

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA

Álef de Almeida

OLHO NO OLHO:
retrato da semiformação

Rio de Janeiro
2019

Álef de Almeida

OLHO NO OLHO:
retrato da semiformação

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Pintura.

Prof. Dr. Frederico Carvalho dos Santos.

Rio de Janeiro

2019

Álef de Almeida

OLHO NO OLHO:

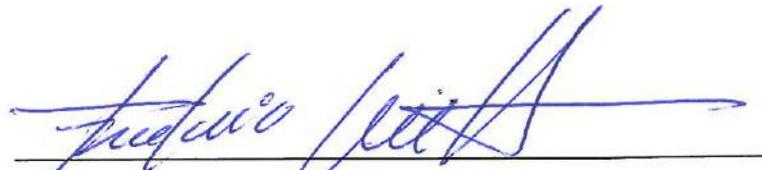
retrato da semiformação

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Pintura.

Aprovado em: 12 de 12 de 2019

Gravou 10 (dez)

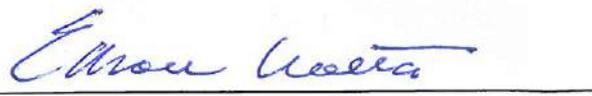
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Frederico Carvalho dos Santos. EBA/UFRJ (Orientador)



Prof. Dr. Julio Ferreira Sekiguchi. EBA/UFRJ.



Prof. Dr. Edson Motta Junior. EBA/UFRJ

RESUMO

À luz da teoria de formação e semiformação de Theodor Adorno é possível entender que as condições de subjetividade propiciam um caráter de formação no indivíduo, que é afetado pela indústria cultural desde o seu nascimento, como por exemplo, na escolha de um nome. O escopo deste trabalho de conclusão de curso é apresentar representações acerca de pessoas que tiveram seus nomes definidos a partir do personagem Álef, da telenovela *Olho no olho*, transmitida pela Rede Globo de Televisão em 1993. A partir disso, entender como a constituição do sujeito contemporâneo é fortemente afetada pelas relações que a indústria cultural e a cultura de massa introduzem em nossas vidas.

Palavras-chave: Indústria Cultural; Cultura de Massa; Retrato; Pintura;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1- RETRATO	4
2- INDÚSTRIA CULTURAL: FORMAÇÃO E SEMIFORMAÇÃO	11
3- OLHO NO OLHO	15
3.1- SÉRIE	15
3.2- PINTURAS	18
CONSIDERAÇÕES FINAIS	24
REFERÊNCIAS.....	26

INTRODUÇÃO

Atualmente vivemos em uma sociedade que tem como forte característica o consumo, somos assim adestrados a consumir desenfreadamente. Este consumo não se restringe apenas a serviços ou ao sentido material dos produtos, refere-se também à imagens, músicas, vídeos, filmes, produtos midiáticos como um todo. O consumo tornou-se a norma. É nesse âmbito que cresce a esfera da manipulação de massas através do consumismo, sendo a cultura de massa um produto da indústria cultural. Particularmente no Brasil, entre 1950 e 1960, ocorreu uma grande popularização do modelo de produto de massa, que veio a compor o cotidiano das pessoas, denominado como telenovela.

Este trabalho de conclusão de curso foi desenvolvido a partir das telenovelas, mais especificamente da novela *Olho no olho*, veiculada pela Rede Globo de televisão entre o dia 6 de setembro de 1993 à 9 de abril de 1994. A grande influência que esta desempenhou sobre o imaginário de toda uma geração pode ser constatada nos nomes de inúmeros indivíduos descendentes desta, nomes inspirados por este produto da indústria cultural. Surgiu, assim, a necessidade de representá-los, especialmente neste trabalho me atendo, no entanto, aqueles batizados segundo o protagonista de “Olho no Olho”, nomeado como “Alef”.

Estas pessoas são aqui representados através do retrato, este que tem seu nascimento em meio à arte funerária egípcia, que por sua vez advém de uma cultura cujas representações humanas pretendiam-se, em razão da existência de ideais metafísicos, ser genéricas e descurar de aspectos individuais os sujeitos retratados. Distanciando-se de suas origens, o retrato, renuncia à generalidade e assume um novo propósito: o de “aspirar à individualidade” (Gasset, 2011, p.177), estampando, assim, as características individuais daqueles que por ele eram representados. Hoje, entretanto, com o advento da indústria cultural, o cenário do retrato parece-nos indicar uma volta aos tempos do Egito Antigo. Embora nossas representações visuais não mais sejam guiadas por pensamentos metafísicos, a generalidade que se vislumbra em todos os âmbitos de nossa sociedade denota, em último caso, que a subjetividade dos indivíduos tornou-se um produto de mercado, algo semiformado, homogeneizado e genérico, em favor dos ideais capitalistas.

Tal é a penetração de certos programas de rádio e TV junto às classes pobres, tal é a aparência de modernização que cobre a vida do povo em todo o território brasileiro, que à primeira vista, parece não ter sobrado mais

nenhum espaço próprio para os modos de ser, de pensar e falar, em suma, viver, tradicional, populares. (BOSI, 1992, p. 328).

Através da busca do conceito de formação cultural, desde o século XVIII, em que fortemente era clamada a liberdade econômica e política, até a indústria atual, chegamos à semiformação. Deste modo, a produção de cultura na contemporaneidade distancia-se do saber e da cultura popular à medida que esta é tomada pelos interesses financeiros a partir da indústria cultural. Podemos observar isso em Alfredo Bosi, segundo o qual “O poder econômico expansivo dos meios de comunicação, parece ter abolido, em vários momentos e lugares, as manifestações da cultura popular, reduzindo-as para a função de folclore para turismo.”.(1992, p. 328).

O entendimento sobre o termo Indústria cultural se refere às empresas e instituições que tem, como ponto em comum, a produção de cultura como meio econômico, logo são jornais, revistas, rádios, televisão e internet, tudo aquilo que produz conteúdo com um objetivo de obter lucros financeiros. Para isso são desenvolvidos conteúdos que prometem suprir as necessidades criadas pelo próprio sistema capitalista. Estes produtos privam o sujeito das condições necessárias para uso da razão, transfigura, deste modo, seus consumidores em uma massa que, embora acredite estar a par de tudo que ocorre, é incapaz de formular uma opinião crítica e tem como única alternativa o consumo destes conteúdos, assim, através destes a indústria cultural estabelece suas “tábuas da lei” (ADORNO, 2017, p. 10) às quais as massas devem se submeter. É nesse contexto que a cultura de massa se estabelece e progride.

Sua ideologia são os negócios. A verdade é que a força da indústria cultural reside em seu acordo com as necessidades criadas e não no simples contraste quanto a estas, seja mesmo o contraste formado pela onipotência em face a impotência.

