

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

LUIZ HENRIQUE DUARTE BARBOSA JUNIOR

**ANÁLISE DAS ALEGORIAS DA BRASILIDADE:
ABAPORU; SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI E MEME.**

RIO DE JANEIRO
2018

LUIZ HENRIQUE DUARTE BARBOSA JUNIOR

**ANÁLISE DAS ALEGORIAS DA BRASILIDADE:
ABAPORU; SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI E MEME.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do
Rio de Janeiro como exigência para a obtenção do
título bacharel em História da Arte.

Orientador: Dr César Tadeu Bartholomeu.

RIO DE JANEIRO
2018

LUIZ HENRIQUE DUARTE BARBOSA JUNIOR

**ANÁLISE DAS ALEGORIAS DA BRASILIDADE:
ABAPORU; SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI E MEME.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do
Rio de Janeiro como exigência para a obtenção do
título bacharel em História da Arte.

Orientador: Dr César Tadeu Bartholomeu.

Aprovado em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

Professor: Dr César Bartholomeu

Professora: Dra Fernanda Pequeno

Professor: Dr Ivair Reinaldim

Dedico este trabalho aos que estão à
margem.

Dedico este trabalho ao herói e anti-herói
Marcus Muller Hosken de Mesquita.

Dedico este trabalho à minha família.

RESUMO:

Por meio de três objetos: Abaporu; Seja Marginal, Seja Herói e Meme será apresentado um arco histórico que simboliza a brasilidade. No contexto do modernismo antropofágico precisou-se criar um mito para que a arte moderna iniciasse no Brasil, Tarsila, contrariando as expectativas da burguesia, cria um mito nativista e que sublinha o problema da exploração étnica e social do país. No contexto da Marginália, Oiticica contraria o conservadorismo social e o poder do estado de forma mais aberta. No Meme da contemporaneidade, o humor e a dependência da “viralização” da ideia, mostra um país influenciado pelo sistema hegemônico, mas que por meio da ironia mostra a insatisfação e preocupação com a aparente posição de repouso dos sujeitos. O trabalho tem como objetivo analisar a brasilidade por meio desses símbolos, a leitura estética de cada artista e do seu momento político, social e como a elite fundadora do país influencia a formação de cada alegoria. Por fim, a análise apontará o que há em comum nas três alegorias, o que ajuda a entender a história da brasilidade.

Palavras-chaves: brasilidade, alegoria, Tarsila, Oiticica, Meme.

SUMÁRIO

1	Introdução	página 7
1.1	Abaporu e brasilidade	página 11
1.2	Seja Marginal, Seja Herói e brasilidade.....	página 15
1.3	Meme e brasilidade.....	página 24
1.4	Considerações finais.....	página 32
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	página 34

1 Introdução.

O objetivo geral da pesquisa é fazer uma série histórica sobre o imaginário da brasilidade, a sua formação, o reconhecimento da brasilidade nesses signos que tangenciam especificamente três contextos culturais históricos: O modernismo, tendo como objeto o Abaporu da Tarsila do Amaral (1928); a Marginalia, tendo como objeto Seja Marginal, Seja Herói do Hélio Oiticica (1968); e como objeto final a apropriação da imagem do Abaporu na produção contemporânea dos Memes, que acrescentam legendas que comentam características do movimento modernista, da brasilidade e também do conteúdo da própria imagem.

A figuração da brasilidade consiste na produção de símbolos que os artistas entendam o que é a brasilidade, de acordo com seu contexto histórico. A produção desses símbolos é que define esta série histórica. Por meio da dialética entre obras, conceitos e teorias, será construído a hipótese que a forma dos Memes é uma alegoria da brasilidade contemporânea, ou seja, a forma da relação entre a imagem e a legenda é um símbolo comum para significar a brasilidade.

O Meme é uma “unidade de multiplicador cultural” (DARWKINS, 1976, página 123), uma ideia que “viraliza”, populariza no meio digital e simboliza uma cultura. A estrutura formal é altamente adaptativa, mas no objeto desse estudo há uma relação entre a apropriação da imagem do Abaporu, uma pintura com reconhecimento popular e textos com comentários à própria imagem e ao contexto cultural brasileiro. Texto e imagem tornam-se únicos objetos, afetam-se.



Figura 1: Abaporu, Tarsila do Amaral, 1928.

Fonte: <http://istoe.com.br/wp-content/uploads/sites/14/istoeimagens/imagens/mi_16663203143650364.jpg> disponível em:

24/07/2017.

A relação entre texto e imagem do Abaporu, símbolo do manifesto antropofágico, é feita de maneira conceitual, não é feita de maneira formalista, isto é, o texto e a imagem são dois objetos distintos, mas conectam-se, afetam-se enquanto ao entendimento de ambos. Sem o manifesto não há entendimento que a criatura mítica é um índio.



Figura 02: Seja Marginal, Seja Herói; Helio Oiticica; 1968.

Fonte: <<http://memoriasdaditadura.org.br/obras/seja-marginal-seja-heroi-1968-de-helio-oitica/>> disponível em 04/06/2017.

O texto e a imagem tem relação formal, conceitual, política e ética. Oiticica apropria-se da imagem do marginal que cometeu suicídio por conta da caçada do estado e o torna mítico, o transforma em estandarte, em uma ideia, um símbolo. Centraliza o homem que viveu à margem da sociedade.



Figura 03: Sem título.

Fonte: <https://twitter.com/artes_depressao/status/631568724365979648> disponível em 18/06/2017.

O Meme apropria da imagem já popularizada do Abaporu e recontextualiza, o texto é formalizado à imagem e ironiza o aspecto de que o símbolo da brasilidade seja uma criatura sentada a baixo do sol. Não há questões éticas sobre a questão étnica, há a busca do humor.

A hipótese dessa dissertação, baseado no arco histórico e no contexto dos três objetos de estudo, é que a alegoria da brasilidade é a relação entre a imagem e o texto em busca da afetividade. A conclusão da hipótese aponta que a opressão da elite, da política e da imprensa, os aspectos artísticos e sociais dos movimentos de vanguarda da arte, influenciam de forma direta à cultura e contribuíram para a formação cultural do Meme como alegoria. Será apontado na dissertação que a popularização da arte faz com que não seja necessário um conhecimento erudito para a formação da alegoria da brasilidade na contemporaneidade.

A imagem requer relação com o imaginário sustentada por algum contexto. A doutrina cristã em bizâncio baseou-se em que o discurso não substitui a imagem, por conta de que o ensino icônico é mais influente devido a rapidez e eficácia emocional, a imagem cria um elo e é através desse elo, da relação afetiva, que a doutrina pode instruir também pelo discurso. O discurso neste contexto é a encarnação do verbo do pai. Todo discurso cristão tornou-se uma gestão imaginal. “O poder nada mais é que a apropriação da instância icônica e de sua fecundidade simbólica” (MONDZAIN, 2013, Página 154). A imagem dos Memes tem relação com algum contexto cultural, a apropriação das imagens é feita de maneira que pode ser repensada e constantemente contextualizada, o que torna sua forma líquida e altamente adaptativa, está sempre em processo, em construção, o Meme não encontra o fim em si mesmo, é um modo, uma maneira, uma articulação, uma linguagem que pode tornar-se outras, não importa a verdade, o que importa é o imaginativo, o discurso e a relação com a imagem, o texto está dentro da imagem, afetam-se e tornam-se um único objeto, é uma interação simbólica. “podemos compreender o devir do meme como relações de referência, ligações contextuais, processos de emissão e efeitos produzidos em um receptor, isto é, como o próprio processo comunicativo” (HORTA, 2015, página 22). A morte da significação para tornar-se o outro faz parte também do processo da alegorização.

