bastidores” na gestão, operação e usos de museus e arquivos. Também é abordado as similaridades entre as coleções e os documentos como bases para a produção do conhecimento histórico, bem como os percalços, dificuldades e consequências para a atribuição e extroversão do seu valor, em função das políticas institucionais de aquisição, exposição, conservação, acondicionamento e descarte. Por fim, a introdução apresenta o escopo e o conteúdo em linhas gerais das quatro partes do livro, destacando os aspectos mais importantes de cada capítulo.

A primeira parte aborda o tema “Reservas técnicas visíveis e visitáveis”. No capítulo 2, “Desempenho das reservas técnicas de museus”, James Delbourgo estuda o caso do acervo resultante dos trabalhos do botânico Hans Sloane (1660-1753), fundador do Museu Britânico, inicialmente guardado na

residência do pesquisador (p. 37). O capítulo conta a história das caixas utilizadas para o acondicionamento da coleção e os problemas de dissociação ocorridos com o seu inventário. O capítulo 3, escrito por Nicky Reeves, trata da problemática das reservas técnicas visíveis, mostrando exemplos ingleses e entrando em temas como digitalização do acervo e gestão de duplicatas, e seu impacto no acesso e visibilidade das coleções. A seguir, no capítulo 4, Sarah Bond pontua a respeito da atribuição e extroversão dos valores das coleções nas reservas visitáveis, destacando a função da “transparência” e níveis do acesso pelo público nesse processo. No capítulo seguinte, a editora do livro, Mirjam Brusius, entrevista Richard Ovenden, bibliotecário chefe da Biblioteca da Universidade de Oxford, sobre a reserva técnica que custou 26 milhões de libras e com capacidade para mais de 8 milhões de volumes, inaugurada em 2010. O último capítulo da seção apresenta a reserva técnica do Museu Nacional da Nigéria, em Lagos.

A segunda parte do livro segue aprofundando o assunto da visibilização de acervos, e a seção é voltada mais para pequenos museus e museus-casa, geralmente de caráter biográfico, com destaque para o capítulo 9, de Claire Warrior, o qual discorre sobre lares, memória, história e acervos familiares. O capítulo 7, escrito por Belinda Nemeč, resgata interessantes ideias e conceitos do arquiteto americano Charles Stein (1882-1975) a respeito da operação e fluxo de serviços no planejamento de museus, com foco nas reservas técnicas. Já o capítulo 8, elaborado por Upinder Singh, fala da perspectiva do “terceiro mundo” sobre as reservas técnicas, o que poderia suscitar uma discussão sobre colonialismo na gestão das coleções, uma vez que os casos apresentados são localizados na Índia. O último capítulo dessa seção, da autora Wendy Shaw, avança na discussão sobre a significância e sentido dos acervos, temática que está destacada no título do livro.

A terceira parte se propõe a desvendar as “mudanças nos destinos” dos objetos. O capítulo 12, de John Sanders, fala sobre “histórias ocultas” de taxidermia, técnica encontrada com grande frequência em coleções científicas e de história natural, e explora os casos de acervos de museus localizados em Leicester e Sheffield, cidades da Inglaterra. Aborda as incongruências e inadequações de locais como subsolos e porões para a guarda desse tipo de coleção, frente ao risco de ataques biológicos. Esse capítulo e o seguinte, capítulo 13, de Ebony Andrews, tratam das transformações nas práticas de organização, exposição e armazenamento desse tipo de coleção em museus ingleses, desde o século XIX, de uma perspectiva enciclopedista para uma perspectiva

temática. O capítulo 14, de Michael Conforti, trata das utopias e sonhos do museu “cosmopolita” (p. 198), na sociedade imagética do século XXI, como transição do museu “enciclopédico e universal” dos séculos XVII e XVIII, igualmente utópico. O autor fala dos custos, relevância e possibilidade de acesso contidos nas reservas técnicas dos museus de arte contemporâneos, dada a curiosidade que elas despertam no público. Considera também aspectos envolvidos nas discussões sobre repatriação de objetos, que vem se tornando cada vez mais frequentes, em conexão com questões sobre a segurança dos acervos, as quais tangenciam a problemática da circulação e tráfico ilícito de obras de arte e bens culturais. O capítulo 15, de Susanna Avery-Quash e Alan Crookham, apresenta os aspectos históricos do caso da National Gallery, que segundo os autores, em sua concepção original, não era um modelo sustentável (p. 204), e demandou, ao longo da história da instituição, a implantação de protocolos de gestão, valoração, priorização, proteção e descarte do acervo, inclusive durante as Guerras Mundiais. O último capítulo dessa seção traz o caso de como o trânsito entre exposição e reserva das coleções de têxteis do Museu Bizantino e Cristão de Atenas dotou o acervo de uma “dupla identidade”, inicialmente de caráter religioso para um caráter documental oficial com cunho nacionalista, colocando assim a problemática da expografia como construção de narrativas.

A quarta e última parte do livro segue desvendando os “segredos da cripta”, tocando nas polêmicas relacionadas à atribuição de valor cultural aos restos mortais humanos nos acervos, em contraste com demandas para a sua preservação. O fascínio e atração que determinados acervos nesta categoria exercem no público é a temática principal do capítulo 19, de Christina Riggs, focado nas coleções de múmias egípcias. A “ansiedade” e “tabus” gerados pelas demandas de visibilização, extroversão efetiva e preservação das coleções são o tema dos outros capítulos que compõem essa seção. No último capítulo, Morag Kessel comenta especificamente sobre a preservação dos acervos arqueológicos, “acúmulo de coisas” (p. 273) e suas respectivas notas, registros digitais, mapas, fotografias e plantas. Assim, o autor revela a complexidade mais ampla envolvida com a documentação dos acervos, que com o tempo também acaba adquirindo valores patrimoniais.

## Considerações finais

O livro traz uma gama de discussões contemporâneas e relevantes, e tenta colocar luz sobre facetas múltiplas de uma prática cotidiana ambigualmente natural e obscura, nas instituições de salvaguarda e pesquisa de acervos: o armazenamento dos objetos em reservas técnicas, que por vezes se torna na prática uma ocultação de cadáver, para usar a terminologia escolhida pelos editores para o título e seções do livro. Essa prática, aparentemente óbvia, simples e necessária, envolve, na verdade, aspectos complexos de seleção, valoração (epistêmica e econômica), uso e extroversão, no tocante aos objetos e documentos do acervo. Envolve também questões complexas de arquitetura e infraestrutura em diversos níveis, do edifício, salas, mobiliários e embalagens de suporte e acondicionamento, que convergem para demandas cotidianas de gestão e manejo das coleções.

## REFERÊNCIAS

BACHETTINI, Andréa Lacerda. **As reservas técnicas em museus**: um estudo sobre os espaços de guarda dos acervos. 2017. 513 f. Tese (Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

BRUSIUS, Mirjam; SINGH, Kavita (Ed.). **Museum storage and meaning**: tales from the crypt. Londres / Nova Iorque: Routledge, 2018. 290 p. (Research in Museum Studies, 14). ISBN: 978-1-315-15939-3.

ICCROM – *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property*. **International Storage Survey 2011 - Summary of results**. Roma: ICCROM, 2011. Disponível em: <[www.iccrom.org/wp-content/uploads/RE-ORG-StorageSurveyResults\\_English.pdf](http://www.iccrom.org/wp-content/uploads/RE-ORG-StorageSurveyResults_English.pdf)>. Acesso em: 15 out. 2020.