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização adquiriu tanto poder sobre o homem em seu tempo de lazer e sobre sua felicidade, determinada integralmente pela fabricação dos produtos de divertimento, que ele apenas pode captar as cópias e as reproduções do próprio processo de trabalho.(Idem, Ibid, p. 30 – 31).

Na busca para a contribuição de um pensamento indagador nestes tempos irracionais em que vivemos, temos a oportunidade de refletir à luz do conceito de formação cultural, inicialmente através de Kant, chegando nos dias atuais ao que

vêm a ser estabelecido por Adorno como semiformação. Para o desenvolvimento, traremos, primeiramente, um breve panorama histórico do retrato e, então, a história do conceito de formação cultural, que por sua vez se submete às relações sociais que atualmente são orientadas pelo mercado financeiro.

1- RETRATO

Como nos é dito em *El retrato de Galienne Francastel e Pierre Francastel* - obra que nos concede generosa história a respeito do retrato e servirá como embasamento para esse capítulo – juntamente com os vestígios mais longínquos do esboço de uma civilização verificamos “o desejo que os seres humanos têm de se contemplar através da interpretação de sua própria imagem [, o que] parece fazer parte dos mais antigos impulsos da humanidade” (1978, p.11, tradução nossa)*. Temos ainda que a prática do retrato é fortemente influenciada pelo contexto histórico e social no qual é produzido, mudando de sentido de acordo com ele. Conforme Francastel: “não há razão para pensar que a noção sobre o retrato não sofra igualmente variações de sentido em relação a outras épocas ou que jamais tenha mudado, quando efetivamente está fazendo isso.” (Idem, Ibid, p.10, tradução nossa)**. Poderíamos, então, considerar estas manifestações do homem em formação da civilização dentro da prática do retrato?

Apesar de sua relação com o contexto em que é executado, ganhando novos sentidos e modificando suas características, parece haver algo comum na prática do retrato em todos os pontos da história onde nos é possível verificar sua existência. Segundo Galienne e Pierre Francastel “[...] a condição ideal para a existência do retrato parece residir no encontro desses dois elementos, ou seja, nas características individualizadas e na possibilidade de identificar o modelo” (Ibid, p.14, tradução nossa)***. A idéia do retrato, para além da simples representação humana, reunindo as características individuais do retratado, não está apenas em *El retrato*, é encontrada em inúmeras outras obras que tratam da problemática da representação humana ou da pintura, o que reforça esse conceito de retrato, o qual seguiremos. Temos como exemplo José Ortega y Gasset, que entra em consonância com Francastel quando diz: “a pintura é retrato quando se propõe transcrever a individualidade do objeto.” (2011, p.176).

* “El deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por medio de la interpretación de su propia imagen parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad”.

** “no existe ningún motivo para pensar que la noción sobre el retrato no ha de sufrir igualmente variaciones de sentido en relación a otras épocas ni de que jamás haya cambiado, cuando efectivamente lo está haciendo a ojos vista”.

*** “[...] la condición ideal para la existencia del retrato parece residir en la reunión de estos dos elementos, es decir, los rasgos individualizados y la posibilidad de identificar el modelo.”.

Embora tenhamos aparições, pontuais, de manifestações que se adequam a essa definição de retrato, os vestígios mais antigos que se conservaram até nós dela enquanto prática têm origem no Egito entre os séculos I e IV. O pensamento egípcio, calcado em sua metafísica, continha forte aspiração à vida eterna. Logo as representações, sejam de suas divindades ou de seus falecidos, – no caso da sua arte mortuária, que tinha funções relacionadas à vida póstuma que o morto acessava através da ressurreição – eram idealizadas, deviam suprimir suas características temporais. Através de seus cânones eram reguladas as proporções, idade, atitude do corpo representado, e este, por sua vez, não continha características individuais, aspirava à generalidade. Depois que a Grécia perde sua independência para Roma, no entanto, ocorre um movimento de dispersão de gregos através de todo Império Romano, dentre eles artistas e artesãos. Estes encontram no Egito estrangeiros e ocupantes que lá residiam e tinham adotado suas práticas mortuárias. Estes gregos, cuja cultura também é fundada em pensamentos fortemente idealizados, não estavam mais a representar seus deuses ou heróis – talvez os novos retratados não fossem adequados para seus cânones. Deste encontro, entre os artesãos gregos e dos estrangeiros residentes no Egito, características individuais do retratado aparecem na arte mortuária que representava quase exclusivamente raças estrangeiras ao Egito, majoritariamente encontrada em Fayum, diferentemente das representações dos nativos egípcios que seguiam com a anulação das características temporais. Temos assim:

De modo que os gregos e romanos que em seu país ignoram o uso do retrato pictórico, fizeram surgir no Egito de uma maneira que os egípcios se recusam a praticar.

Essa conjunção da tradição funerária egípcia e do estilo greco-romano foi necessária, transplantada em solo estrangeiro, para que ela se desenvolva, no início de nossa era, uma forma de retrato não-anedótico que deve dominar esse ramo da arte em todas as civilizações, resultante posteriormente das civilizações clássicas. (FRANCASTEL G., FRANCASTEL P., 1978, p.43, tradução nossa).*

Contudo, a adoção e consolidação do cristianismo – parte considerável da Europa Ocidental já tinha aderido ao cristianismo no século V – cria um cenário não

* “De manera que los griegos y romanos que en su país ignoran el uso del retrato pictórico, lo han hecho surgir en Egipto bajo una forma que los egipcios se niegan a practicar.

Ha sido necesaria esta conjunción de la tradición funeraria egipcia y del estilo grecorromano, transplantado sobre un suelo extranjero, para que se desenvuelva, en los comienzos de nuestra era, una forma de retrato no anedótica que debía dominar esta rama del arte en todas las civilizaciones, resultantes más tarde de las civilizaciones clásicas.”

favorável à prática do retrato. A partir de então, as manifestações imagéticas não devem ter relação com o mundo terreno – que é corrompido e repleto de pecado –, necessitam de justificativas sagradas, tendo seus pressupostos teóricos como parâmetro, excluindo toda representação humana que se encontrava fora deste contexto. De acordo com Francastel:

O cristianismo, assumindo a posição oposta das religiões de onde provém, proclama a completa separação da alma e do corpo, acompanhada pela destruição total deste último. Rejeita todas as virtudes da transmissão da vida através da imagem e, além do mais, tem um germe de preocupação pela idolatria que em breve o levará a atacar todas as tentativas de encarnação pessoal em uma imagem.” (Idem, Ibid, p.44, tradução nossa)*