O discurso alegórico requer ser acessível a todos, significa a construção de uma imagem para significar o outro. “O alegorista fala em paraíso, e quer significar cemitério, fala em armazém, e quer significar sepultura, fala em harpa, e quer significar machado do carrasco”. (BENJAMIN, 1984, página 10) O alegorista sintetiza ao transformar a ideia em alegoria, a transformação presume morte e renascimento, a ideia ou a coisa é convertida em algo diferente, a linguagem alegórica mediatiza a

morte e o signo. A partir do momento que significa, transforma-se signo, torna-se imutável, estável e livre da morte. De uma forma geral, as alegorias serviram também para o projeto da unificação e do processo do imaginário da identidade nacional.

A importância da produção das alegorias da brasilidade serve para entender, então, a visão do que é a cultura brasileira no momento que as imagens são produzidas de acordo com a visão de cada artista. A construção da alegoria contemporânea é, por fim, uma busca para entender o momento cultural brasileiro, traduzido de forma estética pela visão popular, haja vista de que os Memes são produzidos de forma não erudita. “A história fornece um vasto acervo de lições quanto a instabilidade e a mutação de identidades que estão sempre inacabadas, sempre sendo refeitas” (GILROY, 2012, página 30).

O processo da pesquisa é bibliográfica e faz uso dos conceitos e análises das obras. A crítica de Rolnik e Carlos Zilio ao Abaporu e ao movimento modernista, a construção da alegoria segundo Walter Benjamin, análise dos manifestos antropofágico e neoconcreto, as análises feitas por Oiticica, a sua reflexão sobre as obras e o processo que o levou ao retorno do uso da figuração na arte, além da transposição da figura do Cara de Cavalo do bólido para o estandarte. Análise da sociedade contemporânea por meio do conceito de transestética do Lipovetsky e Serroy, o ambiente do ciberespaço, o discurso do uso do banco de dados na rede de Christiane Paul, a relação entre imagem e texto feita por Marie Mondzain e Didi-Huberman.

As pesquisas sobre o meme como objeto de estudo acadêmico na contemporaneidade, de uma maneira geral, estão concentradas nos programas de comunicação e em letras. Natália Horta pesquisou na área da comunicação os Memes como discurso do ciberespaço, Antônio Miranda no Congresso Internacional de Humanidades relaciona os memes com a poesia visual. Krícia Helena Barreto coloca o Meme como um intermédio nas relações sociais da rede social. O Meme é um fenômeno recente e que esse trabalho busca relacionar com a ideia da brasilidade contemporânea à luz da história da arte por meio da série histórica já delimitada.

1.1 Abaporu e brasilidade

Tarsila do Amaral (1886 – 1973) foi uma pintora expoente do primeiro ciclo do movimento modernista no Brasil. Teve contato direto com as vanguardas europeias e a volta ao Brasil foi marcada pela sua ativa participação no “grupo dos cinco” em 1922 que foi constituído pela também pintora Anita Malfatti e os escritores: Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti Del Picchia. Durante a participação no grupo em 1924, viajou pelo interior do Brasil e iniciou a fase “Pau-brasil” marcada pelo uso das cores e conteúdo que figuram temas tropicais, brasileiros e símbolos da modernidade urbana. Em 1928 pintou o Abaporu que significa “homem que come carne humana”, a obra inaugurou a fase Antropofágica, conceito idealizado pelo seu marido Oswald de Andrade (1890 – 1954) no mesmo ano.

O movimento modernista sublinhou a preocupação da formação cultural brasileira e essa busca significou a figuração de uma brasilidade. Após o contato com as vanguardas europeias, a necessidade da “destruição” de um passado nas artes plásticas, realista acadêmica, intensificou e a busca por uma emancipação estética serviu de justificativa para renegar, de maneira seletiva, o passado cultural brasileiro. Neste sentido, os artistas procuravam aliar as teorias artísticas das vanguardas europeias com as raízes culturais brasileiras, essa busca fundamentou o movimento antropofágico.

(...) A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: - Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama. (ANDRADE, 1928).

A antropofagia é a construção de um Brasil que não quer mais ser uma colônia cultural, é o grito tardio da independência, o que difere do barroco tropical brasileiro, que apesar das características particulares, não tinha uma relação na busca de uma independência. A construção de um novo Brasil passa pela representatividade do seu povo, por um simbolismo da brasilidade.

A brasilidade na pintura foi posta como problema no início do século XX, o que dificulta uma crítica à representação como se faz na arte europeia. A prática do artista moderno europeu do início do século XX é pensar na tradição moderna: O expressionismo tem influência do pós-impressionismo de Van Gogh; o cubismo foi influenciado pelo pós-impressionismo de Cézanne. Enfim, uma tradição que no Brasil, até então, em comparação à Europa era pouca, ademais, na visão dos modernistas antropofágicos, nem existia essa tradição e descartaram, de maneira geral, a influência dos avanços modernos da pintura acadêmica brasileira. Como pensar a prática da arte modernista de um local que não tinha herança moderna? A solução encontrada foi a de criar um mito brasileiro.

O Abaporu figura o nativismo, índio mítico e a margem, centraliza a questão étnica. A noção do mito conjunto é que assegura o imaginário de quem nós somos, enquanto Richard Wagner no século XIX resgatou na mitologia nórdica a construção do ideário da nação alemã, no Brasil de 1928, Tarsila trouxe o olhar para uma questão étnica indígena, o que contrariou os interesses da elite, que desejava um mito cosmopolita, mais próxima da sociedade europeia. A obra é em si um jogo de símbolos críticos a expectativa da elite.



Figura 4: Abaporu, Tarsila do Amaral, 1928.

Fonte: <http://istoe.com.br/wp-content/uploads/sites/14/istoeimagens/imagens/mi_16663203143650364.jpg> disponível em: 24/07/2017.

Os principais mecenas brasileiros eram a elite branca que, de certa forma, pensavam em ser europeia. Não estavam realmente preocupados na construção de uma arte genuína nacional como nos Estados Unidos – com a pop art e o expressionismo abstrato. Queriam saciar, na verdade, um narcisismo que nunca seria saciado pelo fato de que jamais tornar-se-iam europeus. Por tanto, o narcisismo da

elite sobrepunha o valor ético na ajuda da construção da cultura brasileira.

A elite fundadora, diferentemente de outros países da América, como é fundamentalmente o caso dos Estados Unidos, tem seus interesses marcados pela persistência de sua condição de europeia e, por isso, tal elite não investe na construção de um “em casa” em terras brasileiras. (ROLNIK, 1998, página 3).

A figuração da brasilidade nas academias acabava por ir a uma representatividade para responder aos anseios da elite e do europeu e Tarsila vai enfrentar esse paradigma. O Abaporu não mais representa, ele significa, figura a brasilidade nativista. Não fazia sentido para Tarsila responder a ideia elitizada, muito longe do ideal primitivo que a artista interpretou em sua análise.

Como escreve Darcy Ribeiro, os brasileiros são “tão deseuropeus, como desíndios e desafros”, pois o critério de seleção para o ritual antropofágico na cultura não é o conteúdo de um sistema de valor tomado em si, mas o quanto funciona, com o que funciona, o quanto permite passar intensidades e produzir sentido. (ROLNIK, 1998, página. 6).