Constatamos, entretanto, duas situações nas quais o retrato é aceito neste contexto social cristão: o retrato do rei e o retrato do papa. Na qualidade de soberano eleito por Deus, o retrato do rei encontrava sua justificativa sagrada, sendo comumente retratado em cenas que afirmavam sua natureza divina. O retrato do papa, por sua vez, justificava-se na posição que este ocupa em meio à Igreja Católica, sua imagem era disposta nos ambientes onde os fiéis se reuniam com o propósito de afirmar sua presença e era habitualmente representado juntamente com Cristo ou com o santo patrono da igreja. Analogamente ao caso dos papas, de forma que não se poderia fazer com os reis dado seu caráter divino e a função de culto que sua imagem desempenhava, surge mais uma circunstância possível para o retrato: aquele que dispusesse de meios para patrocinar obras em prol da fé poderia afirmar sua caridade através da representação de sua imagem. Observamos:

O exemplo real não podia ser seguido, exceto em casos limitados, isto é, apenas onde uma reivindicação de soberania pudesse ser afirmada. O exemplo do papa, por outro lado, teve repercussões mais extensas, uma vez que se confundia em certa medida com a idéia de doação: a oferta de um objeto de santidade parecia permitir ao doador lembrar por sua imagem o benefício que resultou para a doação à causa da fé. Toda pessoa de uma determinada posição, com importantes meios financeiros, poderia realizar uma obra piedosa cuidando das despesas de embelezar um santuário ou fazer um livro sagrado. (Idem, Ibid, p.69, tradução nossa)**

* “El Cristianismo, tomando la posición contraria de las religiones de donde procede, proclama la separación completa del alma y del cuerpo, acompañada de la destrucción total de este último. Rechaza toda virtud de transmisión de la vida a través de la imagen y, lo que es más, lleva un germen una preocupación por la idolatría que pronto le llevará a atacar todo intento de encarnación personal en una imagen o en una estatua.”

** “El ejemplo real no podía ser seguido sino en casos limitados, es decir, únicamente donde podía afirmarse una pretensión a la soberanía. El ejemplo del papa, en cambio, tuvo repercusiones más extensas, puesto que se confundía en cierta medida con la idea de donación: el ofrecimiento de un objeto de santidad parecía dar derecho al donante para recordar por medio de su imagen el beneficio que resultaba para la causa de la fe.

Existem, contudo, diferenças entre as representações dos doadores de decoração mural e dos doadores de manuscritos. Ao exemplo do retrato do papa, os doadores da obra mural eram representados como parte de uma composição, com múltiplas figuras provenientes da metafísica cristã, como os santos, anjos e Jesus. Com o surgimento da arquitetura gótica, as paredes dos edifícios religiosos não desempenham mais função estrutural como anteriormente faziam, são substituídas em grande medida por vitrais que têm como função filtrar a luz que penetra o interior dos ambientes e, assim, salientar sua sacralidade. As imagens neles refugiadas, no entanto, são de difícil leitura, prejudicando a função de educar os fiéis, função esta a que se destinavam as imagens católicas. Surge, com isso, a necessidade de desvincular a obra mural das paredes. “A pintura foi então conduzida a desprender-se das paredes [...] e a instalar-se no centro da igreja, ali onde podia ser vista. É realizada sobre madeira e organizada de várias formas ao redor do altar.” (FRANCASTEL G., FRANCASTEL P., 1978, p.72, tradução nossa)*. A pintura adquire aqui a possibilidade de ser deslocada, não há mais a necessidade de que a obra seja realizada no local para onde é destinada – como é característico ao afresco –, pode ser realizada na oficina ou atelier de seu executor, temos aqui o embrião da pintura de cavalete. Em contrapartida, o doador de obras manuscritas era desanexado da composição presente nos murais, representado solitário em sua página “o doador de um manuscrito comparado ao doador de uma decoração mural representa um avanço em direção ao retrato individual independente.” (Idem, Ibid, p.71, tradução nossa)**.

Desta forma, o retrato mantém-se ao longo da Idade Média infiltrado nas manifestações imagéticas da igreja. O retrato individual independente, também dito como retrato livre, surge então, ao exemplo dos doadores de obras manuscritas, e consolida-se em meio ao antropocentrismo que é instaurado com a chegada do Renascimento. O retrato livre desvincula-se das composições nas quais estava inserido até então, já não almeja mais uma justificação sagrada, e pretende ser um

Toda persona de un cierto rango, disponiendo de medios financieros importantes, podía realizar una obra piadosa haciéndose cargo de los gastos de embellecimiento de un santuario o de la confección de un libro santo.”

* “La pintura fue conducida así a desprenderse de los muros [...] y a instalarse en el centro de la iglesia, allí donde se podía ver. Se realiza sobre madera y se organiza bajo diversas formas alrededor del altar.”

** “El donante de un manuscrito comparado con el donante de una decoración mural representa un avance hacia el retrato individual independiente.”

quadro por si só. O exemplar de retrato livre mais antigo que chegou até nós retrata o rei Juan II - realizado por volta de 1360 – desprovido dos adereços e acessórios que o reafirmavam como tal, “nenhuma insígnia, nem mesmo uma coroa, indica a realeza do modelo, apenas uma inscrição nos informa sobre sua identidade. Juan II se apresenta como ele é: não o rei, mas o homem.” (FRANCASTEL G., FRANCASTEL P., 1978, p.86, tradução nossa)*. Temos, a partir daí, a emergência do retrato como gênero autônomo, processo que se desenrolará entre séculos XIV e XVI (LANEYRIE-DAGEN, 2006).

A prática do retrato foi favorecida pela passagem de um momento histórico no qual o pensamento e a cultura da sociedade eram calcados em Deus – teocentrismo – para outro calcado no homem, que o tomava como referência para avaliar todo o universo – antropocentrismo – regime de pensamento que certamente foi um fator de grande peso para o advento do retrato como gênero autônomo. Contudo, apesar do retrato ser então admitido na circunstância de gênero pictórico, este ainda é considerado um gênero inferior, dada sua condição de retratar as características individuais dos que nele são representados. Constatamos essa situação negativa no fato de não serem realizados contratos para encomendas de retrato, contrariamente ao que era feito ao encomendar-se um afresco ou um retábulo, por exemplo. Conforme Gasset:

Tenha-se em conta que até o século XVII o retrato não era considerado como pintura propriamente. Era algo assim como uma parapintura, um pouco secundária e adjetiva, de valor estético muito problemático, de certo modo oposto à arte. Porque a arte de pintar consistia em pintar a beleza e, portanto, em desindividualizar-se, ir-se do mundo. Um grande retratista não era considerado como um grande pintor. (2011, p.177)

Similarmente à relação do papa e dos doadores de obras à Igreja e de forma análoga ao que propiciava à aristocracia, o retrato passa a desempenhar, paulatinamente, a função de afirmar o poder de uma classe que se encontrava em gradativo crescimento – a burguesia –, até o século XVIII, quando esta atinge sua ascensão. “Como os burgueses querem possuir tudo o que antes era privilégio das classes dominantes, querem também contemplar a si mesmos em vida e legar seus traços aos seus filhos.” (FRANCASTEL G., FRANCASTEL P., 1978, p.190, tradução

* “Ninguna insignia, ni siquiera una corona, indica la realeza del modelo, sólo una inscripción nos informa sobre su identidad. Juan II se presenta como es: no el rey, sino el hombre.”

nossa)*. O retrato de ostentação, como é denominado, desempenha, assim, cada vez mais a função de “circunscrever o modelo dentro de uma categoria social, de indicar sua posição, sua função e seu papel na sociedade” (idem, ibid, p.179, tradução nossa)** , o caráter individual do modelo é, então, colocado em segundo plano.