No Abaporu, a influência formal expressionista justifica pela distorção óptica da criatura. O corpo aproxima mais do observador do que a cabeça. O corpo maior quer tocar o observador, relacionar, é afetivo, então, é atribuído ao povo, mas a cabeça pelo uso da distorção óptica está distante e é apequenada, o que contraria a concepção da afetividade. A cabeça separada do corpo por conta das dimensões contrárias leva a crer que a sua significação é outra, a partir dessa visão a criatura torna-se uma alegoria da pirâmide social brasileira, aonde o corpo é o povo e a cabeça, a elite. “Quanto à constituição, se o artista clássico intenciona com sua obra oferecer um retrato vivo da totalidade, o vanguardista monta sua obra sobre fragmentos, não a produz como um todo orgânico, mas intenciona fixar um sentido ao reunir fragmentos” (BENJAMIN, 1984, página 134).

A principal característica do cubismo foi pôr em crise o uso da perspectiva. Em Abaporu os elementos da pintura não estão perspectivados, mesmo a cabeça que é distanciada, usa a distorção para dar a ideia de afastamento e nega o uso da perspectiva renascentista, tradição da história da arte antes dos movimentos modernos. A influência cubista de suas pinturas é do seu professor francês Fernand

Léger (1881 – 1955).

Além do expressionismo e do cubismo, Tarsila usa a forma naif em seu desenho, técnica relacionada ao primitivismo e a ingenuidade, o que reforça o aspecto nativista indígena da criatura mítica exótica. O mito do Abaporu, então, reflete a visão particular da artista da realidade do país, que centraliza o índio mítico, que possui um exotismo e por consequência, é visto como à margem. “O que interessa é, sem esquecer o processo de desenvolvimento geral da arte, pensar uma concepção particular de expressão, vinculada a nossa realidade”. (ZILIO, 1974, página 2).

Os formalismos europeus são assimilados e transformados de acordo com o contexto da Tarsila. Abaporu é altamente crítico, ao mesmo tempo que se torna simbólico, é a análise da contradição da realidade, a medida que é centralizado o que é posto à margem, um índio que foi massacrado e explorado, essa é a questão ética do Abaporu, por como mito o índio que está próximo a extinção. Tarsila pertenceu a uma família dona de fazendas no interior de São Paulo, conheceu a elite e buscou conhecer o interior do país. Abaporu é o jogo, a ironia posicionada de forma ética. “Criar implica dominar a teoria da arte e se posicionar perante o seu universo”. (ZILIO, 1974, página 4).

A construção do imaginário de ser brasileiro é entender a aglutinação de culturas e o desenvolvimento da cultura de um país que só pertence a sua terra e a sua história. As escolhas da etnia e a sensibilidade para atingir o simbolismo da brasilidade, conecta a obra ao pensamento de ser brasileiro e o seu lugar frente ao mundo.

A ideia de brasilidade foi feita de forma a usar uma linguagem pública, um discurso acessível a todos, criou-se uma mitologia para que de forma coletiva fosse assimilada. A criatura mítica ao ser uma alegoria, também significa o outro. Ao simbolizar o indígena à margem, ao diferenciar a dimensão do tamanho da cabeça do corpo e simbolizar a pirâmide social brasileira, Tarsila torna-se alegorista e vanguardista.

A questão social de como os habitantes de um país podem ter sua cultura apurada se há necessidade de copiar técnicas europeias para satisfazer o narcisismo de uma elite e não poder colocar em crise, através da arte, as reais necessidades e problemas do seu povo, foi mostrado por Tarsila, ao ressignificar, apropriar-se dessas

técnicas europeias e mostrar um real problema social brasileiro, a elite econômica. A elite é ainda em 1968 o principal problema apontado em “Seja Marginal, Seja Herói” do Hélio Oiticica, uma elite política, econômica e militar. Com o passar dos anos a crise do imaginário da brasilidade complexificou e tornou-se uma busca crítica e fundamentada pelo discurso negativo da história de forma mais direta, alinhado aos efeitos destrutivos da ação política e militar orquestradas pela elite.

1.2. Seja Marginal, Seja Herói e brasilidade.

Hélio Oiticica (1937 – 1980) foi um artista plástico e um dos expoentes do movimento neoconcreto. Entre 1955 e 1956 fez parte do Grupo Frente, pertencente ao movimento concreto. A partir de 1959 passou a envolver-se com o Grupo Neoconcreto ao lado dos artistas: Reynaldo Jardim, Amilcar de Castro, Lygia Clark, Lygia Pape e Franz Weissmann.

O movimento neoconcreto, no seu manifesto, sublinha o cuidado que deve ter com o que eles chamaram de “uma perigosa exacerbação racionalista”, a linguagem neoconcreta busca na linguagem emotiva e sensível, um conceito de forma, espaço e estrutura. A busca pela liberdade da criação é a missão da arte, esse é o princípio que uniu o movimento, um princípio político e não estético.

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasicorpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. (CASTRO, 1959, página 2)

Ao entender a tradição da história da arte clássica como produção de uma arte óptica, até os cubistas, os neoconcretos estudaram outras formas da linguagem sensível para que atingissem outros sentidos.

A partir do princípio neoconcreto, Oiticica idealiza os bólides e transforma a bidimensionalidade da cor, elemento exclusivo da arte da pintura, em tridimensional “(...) Quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo ela tende a se “corporificar”; tornar-se temporal, cria sua própria estrutura, a obra passa então a ser

o “corpo da cor”. (OITICICA *apud* LOEB, 2011). Nesse entendimento a cor torna-se um sistema próprio, passa a ser tempo e espaço.

Os bólides figuram variadas formas de representação da cor. Como no exemplo, o B10 e o B15, bólides de vidro 04. Em B10 a geometrização e as cores são como se saíssem da bidimensionalidade dos quadros e materializassem no espaço tridimensional, é um bloco sólido fechado, mas que a medida que avança no espaço, suas cores são alteradas. Em B15, bólides de vidro 04 o recipiente de vidro simboliza que os bólides não tem limites de forma, havendo uma subversão à experiência artística, a função do objeto passa a ser estética. A cor torna-se um elemento arenoso, o que simboliza a diversidade do material, e dela surge um pequeno formato que extrapola o recipiente de vidro, aqui a cor além de sair da bidimensionalidade avança à fronteira do que era limitado pelo vidro, é como que o elemento atravessasse uma dupla fronteira. Em suma, entende-se que os bólides é mais do que criar novos “objetos” é sim propor percepções, relações, o “objeto” abre espaço para uma experiência efêmera. Nas palavras de Oiticica: “uma relação que torna o que era conhecido em um novo conhecimento e que resta a ser apreendido”. (OITICICA *apud* LOEB, 2011)



Figura 5: 26 – B10.

Fonte:

<<http://slideplayer.com.br/slide/3633769/12/images/16/B13+B%C3%B3lide+Caixa+10+1964+52+x+43,8x+55+cm.jpg>> disponível em 15/11/2017.



Figura 6: B15 Bólido-vidro 4.

Fonte: < <https://i.pinimg.com/236x/91/a4/24/91a4241f82010c6565057e67a5eb8a1d--modern-contemporary.jpg>> disponível em 15/11/2017.

A não figuração e o uso dos elementos abstratos é de certa forma uma tradição nas obras neoconcretas e até então nos bólides. Oiticica, após o acontecimento da morte violenta do marginal Manuel Moreira, morto pela ditadura militar em 1964, produz em 1965 o bólido caixa 18 e em seu interior há a fotografia do marginal morto. O retorno a figuração foi descrito por oiticica como “momento ético”.



Figura 7: B33 Bólido Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo",1965.