As aspirações artísticas, desde o final do século XVIII até o século XX, não são favoráveis à prática do retrato definido por Galienne e Pierre Francastel, segundo os quais não há inovações no gênero neste período. Tem-se neste momento, em todas as áreas de conhecimento, uma preocupação a respeito da essência das coisas, dos fenômenos, das práticas. A figura humana, quando utilizada, se apresenta apenas como um pretexto para a composição de obras que objetivam conteúdos mais fundamentais, essenciais, seja na busca de retratar a psicologia do homem ou de invocar aquilo que há de mais essencial, puro, das práticas artísticas. Deste modo - analogamente ao retrato de ostentação cuja prática permanece - a representação dos caracteres individuais dos sujeitos já não é mais o principal objetivo.

Na metade do século XIX surge, então, um novo meio de fixação das características individuais do homem: a fotografia. Seu funcionamento baseado na câmara escura, “aparelho anterior a fotografia, que permitia desenhar um objeto através de um prisma, com um olho no modelo, outro no papel” (BARTHES, 2017, p.98), a tornou uma alternativa eficiente e barata para uma série de fins mais utilitários que eram desempenhados até então pela pintura, sendo o retrato o primeiro desses (GOMBRICH, 2013, p.403), embora ainda exista certo prestígio no retrato a óleo (FRANCASTEL G., FRANCASTEL P., 1978, p.191).

As novas formas de organização espaciais e sociais que surgem ao fim do século XVIII, decorrentes da Revolução Industrial, demandam novas formas de controle social. As grandes aglomerações de pessoas que ocorrem nesse período, as massas, demandam a catalogação, a máxima individualização, daqueles que a compõe. Primeiramente para que seja possível observá-los, e com isso gerar saber sobre esses indivíduos, o que propiciaria o controle sobre eles. Em segundo lugar para se constatar possíveis infrações, crimes, e a partir disto, executar a punição

* “Como los burgueses quieren poseer todo lo que antes era el privilegio de las clases dominantes, quieren también contemplarse a si mismos en vida y legar sus rasgos a sus hijos.”

** “Circunscribir al modelo dentro de una categoría social, de indicar su rango, su función y su papel en la sociedad.”

correspondente. O retrato - este que esteve ligado a diversas manifestações de poder, seja no retrato do papa, dos doadores ou no retrato burguês – será, através da fotografia, um importante dispositivo neste processo de catalogação das massas (FOUCAULT, 2003).

Alphonse Bertillon, criminologista francês que viveu na segunda metade do século XIX, é tido como precursor do uso da antropometria e da fotografia no meio judicial, utilizado até 1970. Esta se propõe a ser um método de identificação criminal baseando-se nas medidas do corpo humano, processo no qual a fotografia era largamente utilizada (COURTINE, HAROCHE, 2016). As fotografias de Bertillon desembocaram nas fotografias 3x4 que temos nos documentos de identificação na atualidade, que, por sua vez, não se limitam à identificação e catalogação daqueles que infringiram as leis da sociedade, mas identificam e catalogam toda a população.

Outro dispositivo significativamente importante utilizado no processo de manutenção do poder vigente será o que Adorno define como indústria cultural.

2- INDÚSTRIA CULTURAL: FORMAÇÃO E SEMIFORMAÇÃO

De acordo com Kant, o homem, diferentemente da natureza que opera segundo uma relação de ação e efeito, é dotado de razão e age segundo seus mecanismos. Esta é uma pura estrutura, inata e universal - igual para todos os homens independentemente de tempo e local – que recebe os conteúdos da sensibilidade, processa-os e regula-os, dando-nos as formas do conhecimento. Para que esse procedimento seja possível, no entanto, existe uma série de elementos anteriores à experiência, denominados como “categorias”, a partir das quais são organizadas as percepções da sensibilidade culminando no conhecimento. Essa estrutura que distingue a humanidade e natureza, a partir do século XVIII, é a mesma que diferencia natureza e cultura. À medida que o conceito Kantiano foi prevalecendo, cultura ganhou uma conotação mais próxima às relações que os homens estabelecem, em sociedade, com outros humanos e com a natureza, bem como as obras que produzem, dentro do espaço e do tempo em que estão inseridos.(CHAUÍ, 2000).

Em posse da noção a respeito da razão Kantiana e de cultura é-nos possível, então, entender os conceitos de formação e semiformação Adorniana*. Adorno nos fala, em Teoria da semicultura que “a formação nada mais é que a cultura tomada pelo lado de sua apropriação subjetiva.” (2005, p.2). Esta, através dos mecanismos da racionalidade, deveria, a partir de Kant, propiciar o desenvolvimento de indivíduos autônomos - visto que a estrutura do conhecimento dependeria apenas da experiência sensível do sujeito e da razão - e conseqüentemente de uma sociedade igualitária. Conforme Adorno:

A formação tornou-se objeto de reflexão e, consciente de si mesma [...]. Sua realização haveria de corresponder a uma sociedade burguesa de seres livres e iguais. Esta, porém, ao mesmo tempo, se desentendeu dos fins e de sua função real, como, de certo modo, ocorre radicalmente, por exemplo, com a estética kantiana que defende uma finalidade sem fim. A formação devia ser aquela que dissesse respeito — de uma maneira pura como seu próprio espírito — ao indivíduo livre e radicado em sua própria consciência, ainda que não tivesse deixado de atuar na sociedade e sublimasse seus impulsos. A formação era tida como condição implícita a uma sociedade autônoma: quanto mais lúcido o singular, mais lúcido o todo. (Idem, Ibid, p.4).

*Para maiores informações consulte: MAAR, Wolfgang Leo. **Adorno, semiformação e educação**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v24n83/a08v2483.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2019.

No contexto social capitalista, contudo, a formação é tomada pelo mercado e submetida aos interesses do capital. O sistema de conhecimento baseado na razão e nas estruturas fundamentais – as categorias - é substituído pelos produtos que o capital, sob a forma da indústria cultural, oferece aos indivíduos. Valendo-se de seu poder econômico a indústria cultural suprime o que aparece como alternativa às suas mercadorias e, impõe suas ideologias como regra não admitindo o que contraste com elas. Observamos em Adorno:

A tarefa que o esquematismo kantiano atribuía aos sujeitos, a de, antecipadamente, referir a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomado do sujeito pela indústria. Essa realiza o esquematismo como um primeiro serviço ao cliente. Na alma agia, segundo Kant, um mecanismo secreto que já preparava os dados imediatos de modo que se adaptassem ao sistema da pura razão. Hoje o enigma está revelado. Mesmo se a planificação do mecanismo por parte daqueles que manipulam os dados da indústria cultural seja imposta em virtude da própria força de uma sociedade que, não obstante toda racionalização, se mantém irracional, essa tendência fatal, passando pelas agências da indústria, transforma-se na intencionalidade astuta da própria indústria. Para o consumidor, não há mais nada a classificar que o esquematismo da produção já não tenha antecipadamente classificado. (2017, p.13–14).

Temos, então que, à medida que a segregação da formação como experiência individual foi sendo dissolvida, os indivíduos foram sendo dominados pela formação do existente, mercadorias que se equivalem na esfera da cultura e que por sua vez estabelecem pilares de dominação. A configuração dada à formação nesse contexto social é o que Adorno nomeia como semiformação. A ideia de formar sujeitos respaldados pela autonomia se torna em realidade diferente. Implantada pela burguesia, que atinge seus objetivos de converter os valores que antes eram de uso para se tornarem de troca, a cultura se torna uma moeda valiosa, financeiramente e socialmente.

Constatamos, então, a instauração de um monopólio pelos mecanismos de acriticismo, furtando do indivíduo as temáticas necessárias para a construção de uma sociedade lúcida e autônoma. Portanto, o desenvolvimento dessa sociedade que tem como instrumento a formação cultural para um processo de libertação do sujeito de políticas e religiões, não é alcançado. A sociedade contemporânea caminha em processo contrário, isto é, uma sociedade subordinada aos economicamente mais fortes, visto que a racionalização está sendo construída através de um engendramento de mecanismos planejados para substituir a experiência crítica do consumidor, resultando em na ilusão de que o mundo exterior

é uma ampliação do que a indústria cultural oferece. A nova sociedade perde a característica libertária e vai sendo ofuscada pelas relações de mercado.

A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários bem como os costumes bárbaros. A cultura industrializada dá algo mais. Ela ensina e infunde a condição em que a vida desumana pode ser tolerada. O indivíduo deve utilizar o seu desgosto geral como impulso para abandonar-se ao poder coletivo do qual está cansado. (ADORNO, 2017, p.53).

Conforme a concretização da instituição da indústria cultural, teremos, em sua consequência, cultura de massa e sociedade massificada, que são termos que caracterizam a atual formação de sociedade que vem sendo instalada desde o século XX, no que diz respeito às relações capitalistas. Assim, a falsa ideologia do capitalismo - segundo a qual o referido sistema econômico traria igualdade social - traz relações de mercado que não se interessam em saber a origem social do sujeito: “ A indústria se interessa pelos homens apenas como pelos próprios clientes e empregados.” (ADORNO, 2017, p.44-45). Há uma falsa integração social proposta às massas com conceitos de semiformação transvestidas como uma sociedade igualitária. Conforme Adorno:

A indústria cultural de hoje herdou a função civilizatória da democracia de fronteira e da livre iniciativa, que de resto nunca manifestou uma sensibilidade muito refinada para as diferenças espirituais. Todos são livres para dançar e se divertir, como, desde a neutralização histórica da religião, são livres para ingressar em uma das inúmeras seitas. A liberdade na escolha das ideologias, contudo, que sempre reflete a pressão econômica, revela-se em todos os setores como liberdade do sempre igual. (Ibid, p.73).

Somos, dentro desse regime social, ensinados a consumir o produto da indústria cultural. Este traz consigo a promessa de momentos de lazer, de prazer, de uma saída temporária do tempo do trabalho e do tempo de produção, enfim, da dispersão da cultura como algo libertador. Vemos, no entanto, que as mercadorias da indústria cultural não remediaram o que promete, questões criadas pelo próprio regime do capital. Apenas produz dependência social para o consumo de sua cultura e, assim, estabelece seu poder e seu controle na sociedade. Infesta o tempo externo à produção das fábricas com os sinetes do trabalho:

O denominador “cultura” já contém, virtualmente, a tomada de posse, o enquadramento, a classificação que a cultura assume no reino da administração. Só a “administração” industrializada, radical e consequente, é plenamente adequada a esse conceito de cultura. Subordinando do mesmo modo todos os ramos da produção espiritual com o único fito de ocupar – desde a saída da fábrica à noite até sua chegada, na manhã seguinte, diante do relógio de ponto – os sentidos dos homens com os sinetes dos processos de trabalho, que eles próprios devem alimentar durante o dia, a indústria cultural, sarcasticamente, realiza o conceito de

cultura orgânica, que os filósofos da personalidade opunham à massificação.(ADORNO, 2017, p.22-23)

Diferentemente da formação, a semiformação acomoda os sujeitos a situação de manipulação que estão inseridos. Como coloca Adorno (2005, p. 16) :

Pensa-se maniqueisticamente, de acordo com o esquema dos predestinados ou à salvação ou à condenação. O semiformado coloca-se todas as vezes entre os salvos, e, entre esses, inclui quem está no poder, a que este reino serve de mediador. E, portanto, condena tudo que poderia colocar sob julgamento sua opção. E, ao julgar o inimigo — frequentemente escolhido ao acaso por alguém ou até inventado dos pés à cabeça — se encharca até o extremo da rudeza imposta objetivamente pelo naufrágio da cultura naquilo que a reclama. A semiformação é defensiva: exclui os contactos que poderiam trazer à luz algo de seu caráter suspeito.

Ou seja, o sujeito acredita estar a par de tudo o que acontece, entretanto não é mais capaz de relacionar os acontecimentos com uma opinião crítica reflexiva sobre os assuntos em pauta. Foi privado das condições necessárias para o exercício de sua razão. Desta forma, consumindo somente aquilo que lhes é imposto nos jornais e revistas, produtos da indústria cultural, criando solo favorável para a manipulação de massa protagonizada por essa indústria.