Fonte:<<http://d3swacujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001107002013.jpg>> disponível em 15/11/2017.

Manuel Moreira era conhecido como Cara de Cavalo, apelidar é uma das maneiras que o estado, a elite e a imprensa tem de animalizar, tornar o marginal uma besta, um bárbaro, é uma tentativa de destruir o nome civil e justificar a caçada e o sacrifício. Ao animalizar, todo o sistema autoriza a selvageria. A fotografia ao ser inserida em uma caixa geométrica, confronta o signo da violência com o signo do racionalismo, dentro da razão existe a violência.

A imprensa está a serviço dela mesma, presa em um círculo de interesses no qual visa a manutenção do seu próprio poder, não há ideologias ou partidos, há sim, um interesse em manter o valor simbólico e como consequência o *status quo* que ela mesma criou. O serviço dessas grandes corporações é a definição e a redefinição constante do poder, na qual, ela é sempre beneficiada.

É da dominação burguesa frente a toda cultura que Oiticica rompeu com o projeto neoconcreto, com o abandono da arte abstrata, a volta da figuração e a obra ser intitulada como uma “homenagem”, Oiticica humaniza Moreira, no entanto, não

abandona a alcunha do animal perseguido. Há indícios que Cara de Cavalo procurou advogados, quis responder dentro da lei, mas a polícia da ditadura cortou qualquer forma de comunicação entre o marginal e seus advogados, os jornais já anunciavam: “Matar um Cidadão é violar a lei. Matar ou tentar matar um policial é a própria lei que se destrói. O julgamento de Cara de Cavalo não será no Tribunal do Júri”. (A NOTICIA *apud* AGUILAR, página 543). O maior problema encontrado foi que ele não podia entrar na lei, seu único refúgio possível.



Figura 8: Sem título.

Fonte: AGUILAR, Gonzalo. La Ley del Bandido, La Ley del Arte. bólide caixa 18 poema caixa 2, homenagem a cara de cavalo de hélio oiticica. Revista Iberoamericana, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 227. pág 543.

É fundamental perceber a manchete que sublinha a execução, a imagem estampada, a forma de espetacularização da morte e da caça. “Crivado” assemelha a atravessado, rasgado. O “momento ético” para Oiticica foi além de sair da abstração e voltar a figuração, foi tornar a cor um elemento de percepção conectado a uma crítica social direta, a cor vermelha do bólido é o sangue do corpo de quem está na imagem, mostra as vísceras do homenageado, o corpo aberto.

O bólido é uma homenagem ao marginal, homem negro que só há espaço para trabalho com pouco reconhecimento social e poucos ganhos financeiros, um homem que vive à margem. Oiticica centraliza o oposto do ideal do herói que a imprensa e a TV impõem, no qual, a população em geral acaba imaginando ser aos que estão ao lado das leis do estado. Portanto, uma obra que transforma o inimigo do estado em anti-herói e o estado, um símbolo de opressão e injustiça. Sublinha que as leis não são justas e que a depender de quem a recorra, já está previamente condenado.

Antes da análise do estandarte “Seja Marginal, Seja Herói”, no qual, Oiticica

apropria-se novamente da imagem de um outro marginal: Alcir Figueira da Silva, que cometeu suicídio durante uma caçada do estado, agora no contexto de 1968 as vésperas do AI – 5, símbolo da ascensão da repressão por parte da ditadura, é necessário entender as influências da poesia neoconcreta e a formação do conceito de *supramarginalidade*. Essas Influências também são somadas ao contexto do movimento Marginália e não mais do movimento Neoconcreto.

A poesia neoconcreta explora outros suportes e não somente a folha de papel. Essa busca por novos suportes, mudança de estrutura e a função apontada no manifesto da busca pelo conhecimento prático do contexto brasileiro, conecta intimamente a poesia ao objeto e é essa conexão que faz com que a noção dos elementos da cor, tempo, espaço, palavra, luz tornam-se objetos e o resultado é uma arte híbrida. O formalismo do Abaporu encontra no manifesto antropofágico uma explicação conceitual, o texto está distante da imagem e ambos têm função independente, mas a junção das duas linguagens fazem com que a percepção de ambas tornem-se diferentes. Na poesia neoconcreta a letra da poesia e o objeto são indissociáveis.

A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem se abre em duração. Conseqüentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de “verbo”, isto é, de modo humano de apresentação do real. Na poesia neoconcreta a linguagem não escorre: dura. (CASTRO, 1959, página 3).

Esse caminho está em consonância direta com as obras e os conceitos propostos por Oiticica que coloca a linguagem como um material plástico próprio. “A trajetória Heliana é matéria poética, é operação da linguagem que, ao se dobrar sobre si mesma, atinge o mundo”. (RIVERA, 2011, página 54). A palavra em suas obras é objeto, o objeto é a sua poesia. A fronteira entre as linguagens artísticas em suas obras é inexistente, não há delimitações, inclusive, entre a descrição dos seus conceitos e as suas obras. As palavras nas obras, nos seus conceitos e manifestos, tornam-se elas próprias obras de arte. A influência do movimento neoconcreto e da poesia neoconcreta é clara nos escritos, conceitos e obras “helianas”. “(...) Sinto necessidade da palavra, palavra-espaço-tempo, e objeto-palavra, tudo no fundo se

reduz à mesma expressão só que por formas diferentes”. (OITICICA *apud* RIVERA, 2011, página 54). Em uma das cartas que Oiticica enviou a Lygia Clarck, esclarece essa sua forma de escrita:

Estou escrevendo muito, com certas influências: de Rogério [Duarte], no início, do Ginsberg, etc., mas creio que há coisas no que escrevo: são textos poéticos mesmo quando tratando de arte: não gosto mais de teses ou descrições filosóficas: construo o que quero com a imagem poética na máxima intensidade segundo o caso. (OITICICA *apud* RIVERA, 2011, página 53).

Além dessa radical interseção entre as linguagens artísticas, o estandarte propõe ao sujeito-observador uma interação, uma fusão com a obra, o sujeito passa a ser o princípio e o fim da experiência proposta. O sujeito questiona, desloca de forma mental e física, é nessa relação que o afeto do sujeito se conecta com o afeto do artista, suas ideias tocam-se, misturam, há um mergulho nas ideias e fundem-se, é uma relação, um prazer intelectual, um gozo, uma conexão que Oiticica denomina de *supramarginalidade* “o prazer como realização, itacopulacer. Obra? Que é senão gozar? gostar. Cair de boca no mundo. Cannabilibidinar (...) (OITICICA *apud* RIVERA, 2011, página 53)

O que é proposto por Oiticica é a forma da participação do propositor artista e do observador participante, tomando a consciência em que os artistas e os filósofos são os que não possuem classe social e por ética devem ser subversivos a opressão do estado e da elite, estão assim, portanto, a margem do sistema, o que pode até serem chamados de desclassificados, o trabalho do artista é produzir, criar e não alienar e prender o observador no sistema capitalista burguês, para isso, é necessário a sua “posição à margem”, trata-se de colocar um sentido social no ato criador, que não só denuncia a alienação, mas propõe uma crítica, uma desmistificação dos mitos e da repressão, que vai além da repressão política e que também confronta a repressão intelectual e cultural, ridicularizar criticamente o opressor ao invés do oprimido, enfim, ter a consciência do que é estar à margem, do que é ser artista e filósofo, identificar os problemas sociais e propor resoluções.



Figura 9: Estandarte, Helio Oiticica. 1968.