3- OLHO NO OLHO

3.1- SÉRIE

Recorrentemente, ao longo de toda minha vida, fui indagado acerca da origem de meu nome, Álef, que era cunhado por estas pessoas como singular, diferente, original. Sua origem foi por mim desconhecida por muitos anos, e só fui conhecê-la no decorrer de minha vida acadêmica, mais precisamente no ensino médio, como consequência do contato com um ou outro professor mais curioso. Este nome é a primeira letra dos alfabetos dos idiomas semíticos – hebraico, fenício, aramaico, siríaco e árabe – e possui significações metafísicas comumente ligadas à idéias de onisciência ou ao início/origem de algo. Podemos encontrá-lo na literatura de Jorge Luis Borges com o conto “O Aleph” - que empresta seu nome a uma coletânea de contos de Borges – no qual o autor/protagonista almeja, através de inúmeras metáforas, transmitir-nos o que experienciou ao entrar em contato com essa coisa misteriosa que é o Aleph, aqui portador do sentido onisciente deste nome. Ao questionar minha mãe, quando eu era ainda muito jovem, soube que, no entanto, a obra de Borges – considerada um marco da passagem da literatura para a pós-modernidade – não foi o elemento motivador, ao menos não diretamente, para a escolha de meu nome, tampouco sua relação com as culturas semíticas.

Luisa Patrícia de Almeida, minha mãe, grávida aos 17 anos, nordestina que havia recentemente migrado para o Rio de Janeiro, com baixa escolaridade e necessitando se manter por seus próprios meios, vivia uma realidade distante da literatura de Borges e das culturas que contém o “Aleph”. Consumidora de novelas televisivas, seu contato com este nome se deu pela novela “Olho no Olho”, veiculada pela Rede Globo de Televisão no período de 6 de setembro de 1993 e 9 de abril de 1994 – este último o dia de meu nascimento - exibida às 19 horas, foi uma das popularmente conhecidas “novela das 7”. Temos, em seu arco principal, o embate entre as forças do bem e as forças do mal, ambas representadas por seus respectivos grupos de pessoas com poderes sobrenaturais, denominadas como telepatas. O protagonista da novela, membro dos telepatas defensores do bem, chamava-se “Aleph” e foi interpretado por Felipe Folgosi, o único dentre os retratados nesta série de pinturas cujo nome de batismo não advém deste personagem e dele difere. E foi, então, este personagem, que afetou o imaginário de toda uma geração

que acompanhava suas aventuras pelas telas luminosas da televisão, o motivo para a escolha de meu nome.

Com meu acesso às redes sociais - o Orkut* naquela ocasião - descobri que meu nome, tão diferente e singular segundo aqueles que me indagavam quanto a sua origem, não era tão incomum. Em uma brincadeira motivada por pura curiosidade pesquisei por usuários desta rede social que se chamassem “Alef” e para minha surpresa tive como resultado incontáveis perfis com este nome, e mais, todos perfis que acessei pertenciam a pessoas nascidas em anos posteriores ao período de exibição da novela “Olho no Olho”. Este episódio implantou em mim a suspeita de que, muito provavelmente, estas pessoas teriam sido batizadas segundo o mesmo personagem que eu. Este possível cenário, onde uma novela televisiva, um produto da indústria cultural, afeta de tal modo uma geração que é-nos possível verificar sua influência nas gerações decorrentes desta primeira – por muitas vezes em aspectos de grande relevância, neste caso a escolha de um nome - , e a capacidade desta mídia inserir na vida das pessoas elementos culturais que resguardam, ao menos em um primeiro momento, certa distância a elas, inspirou-me perplexidade. Este sentimento foi a primeira faísca que instigou-me a realizar a série “Olho no Olho”.

Contactei, então, estas pessoas, os “Alefs”, através da mesma mídia que me propiciou a descoberta sobre seu grande número: as redes sociais. Por esta vez utilizei outra rede, o Facebook** – considerando a extinção do Orkut em 2014 - , de popularidade considerável na atualidade, e através destes contatos minhas suspeitas pareciam confirmar-se. A cada conversa que eu estabeleci com estes sujeitos era para mim relatado, ao indagá-los quanto às motivações que levaram à escolha de seu nome, que seu batismo se deu a partir do Alef interpretado por Folgosi. A partir daí, considerando as relações de poder presentes ao longo de toda história do retrato e igualmente presentes na indústria cultural, decidi retratá-los.

Selecionei dentre estes indivíduos os que se localizavam mais próximos a mim e marquei um encontro com cada um deles. Deste encontro produzi uma série de retratos, individuais, por meio de fotografia. O enquadramento frontal e centralizado pareceu-me apropriado para tratar de algo que era tão estreito com

* Rede social filiada ao google, criada em 24 de janeiro de 2004 e desativada em 30 de setembro de 2014.

** Rede social lançada em 4 de fevereiro de 2004, operado e de propriedade privada da Facebook Inc..

suas identidades, remetendo à condição contemporânea das fotografias de identificação, herdeiras de Alphonse Bertillon. Tendo estas fotografias como referência realizei pinturas, principal mídia através da qual o retrato manifestou-se ao longo de sua história segundo Galinne e Pierre Francastel em “El retrato”. Optei pelas dimensões de 30 centímetros de largura e 40 centímetros de altura para cada uma destas pinturas – proporcionalmente à medida 3x4 utilizada nos documentos de identificação – que me permitia realizar o retrato em tamanho próximo ao que seria, segundo a história da pintura, natural. Para esta aproximação me vali da proporção, que foi largamente utilizada em desenhos e pinturas de figura humana, de que a altura de um corpo humano teria o equivalente a 7,5 vezes a altura de sua cabeça, me possibilitando encontrar o tamanho da cabeça que eu pintaria a partir da altura de cada um dos retratados. A paleta de cores que utilizei foi, como é denominada, a paleta reduzida terrosa – composta por branco de titânio, amarelo ocre, preto de marfim e vermelho de veneza – largamente utilizada, embora obviamente não restrinja-se somente a isso, para o estudo de pintura, que foi uma das facetas deste trabalho para mim. Desta busca pela prática da pintura, assim como o fato da iluminação e das relações cromáticas de cada um destes retratos corresponder às condições próprias de cada local onde encontrei seus modelos - cafés, shoppings, parques, entre outros – , decorrem as posturas distintas em cada quadro, seja quanto aos ritmos de pinceladas, nas relações de temperatura entre luz e sombra, na quantidade de tinta depositada. A pose em que cada um se apresenta foi realizada espontaneamente por cada um deles – a inclinação dos ombros, o esboço de um sorriso, a expressão de seriedade – para que, dentre tantas escolhas que homogeneizavam estas pinturas, subsistisse, para além de fatores biológicos, alguma individualidade entre eles. Deste modo executei, então, um conjunto de 10 retratos.

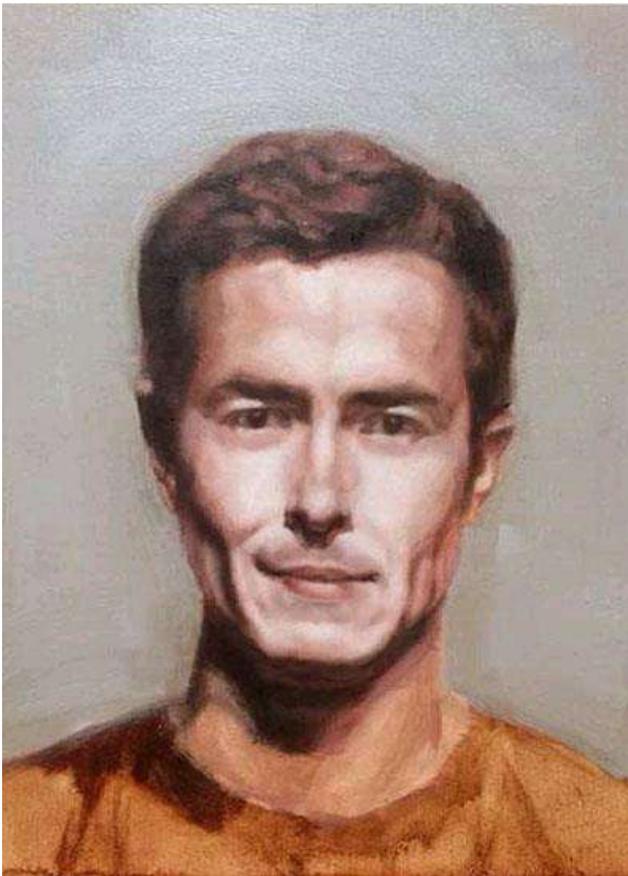
Dentre aqueles retratados nesta série existem, no entanto, dois casos excepcionais. O primeiro deles sou eu que, embora me encaixe no perfil dos que são aqui pintados, sou também o pintor realizador desta obra. Ao ser aqui retratado, praticamente indistinguível dos demais para aqueles que não conhecem minha fisionomia, pretendo trazer comigo a realidade do pintor, do retratista, do autor de uma obra. O segundo caso excepcional é Felipe Folgosi. Este que ao interpretar o personagem “Alef” e ser a partir dele difundido por uma mídia contemporânea de massa, pela indústria cultural, mexe com o imaginário social e com a subjetividade

de uma geração e traz para a realidade popular brasileira este nome de origem distinta e toma uma parte da identidade daqueles que são segundo ele batizados. Ao ser retratado neste conjunto, meio que um infiltrado silencioso, traz consigo elementos da ficção, da cultura de massa e, como um todo, a indústria cultural, da qual é um produto.

3.2- PINTURAS



Olho no olho
Óleo sobre cartão telado
85 x 170 cm
2019



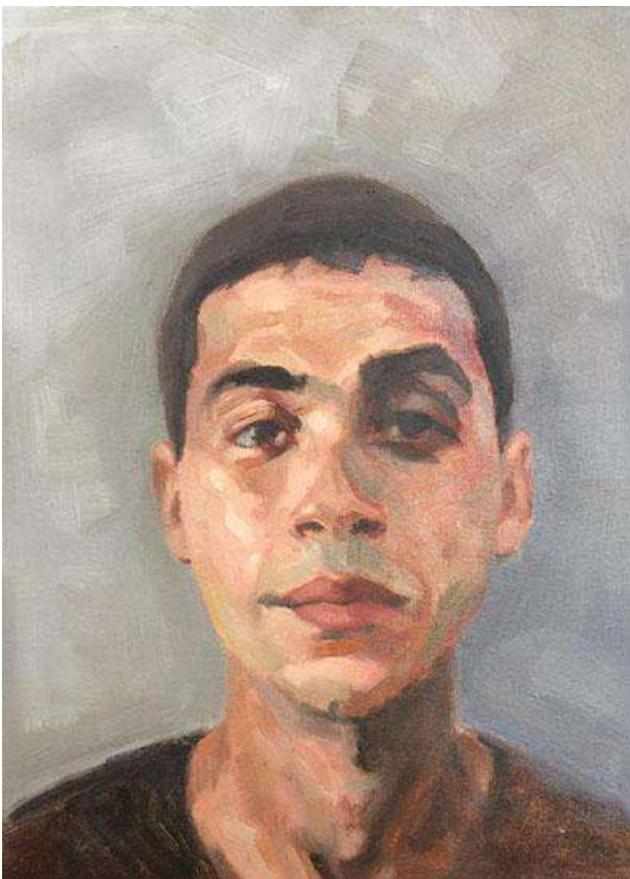
Alef
Óleo sobre cartão telado
30 x40 cm
2018



Álef
Óleo sobre cartão telado
30 x 40 cm
2018



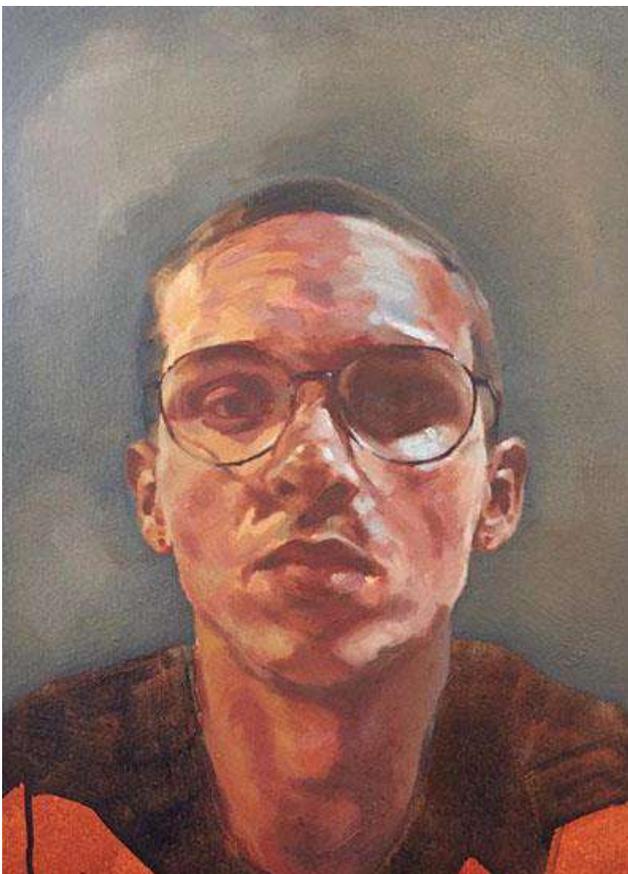
Alef
Óleo sobre cartão telado
30 x 40 cm
2018