Fonte: <<http://memoriasdaditadura.org.br/obras/seja-marginal-seja-heroi-1968-de-helio-oitica/>> disponível em 04/06/2017.

A frase que a figura aponta é que a marginalidade é lutar contra as leis injustas do estado. Um estado que caça, reprime, desumaniza, define quem tem direitos e os que não têm, objetifica, animaliza o sujeito. O estandarte coloca como símbolo o anti-herói, o homem que foi forçado ao suicídio. Por tratar-se de uma serigrafia e ser reproduzível, as cores mudam conforme quem reproduz a imagem.

Enquanto a frase, a palavra nas obras de Oiticica, por influência da poesia neoconcreta, é objeto, é “palavra-espaço-tempo”.

Observa-se que poema-objeto, provoca uma tensão entre texto, objeto e imagem, que substância e caracteriza a palavra como interventora no sistema de signos, assumindo-se como imagem. A palavra como forma está no seu grau justo de união configurada entre materialidade concreta e a ideia. É exatamente na junção desses dois tipos de materiais expressivos onde se dá a intertextualidade da forma e da imagem produzidas pela ação da palavra. (OBRANOME *apud* MIRANDA, 2005)

A mudança do suporte fixo do bólido para o suporte que requer movimento, o estandarte, simboliza no contexto do auge da repressão da ditadura, o símbolo que empodera quem o usa. Encontra no movimento livre do corpo a base necessária para que junto à obra, o sujeito participante torne-se marginal e simboliza a sua revolta contra o estado. Mostra que não só os artistas ou filósofos são os “marginais”, “Seja Marginal, Seja Herói” é um símbolo otimista contra a repressão do estado.

O termo marginal é ambíguo, há ao menos dois significados:

O primeiro se refere a estar à margem de, à beira de, ao lado de alguma coisa, ou seja, próximo e relativo à significação da palavra “margem” [...]. O segundo significado exprime uma postura ideológica de nossa sociedade com relação a

estar “à margem de” contido na primeira definição. A própria disposição das palavras já é significativa: “pessoa que vive à margem da sociedade ou da lei, vagabundo, mendigo ou delinqüente, fora da lei”. Junta-se, então, ao significado “estar à margem de”[...] a carga pejorativa contida em “delinqüente” e “vagabundo”. (RAMOS, 1987. pp. 15-16).

A diferença dos termos está na ideologia de quem está à margem. Enquanto que na malandragem há uma tentativa de conciliação as leis do estado com o seu modo de vida, no marginal, requer confronto, evidencia as diferenças sociais. Essa última posição, no qual Oiticica faz um apelo, requer o entendimento de que o marginal dentro de sua posição social encontre no confronto uma referência ética contra a desigualdade social crônica que há no Brasil. Aqui, o símbolo do malandro romântico de outrora dá espaço ao marginal ético.

A fotografia da imprensa não é uma estrutura isolada, ela requer textos, dialoga, expressa símbolos. Essa estrutura informacional transforma a imagem no símbolo que a mídia quiser. Como a imprensa no Brasil pertence a grandes corporações, os símbolos tornam-se sempre a favor da elite e o sistema de crença nas imagens da TV e da fotografia, que há uma relação direta entre a imagem e o referente, ajuda na disseminação da “verdade” produzida por eles.

O símbolo é ilusório. Oiticica apropria da imagem publicada pela imprensa, assim como em *Cara de Cavalo*, e centraliza no estandarte apenas o anti-herói em símbolo de redenção, exclui os objetos ao seu redor e o texto do jornal, recontextualiza a imagem e coloca a frase.

(...) O alegorista secciona um elemento do seu contexto específico e, livrando-o da sua dimensão sintática, o descontextualiza. Na sua posição e função específica no contexto anterior, o elemento servia de signo, mas a sua descontextualização provoca sua dessemantização, tornando o mero objeto em sentido em si, fragmento que, fora do contexto, não mais conserva o sentido que aquele lhe atribuía. (JUNKES, 1994, página 132)

Depois do processo há uma reconstrução atribuindo um outro contexto. A construção do símbolo feito por Oiticica implica em uma imagem tropicalista da brasilidade, uma figuração idealizada. Ser herói no Brasil é lutar contra as leis injustas, é ser marginal nesse sentido. Oiticica além de criticar quer que o sujeito participe da crítica, tornar ele um supramarginal, onde há a soma da marginalidade do artista e do

participante. Os corpos são conectados: do artista, do participante e do Alcir Figueira da Silva. É uma espécie de vestimenta da ideia, o participante passa a ser o detentor da ideia e “sacraliza” ressignifica o espaço que o estandarte e o participante ocupam.

Se o artista clássico manjava os materiais como algo vivo e portador de significado com uma totalidade, o vanguardista arranca ou desenraíza seus materiais do contexto em que têm função e significado, fragmenta-os e os usa como signos vazios, sendo ele o detentor do direito de atribuir-lhes significado. (JUNKES, 1994, página 133)

Oitica busca a brasilidade em uma imagem negativa, repulsiva, no qual coloca em evidência nas suas obras uma imagem que não é bem-vista, mas que ao mesmo tempo é símbolo do seu contexto histórico. Um signo do apoio do estado à violência, um estado que se consolida por meio do pensamento conservador. O anti-signo é um signo rejeitado, mas que não deixa de significar, a visão alegórica não exclui o sofrimento. É uma imagem traumática, mas que ao mesmo tempo, a legenda na imagem converte, processa e acaba por significar o outro, morre a significação traumática e eterniza como signo, torna-se uma alegoria ao inserir a legenda e a tornar um estandarte, transforma-se em o outro. “Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento”. (BENJAMIN, 1984, Página 39).

O corpo de afeto do Abaporu conecta com a busca do corpo sensível e aberto do estandarte; as duas obras tangenciam também a centralização da marginalidade; tanto em Abaporu quanto em Seja Marginal, Seja Herói há figura traumática, no primeiro, há o desaparecimento do índio, no segundo há a mutilação do marginal. Os dois são marginais.

A apropriação da imagem e a legenda que faz significar o outro é também característico do Meme. Em Abaporu, o manifesto que é o texto que o fundamenta está separado e é independente, em Seja Marginal, Seja Herói a legenda e a mudança do suporte para o estandarte tornam-se um fator de conversão da imagem traumática para uma imagem que transmite imponência. No caso do meme, imagem e legenda são indissociáveis, os dois tornam-se únicos. Para entender sobre os memes é necessário analisar o ciberespaço.

1.3 Meme e brasilidade.

Serão apresentados: A transestética e como esse sistema dissemina os pressupostos do sistema econômico capitalista e como influencia o modo de ver; o ciberespaço como ambiente de proliferação do Meme: Linguagens, os algoritmos e a estética do banco de dados. Após a introdução contextual, há as reflexões de Darwkins sobre a criação dos Memes e também teorias que relacionam a imagem e o texto. No fim do capítulo serão apresentados os Memes e relacionados com a brasilidade contemporânea.

O estudo sobre o panorama da busca pelo símbolo da brasilidade não pode descartar como que o estado e a elite através dos meios de comunicação influenciam a população. Não tem como analisar a brasilidade sem negar as influências dos seus principais opressores. Como foi visto em Abaporu, o interesse dos principais mecenas do Brasil era fazer com que o país aproximasse da Europa e não criar uma arte que correspondesse a realidade cultural brasileira, assim como, o discurso e o modo que a imprensa influencia a população sendo criticado em Seja Marginal, Seja Herói. A partir deste princípio, o estudo sobre a estética disseminada pelos meios de comunicação, reflete diretamente na produção da arte brasileira.

Estética não é o efeito sobre a sensibilidade, mas um pensamento das artes: modos de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras, modos de pensar de suas relações através de uma determinada ideia. “Definir as articulações desse regime estético das artes, os possíveis que elas determinam e seus modos de transformação”. (RANCIÈRE, 2005, página 5).

Portanto, os efeitos estéticos são pensados de maneira prévia, mas alteram-se ao ter como referência o contexto histórico-cultural do observador. Através do conceito da “transestética” Lipovetsky descreve a estética da contemporaneidade e mostra como o capitalismo articula os efeitos estéticos:

No tempo da estetização dos mercados de consumo, o capitalismo artista multiplica os estilos, as tendências, os espetáculos, os locais da arte; lança continuamente novas modas em todos os setores e cria em grande escala o sonho, o imaginário, as emoções; arterializa o domínio da vida cotidiana no exato momento em que a arte contemporânea, por sua vez, está empenhada num vasto processo de “desdefinição”. É um universo de superabundância

ou de inflação estética que se molda diante dos nossos olhos: um mundo *transestético*, uma espécie de hiperarte, em que a arte se infiltra nas indústrias, em todos os interstícios do comércio e da vida comum. O domínio do estilo e da emoção se converte ao regime *hiper*: Isso não quer dizer beleza perfeita e consumada, mas generalização das estratégias estéticas com finalidade mercantil em todos os setores das indústrias de consumo. (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, página 20).

O “mundo transestético” é entendido como o mundo em que a arte infiltra nas indústrias, no comércio e no cotidiano. O sistema econômico implantado e a transformação da experiência estética, fazem com que na lógica do consumo não interessa mais o capitalismo artista uma arte que para ser experimentada é necessária uma cultura especializada, há uma busca do prazer momentâneo.

A tecnologia é antropocêntrica, ou seja, depende do interesse do homem para o seu desenvolvimento e essas *technés*, através da relação com o homem, tornam-se parcialmente responsáveis pela construção da subjetividade e também, no caso das redes sociais, um lugar de comunicação intersubjetivo. O ciberespaço torna-se um local de expressão de opiniões, ideologias e crenças que cercam o pensamento do indivíduo principalmente nas ferramentas “curtir”, “compartilhar”, “comentar” e através de postagens próprias. Segundo o conceito da semiótica, a linguagem não é separada da vida social do sujeito.

A transmissão cultural por via da linguagem no ciberespaço está intimamente conectada a vários “eus” e seus aspectos subjetivos modificando o modo de interação e aprendizagem, quanto maior a interação mais informações podem ser conectadas e reconectadas. A internet permite a multiplicação de informações entre vários sujeitos nas mais variadas linguagens seja em vídeo, texto, áudio ou tudo isso junto e as linguagens são resultados dos discursos que simbolizam uma prática social e ideológica influenciados pelo sistema estético capitalista. “Aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva” (ORLANDI, 2005, página 43), Fiorin (1998, página 33), quando diz que “as ideias e, por conseguinte, os discursos são expressão da vida real. A realidade exprime-se pelos discursos”. Toda mensagem apresenta, então, características da realidade do sujeito.

Também deve levar em consideração as características do espaço do discurso e não tão somente dos seus agentes. O ciberespaço possibilita um processo de transformação enorme onde seus agentes, de uma maneira geral, comportam-se com

a consciência que não é um espaço permanente e a modificação do conteúdo das suas informações e a sua linguagem podem significar e ressignificar momentaneamente. Tem aí uma espécie de jogo, um contrato social digital que depende da situação subjetiva provisória do agente, mas que não deixa de refletir seu discurso e ideologia.

Com base nessas afirmações podemos entender o espaço do discurso como a extensão da consciência, da ideologia, é um meio que está em constante transformação na mesma velocidade que a transformação cultural. O ciberespaço torna-se um “lugar” onde as linguagens organizam-se e prolongam a comunicação, a interação, assim sendo, é uma decodificação das mais variadas linguagens. Há no ciberespaço da rede social a interseção entre estética do sistema capitalista e a linguagem do sujeito, ambas se afetam.

O meio digital não é visual e é produzido em algoritmos e conjuntos de dados que, embora mantidos "fora da visão", produzem uma frente que é manipulada pelo usuário ou espectador, a interface. Os resultados podem variar de imagens complexas a processos de comunicações bastantes abstratos, mas esse conjunto de dados tem princípios que fazem que a comunicação de dados sejam de certa forma universal. Christiane Paul em “Estratégias de preservação para a arte na rede” conceitua:

“Estética do banco de dados” descreve princípios aplicados ao impormos a lógica do banco de dados a qualquer tipo de informação, filtrando grupo de dados e visualizando dados. Nesse sentido, a estética do banco de dados frequentemente se torna uma forma cultural e um potencial conceitual – Uma forma de revelar padrões conceituais de conhecimento, crenças e comportamentos sociais. (PAUL, 2014, página 303).

A interação entre software e banco de dados permite buscar, filtrar, modificar os dados e é essa relação que faz estar os dois em constante transformações, portanto, são os usuários que agregam, visto que, atrás de um software há sempre um sujeito. As obras de arte digitais são por excelência processuais e as imagens quase sempre não são definitivas e a sua alteração já é prevista, às vezes, idealizada como fazendo parte do processo da experiência artística, enfim, as obras têm uma reconfiguração constante e quase nunca acabadas. Com a popularização da rede, os softwares, os bancos de dados e as imagens digitais, tornam-se, quase onipresentes. Thomas Hensel diz: "Imagens não são redutíveis a uma tecnologia

específica (...) mas são virais em todas elas". (HENSEL *apud* PAUL, 2014, página 303). Os Algoritmos que formam a interface das imagens e dos textos, inseridos no banco de dados da rede, são as "matérias" para que sejam pensados e confeccionados os Memes.

O Meme é um processo de imitação, uma estrutura viva, não só de forma metafórica, mas técnica, um bom Meme é aquele que quando é plantado no cérebro prolifera, altera e transforma-se, a sua propagação depende da boa ideia. Meme é memória viva, uma espécie de mimese da memória. Darwikins associa o Meme ao gene quando descreve os conceitos fundamentais da biologia evolucionista, no qual, o gene do homem de geração em geração são conservados ou descartados pela seleção natural, o DNA desse gene "vencedor" tem o único objetivo de criar cópias de si mesmo em uma espécie de sobrevivência e nós seres vivos somos meros veículos intermediários que temos a função de proliferar esse gene.

"Mimeme" provém de uma raiz grega adequada, mas quero um monossílabo que soe um pouco como "gene". Espero que meus amigos helenistas me perdoem se eu abreviar mimeme para meme. Se servir como consolo, pode-se, alternativamente, pensar que a palavra está relacionada a "memória", ou à palavra francesa mème. (DAWKINS, 1976, página 122).

Richard Darwikins faz um paralelo entre a biologia e as relações humanas ao sair do gene e ir para a propagação de ideias, como no exemplo, a conexão entre a existência de Deus e o significado do Meme:

Considere a ideia de Deus. O que há com a ideia de um deus que lhe dá estabilidade e penetração no ambiente cultural? O valor de sobrevivência do meme para deus no "fundo" resulta de sua grande atração psicológica. Ele fornece uma resposta superficialmente plausível para questões profundas e perturbadoras a respeito da existência. Ele sugere que as injustiças neste mundo talvez possam ser corrigidas no próximo. Os "braços eternos" oferecem uma proteção contra nossas próprias deficiências, a qual, como o placebo do médico, não é menos eficiente por ser imaginária. Essas são algumas das razões pelas quais a ideia de Deus é copiada tão facilmente por gerações sucessivas de cérebros individuais. Deus existe, mesmo se apenas sob a forma de um meme com alto valor de sobrevivência ou de poder infectante no ambiente fornecido pela cultura humana. (DARWIKINS, 1976, página 123).