Allef
Óleo sobre cartão telado
30 x 40 cm
2018



Alef
Óleo sobre cartão telado
30 x 40 cm
2019



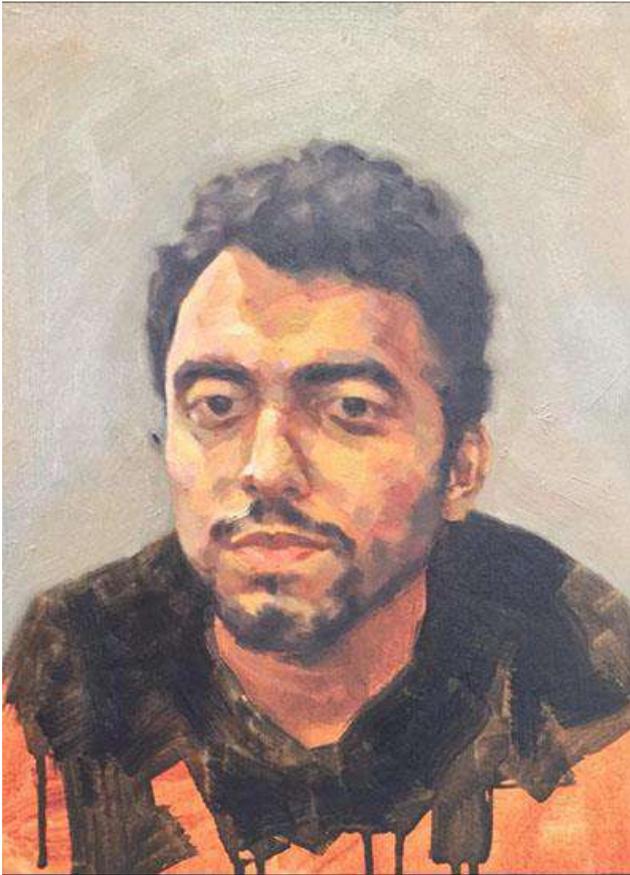
Aleff
Óleo sobre cartão telado
30 x 40 cm
2019



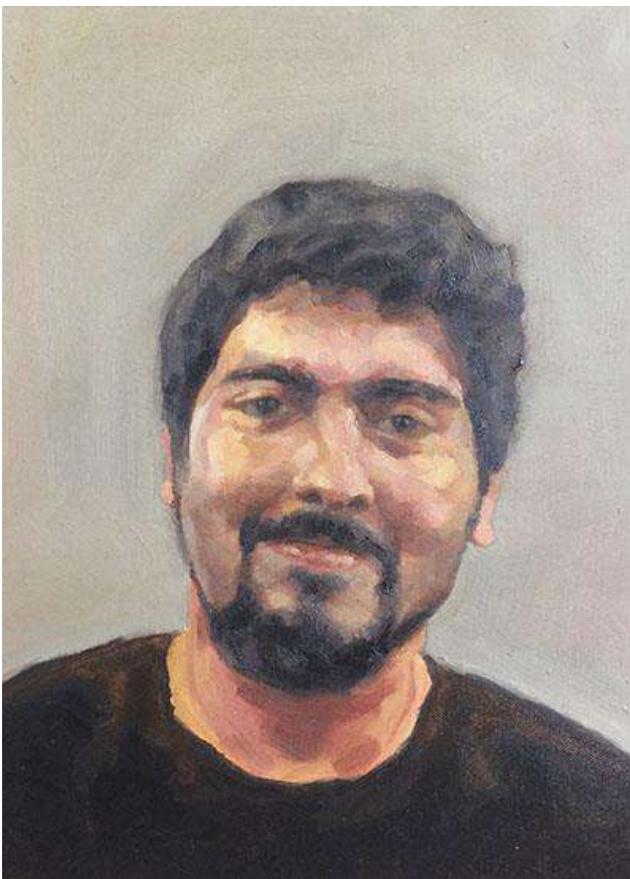
Allefy
Óleo sobre cartão telado
30 x 40 cm
2019



Alef
Óleo sobre cartão telado
30 x 40 cm
2019



Alef
Óleo sobre cartão telado
30 x 40 cm
2019



Alef
Óleo sobre cartão telado
30 x 40 cm
2019

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou convergências entre as relações de poder que permearam e permeiam a indústria cultural, assim como a prática do retrato, e a subjetividade do sujeito contemporâneo, através de diálogos entre os fazeres artísticos e do escopo teórico que contempla estes conceitos. As inquietações que me levaram à realização desta série estiveram presentes durante toda a minha vida, mas somente apareceram para mim como material potente para execução de um trabalho artístico a partir de minha vivência dentro da área da pintura, que se iniciou com minha admissão no curso de bacharelado em pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e com a minha participação no Laboratório de Arte e Pensamento Contemporâneo, este que teve peso vital ao fornecer para mim – em decorrência das aulas ministradas neste grupo por Frederico Carvalho dos Santos – ferramentas que me possibilitaram pensar não somente o cenário atual do mundo da arte, mas também da sociedade contemporânea como um todo.

Para entender este transpasse das relações midiáticas na constituição do sujeito contemporâneo, foi necessário, à luz da teoria da semiformação de Adorno e através de outros autores – como Galienne e Pierre Francastel, e Foucault –, que constituem este espaço de entendimento sobre sociedade, arte e cultura de massa, a busca de lastros que trouxeram consonância para a proposta aqui apresentada. Pareceu-me necessário assumir no terceiro capítulo a primeira pessoa em tom de relato pessoal considerando que neste eu decorri acerca dos fatores que desembocaram na execução deste trabalho, nos procedimentos que utilizei para realizá-lo, e, principalmente, no alto grau de proximidade que este capítulo tem, como um todo, para comigo, para com minha vida.

A partir do arcabouço teórico apresentado aqui, pude ensaiar possibilidades de discussão através da linguagem pictórica, na pretensão de estabelecer relações conceituais e técnicas. O trabalho é finalizado com as pinturas que retomam os mesmos sistemas que estão presentes nas relações de poder que permeiam nossa sociedade, como a dimensão e enquadramento das fotografias de catalogação, bem como as proporções do corpo humano utilizadas ao longo da história da pintura.

É estabelecido assim um trabalho que pretende flertar com a mídia contemporânea de massa, com o poder que esta exerce no imaginário social

emprestando sua formação como produto à população – semiformação –, com a prática do retrato, esta que sempre esteve ligada a diversas manifestações de poder, e com a identidade que cada indivíduo cultiva.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: _____. **Indústria Cultural e Sociedade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

_____. Teoria da semicultura. **Primeira versão**: ano IV, n 191, volume XIII, maio-agosto. Porto Velho: EDUFRO, 2005. Disponível em: <http://www.primeiraversao.unir.br/atigos_pdf/191_.pdf>. Acesso em: 18 set. 2019.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: _____. **Dialética da colonização**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.308-345.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ed.Ática, 2000.

COURTINE, Jean-jacques; HAROCHE, Claudine. **História do Rosto**: Expressar e calar as emoções. 1. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003.

FRANCASTEL, Galiene; FRANCASTEL, Pierre. **El retrato**. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1978.

GASSET, José Ortega y. **Ensaio de estética**: (Mona Lisa, Três quadros de vinho e Velázquez). 1. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2011.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. Os gêneros pictóricos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura – Vol 10**: Os gêneros pictóricos. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 9-14.