O Meme, portanto, depende da ideia, mas também do ambiente para

proliferar, como no exemplo, uma sociedade que busca respostas para dúvidas profundas e perturbadoras a respeito da existência e encontra na ideia de deus a resposta de tudo que está fora seu espaço-tempo. O Meme serve, então, segundo Darwikins, como uma “unidade de multiplicador cultural” uma unidade de imitação que em contato com outras culturas, transforma e é renovado de maneira constante, assim como a memória, assim como a cultura, e a religião sendo produto da cultura e supondo que toda a religião alicerça na ideia de algum criador divino, toda a religião tem em sua base, em última instância, no Meme.

Enquanto para a biologia o ambiente da proliferação do gene é o corpo humano através do DNA, o ambiente social e cultural do objeto deste estudo é o virtual, que é por excelência, passível de rápida proliferação de ideias e imagens. Há, então, uma interação constante entre a memória do sujeito e a memória do banco de dados.

Meme é uma ideia que prolifera uma cultura, no caso dos memes virtuais brasileiros, uma cultura de ironia e humor, em sua base há uma estética de precariedade e improvisado. Para que a imagem do Meme seja entendida precisa de um contexto, geralmente os contextos são políticos e culturais (muitos são ligados a cultura pop). Analisar o Meme é analisar a relação entre a imagem e o texto, a ideia e o contexto. A correlação entre texto e imagem conecta com a ideia das imagens bizantinas.

A igreja não queria abrir mão do uso da imagem por se fundamentar na ideia de que o discurso não substitui a imagem, por conta da rapidez e do apelo emocional icônico. Uma das justificativas teológicas para o uso do ícone foi o uso da epígrafe, a encarnação do verbo do pai. A igreja, então, usa o mesmo meio que Deus teria usado para realizar seu mundo, tratou-se da união do verbo com a humanidade. A força passa a ser extraída na relação entre a imagem e a epígrafe. A conexão entre ícone bizantino e Meme não é só a relação entre imagem e texto, mas a busca do apelo emocional, no caso dos Memes, a afetividade por meio do humor.

Não é o ícone que é uma arte, é a economia. O que ele defende, portanto, é mesmo uma postura doutrinal sobre a imagem, e não uma categoria particular de objetos (...) A força é extraída não das coisas em si, mas das relações entre elas. A relação é potência, é fecunda, a voz é a garantia delas. (MONDZAIN, 2013, página 154).

Com a crise da figuração moderna, os usos dos textos em relação a arte ficaram mais acentuados, principalmente na era pós-cezaniana, aos poucos, os artistas perceberam uma necessidade de escrever manifestos, com o passar dos anos o texto não fica somente nos manifestos e é inserido novamente nas obras, excluindo as diferenças, assim como, na iconografia bizantina.

Didi-Huberman complexificou o uso do texto nas obras de arte. Para o autor, a imagem torna-se dialética a partir do momento que o observador cria um diálogo com a imagem, o diálogo requer que a imagem signifique algo para a memória do sujeito. A compreensão da obra, por tanto, passa por um discurso. O elemento do passado – a obra – e o elemento do presente – discurso. Esses dois elementos se conectam e atualizam a obra. “Imagem é a dialética em suspensão” (DIDI-HUBERMAN, 1998, Página 114). Para Didi-Huberman, a compreensão da imagem exige discurso construído através do elo entre a obra e o sujeito, em suma, imagem e texto são indissociáveis.



Figura 10: Sem título.

Fonte: <https://twitter.com/artes_depressao/status/631568724365979648> disponível em 18/06/2017.



Figura 11: Sem título.

Fonte: <http://scontent.cdninstagram.com/t51.288515/e35/14063492_1798179560466127_1813146926_n.jpg?ig_cache_key=MTMxODg5OTkwOTc0MjkyNjU5Mw%3D%3D.2> disponível em 18/06/2017



Figura 12: Sem título.

Fonte: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/f9/13/84/f9138454ddd0274f84aa5c6f1bbbe0f4.jpg>> disponível em 18/06/2017.

As apropriações do Abaporu devem-se ao fato da criatura mítica ser amplamente conhecida, conectada a história cultural brasileira, como também a posição do corpo do índio mítico pintado.

A posição em repouso conota uma entidade despreocupada dos acontecimentos externos, apesar do caráter pensativo, a criatura está alienada contemplando o calor do sol e a natureza do cacto. Enquanto o expressionismo do corpo volumoso no contexto de Tarsila conecta a imagem ao afeto, ao toque, ao corpo mítico, também pode conectá-lo a preguiça. No contexto da contemporaneidade do Meme, somente a significação da preguiça é que importa, um corpo volumoso que conota um peso que impede o movimento, o corpo torna-se cômico.

O aspecto comum do entendimento do Abaporu tanto em 1928 quanto na contemporaneidade é a posição não intelectualizada da criatura, o que difere é o entendimento do porque isso ocorre. Na pintura, Tarsila foi alegorista e vanguardista ao figurar através do corpo indígena o nativismo brasileiro e a cabeça à elite econômica, como se a cabeça articulasse tanto o desaparecimento do índio, quanto a sua posição em repouso, uma articulação que impede a luta por uma nação mais igualitária e de direitos trabalhistas, assuntos discutidos à época. No Meme, só interessa a leitura do repouso como preguiça em um aspecto cômico.

A centralização da questão étnica e nativista do desaparecimento do índio no contexto de Tarsila, não aparece no Meme. Põe-se em dúvida, inclusive, aos que não conhecem o contexto do manifesto antropofágico, a etnia da criatura vista como preguiçosa.

Os Memes também são “Palavra espaço-tempo” assim como Oiticica identifica em sua poesia. A palavra torna-se imagem no ciberespaço em um tempo

contextualizado no capitalismo estético, isto é, uma estética que se preocupa com o momentâneo. Os aspectos formais da poesia neoconcreta na alteração do suporte e na preocupação do jogo das palavras entre significante com o seu significado, estão implícitos nas frases dos Memes que relacionam a palavra com a imagem. O suporte da poesia passa a ser o computador que usa os algoritmos a fim de produzir uma interface, as palavras entram em conflitos de significados e resultam na ironia e no humor. Na figura 10 a frase: “Estou muito ocupado sentado” o significado da palavra “ocupado” conflita o significado da palavra “sentado”; Assim como na figura 11 a frase “Modalidade esportiva” há um conflito no significado ao relacionar com a imagem em repouso e também a frase “Nada sincronizado”; na figura 12 a frase: “Inexato, metafórico e liberto de formalidades” significa em relação a imagem e a palavra: “Modernista” características dos movimentos modernos e há um conflito de significado com: “Eu hoje acordei” e relaciona as características do movimento artístico com características de um sujeito. Apesar de os memes relacionarem-se com o formalismo da poesia neoconcreta, não significa que há uma preocupação com a sua formalidade, há somente um hábito para a identificação dos signos.

O estandarte *Seja Marginal, Seja Herói* é uma serigrafia, é reproduzível, há características da poesia neoconcreta, há relações entre texto e imagem. Qual seria a diferença entre o estandarte e o Meme? A obra de Oiticica depende da presença física e da relação entre corpos, é presencial, a questão da reprodução é opcional e o signo consegue se manter mesmo que ele seja descontextualizado. No Meme, a relação é sem corpo, a questão da reprodução é fundamental, sem a “viralização” ele não acontece, o Meme tem uma dependência crônica do contexto, sem ele, o meme não faz sentido.

A multiplicação da ideia no ciberespaço é conectada com o capitalismo transestético e a busca do prazer efêmero do humor, portanto, questões relativas ao espaço e tempo, característicos da arte contemporânea, são questões que podem ser analisadas de forma crítica ao sistema hegemônico capitalista burguês. O consumo e o modo de confeccionar a comicidade efêmera do Meme por meio do afeto das imagens e do texto, um consumo feito de forma acrítico, traça o perfil dos usuários do ciberespaço e ajuda a compreender a sociedade contemporânea brasileira.

1.4 Considerações finais.

Por meio da relação da série histórica apresentada, pode-se concluir que a ironia está presente nas três alegorias: Em Abaporu, a ironia de Tarsila centralizando o índio mítico; em Seja Marginal, Seja Herói a ironia de Oiticica em colocar um anti-herói em uma bandeira; O Meme que é confeccionado de maneira popular utiliza da ironia para chegar no humor. Então, além da relação do texto e da imagem, a ironia faz parte do processo alegórico da brasilidade.

No Abaporu, a centralização do índio mítico mostra a preocupação em simbolizar a etnia, mas na prática política e social, o índio é exterminado, desaparece. Essa é a ironia desde o início do projeto de nação articulada pela cabeça apequenada da elite burguesa.

Em Seja Marginal, Seja Herói a influência da imprensa no projeto de poder da burguesia é clara. Sem a imprensa não há possibilidade da permanência do poder das elites. O malandro, homem negro e da favela que vive à margem, historicamente explorado, é ainda desumanizado na década de 60, viver à margem é um refúgio para quem vive a gerações sendo explorado. Em um país com problemas sociais crônicos, transformar o marginal em um estandarte e em herói, torna-se ético.

O Meme como alegoria da brasilidade contemporânea encara o contexto cultural brasileiro com humor. Não há uma projeção política do futuro, o futuro está em aberto, a história não está em suas mãos, na brasilidade, não há, assim como nos Memes, um compromisso formal.

Na história do Brasil, o autoritarismo, a injustiça, a ausência da ética não se figuram como “corpo estranho”, há um costume da brasilidade vivenciar essas questões, fruto das articulações da elite desde a época colonial e que tangencia a ausência nos investimentos culturais que possam, enfim, construir um pensamento mais politizado da população e não um pensamento baseado na construção da dicotomia do bem contra o mal, esse costume frente aos acontecimentos imorais contemporâneos, resulta não na apatia da política e do social, mas tem como efeito encarar os acontecimentos de forma mais amena e pacífica que a brasilidade conhece, ou seja, através da ironia, do pastiche e do humor.

A brasilidade contemporânea trata-se de uma mentalidade conservadora em um país socialmente desigual e com um histórico colonial. O conservadorismo administrado pela elite através do complexo sistema de controle já citado, é que impede a brasilidade de entender como é que projeta o seu futuro, entender e analisar a sua própria história, entender em última instância como pode se desenvolver. Essa ausência do entendimento é que faz a brasilidade buscar no humor uma forma de amenizar a frustração de não conseguir ser dono do seu futuro, em um país com leis injustas, onde a elite pensa ser europeia e que não pensa em investir em uma cultura que identifique e liberta dos reais problemas sociais do Brasil.

O formalismo que há nos Memes entre textos e imagens torna-se uma alegoria da brasilidade por tratar-se de um formalismo não formal, que é altamente adaptativo, está sempre em processo. A arte é expressão de uma cultura, uma cultura que está de forma constante descontinuando movimentos artísticos anteriores: “Os processos de aculturação sofriam, por força de intervenções oficiais ou por condicionamentos culturais, uma ruptura que impedia seu natural amadurecimento”.(ZÍLIO, 1974, página 4) Por tanto, a descontinuidade e a não definição formal, o constante processo, assim como acontece na brasilidade, ocorre nos Memes.

A brasilidade contemporânea transforma a desilusão, a insatisfação em humor porque há um sentimento de impotência e frustração no contexto social, cultural e político. Isso não quer dizer que todo o humor dos Memes é fruto da frustração, a escolha pelo humor deve-se também a história e ao sistema de crenças resultado da antropofagia da brasilidade. A análise da construção cultural do humor na brasilidade é uma análise heterogênea que não é o objetivo dessa pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGUILAR, Gonzalo. La Ley del Bandido, La Ley del Arte. bólide caixa 18 poema caixa 2, homenagem a cara de cavalo de hélio oiticica. Revista Iberoamericana, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 227. pág 539-550.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofágico. São Paulo. Revista de Antropofagia, Ano I, No. I, maio de 1928. <www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> disponível em 03/10/2016

BENJAMIN, Walter. Origem do Drama Barroco Alemão. Brasília: Brasiliense, 1984.

CASTRO, Almicar [et al.]. Manifesto Neoconcreto. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil.1959.

DARWIKINS, Richard. O Gene Egoísta. São Paulo. EDUSP, 1976.

Didi-Huberman, Georges. O que Vemos, o que nos Olha. São Paulo. Editora 34, 1998.

FIGUEIREDO, Luciano. Cartas 1964 – 1974 Lygia Clark Helio Oiticica. Rio de Janeiro. UFRJ editora. 2001.

FIORIN, J. L. Linguagem e Ideologia. São Paulo: Ática, 1998.

GILROY, Paul. O Atlântico negro. São Paulo: Editora 34, 2012.

HORTA, Natália Botelho. O Meme Como Linguagem da Internet: Uma Perspectiva Semiótica. Dissertação de Mestrado. Brasília. UNB. 2015.

JUNKES, Lauro. O Processo de Alegorização em Walter Benjamin. Santa Catarina. UFSC. 1994.

LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOEB, Ângela. Os Bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica. ARS - São Paulo. Vol.9 no.17. São Paulo. 2011. <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000100004> disponível em 15/11/2017.

MONDZAIN, Marie Jose. Imagem, Ícone, Economia: As Fontes Bizantinas do

Imaginário Contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MIRANDA, Antônio. Poesia Visual Brasileira na Internet: uma pesquisa em andamento. Brasília. Universidade de Brasília, 2005.
<http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/poesia_visual_brasileira.html>
disponível em 16/11/2017.

ORLANDI, Eni P. Análise de Discurso: Princípios e procedimentos. 3. Ed. Campinas: Pontes, 2005.

PAUL, Christine. Arquivamento de contexto: estratégias de preservação para arte na rede (estudo de caso) In.: BEIGUELMAN, G. Futuros Possíveis: arte, museus e arquivos digitais. São Paulo: EDUSP, 2014. P. 302-312

RAMOS, Fernão. Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite. São Paulo: EMBRAFILME/ MinC/ Brasiliense, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: Editora 34, 2005.

RIVERA, Tânia. A Excrita de Helio Oiticica. Revista Poiésis, n 17, p. 53-64, Jul. De 2011.

ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica. São Paulo. Pontífice Universidade Católica.

<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>>

disponível em 12/07/2016

SOUZA, Carlos Fabiano. Vértices. Campos dos Goytacazes/ RJ, v.15, n. 1, p. 127-148, jan./abr. 2013.

ZILIO, Carlos. A Querela do Brasil. Rio de Janeiro. FUNARTE. 1974.