

As “traições” de Vanderlei – um documentário sobre o artista popular, sua pintura e regras da arte

Eliska Altmann

Professora Adjunta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Coordenadora do Núcleo de Experimentações em Etnografia e Imagem (NEXTImagem). Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
eliskaaltmann@gmail.com



Ao utilizar a pintura, o cinema a trai? Examinada por André Bazin, em “Pintura e Cinema”, a pergunta é nosso ponto de partida para a análise do curta-metragem “Vanderlei” (2016), dirigido por Lígia Dabul e Lucca Fresia.¹

1. O filme conta com a seguinte sinopse: “Vanderlei é um artista plástico que vende suas pinturas para turistas na feira de artesanato de Armação dos Búzios, famoso balneário do Estado do Rio de Janeiro. Tal como para numerosos artistas plásticos de origem popular, seus quadros garantem seu sustento e permitem, ao mesmo tempo, uma série de realizações prazerosas e inventivas. Neste documentário, feito durante pesquisa etnográfica sobre lugares onde artistas produzem, expõem e comercializam sua arte, Vanderlei nos fala sobre como aprendeu a pintar e como lida com seus clientes, descreve suas formas de trabalho e criação, as relações entre arte e artesanato, e suas preferências estéticas e desejos de reconhecimento. Apresentando o significado e o valor de suas pinturas, Vanderlei nos coloca diante de preconceitos arraigados e disseminados em relação à arte dos artistas das classes populares feita diretamente para a venda”.

2. Para referências sobre os campos da sociologia da arte, da cultura e do cinema, ver, por exemplo, Béra e Lamy, 2003; Bourdieu, 1968, 1998 e 2007; Darré, 2006; Heinich, 1998 e 2008; Kavolis, 1970; Le Coq, 2002; Mannheim, 2004; Moulin, 1995; Péquignot, 2001; entre outros.

• Nesta resenha, a ideia de traição será deslocada para uma reflexão sobre
• pintura e arte no referido documentário. Para tanto, notemos o que diz o
• teórico francês:

Os filmes sobre arte, pelo menos aqueles que utilizam a obra para fins de uma síntese cinematográfica, como os curtas-metragens de Emmer, o *Van Gogh* de Alain Resnais, R. Hessens e Gaston Diehl, o *Goya* de Pierre Kast ou o *Guernica* de Alain Resnais e R. Hessens, provocam às vezes, nos pintores e em muitos críticos de arte, uma grande objeção (...) Ela se reduz essencialmente à seguinte conclusão: para utilizar a pintura, o cinema a trai, e isso em todos os planos (...) Mesmo respeitando escrupulosamente os dados da história da arte, o cineasta basearia ainda seu trabalho numa operação esteticamente contra natureza. Ele analisa uma obra sintética por essência, destrói sua unidade e opera uma nova síntese que não é a desejada pelo pintor. Poderíamos nos restringir a lhe perguntar com que direito. Há coisas mais graves: para além do pintor, a pintura é traída, pois o espectador acredita ver diante dos olhos a realidade pictural, quando o forçam a percebê-la conforme um sistema plástico que a desfigura completamente (1991: 172).

• Com base nesta asserção, notaremos em quais sentidos o
• personagem homônimo do documentário em questão igualmente “trai”
• regras tanto das artes plásticas quanto da sociologia da arte e da cultura.
• Tal argumento nos parece iconoclasta, uma vez que o projeto foi realizado
• dentro destes (e em diálogo com os) próprios campos.²

Vejam seu contexto: produzido pelo NECTAR (Núcleo de Estudos Cidadania, Trabalho e Arte/UFF), o curta é fruto da pesquisa intitulada “Dimensões do processo criativo: lugares, hierarquias e diversidade da arte”, que tem como objetivo descrever processos criativos e investigar artistas plásticos oriundos de classes populares. A pesquisa ressalta como formas artísticas vinculam-se aos seus lugares de criação, constatando “um caráter relacional nas configurações entre práticas artísticas e lugares sociais que artistas assumem”. Uma das proposições é entender como “diferentes modos por meio dos quais espaços ocupados pelos artistas, e seus objetos, podem ser hierarquizados e remetidos a hierarquias sociais que localizam diferencialmente artistas e também públicos de arte”.³

Tal proposta de examinar lugares e hierarquias artísticas – a compreender trajetórias – parece-nos essencial para o entendimento do filme e a ênfase conferida ao primeiro diálogo, que antecede o crédito do título:

Diretora: “Você coloca muita coisa tua [na pintura], não é?”

Vanderlei: “Sentimento”.

Pergunta e resposta são editadas imediatamente após os créditos que localizam o espectador: “Feira de Artesanato – Praça Santos Dummont. Armação dos Búzios, Brasil”. Tal opção de montagem ilumina, de início, pistas seguintes sobre Vanderlei, que tem Romero Brito como inspiração, e sua trajetória:

- “Eu era funcionário público aqui em Búzios. Um dia fiquei desempregado, e minha sogra me chamou para trabalhar com ela, que é artista plástica aqui também, na feira. Comecei vendendo os quadros dela e, depois de muito tempo, comecei a pegar gosto e pedi para ela me ensinar. O engraçado é que, de cara, ela não me ensinou. Pagou para outro profissional me dar aula, mas quando viu que não estava rendendo muito, pegou a responsabilidade e me ensinou, e eu comecei a trabalhar, a pintar”.

Em outro plano, ao ser perguntado sobre a diferença entre artista plástico e artesão, o pintor replica:

- “Não sei se é polêmico, mas eu particularmente não vejo nenhuma. O artista plástico e o artesão são pessoas que vivem da criação para desenvolver seus trabalhos. Todos são artistas. Todos são iguais”.

3. Informações cedidas pelo próprio Núcleo.



Primeiramente, o espaço ocupado por Vanderlei – uma feira de artesanato, numa cidade balneária do Estado do Rio de Janeiro – provoca o seguinte questionamento: por que, em vez de buscar artistas em galerias ou museus de grandes metrópoles, os diretores-sociólogos escolheram uma feira de artesanato? Esta seria uma primeira “traição” em relação a pressupostos mais estritos de críticos, curadores e pesquisadores quando sancionam lugares e estatutos para “artistas”.

De modo similar, a trajetória do personagem – um artista de origem popular – e suas concepções sobre “mundos da arte”⁴ configuram uma espécie de segunda “traição”: Vanderlei, que confessa ter se sentido realizado ou reconhecido depois de ter seu trabalho avaliado por curadores que visitaram a feira, desierarquiza e descentra categorias norteadoras, pautadas no que é “bom” e “ruim”, “culto” e “fácil”, “estabelecido” e *outsider*, “alto” e “baixo”.

A principal “traição” de Vanderlei e do filme estaria em romper tais dualismos. (A narrativa do curta configura paralelamente uma montagem que desenquadra e reenquadra os quadros de Vanderlei, sem traí-los, contudo).

Ao abordar aspectos fundantes da sociologia da arte – como bens culturais e seus efeitos sociais, mercado, rotinização da arte, produção e consumo, qualificação cultural, saberes do artista e suas formas de criação –, Vanderlei “traí” requisitos do campo artístico como, por exemplo, a necessidade de uma educação formal e a inserção num grupo restrito. O personagem não precisa de nada disso para se ver e ser visto como artista.⁵

Considerando que as supostas “traições” no final das contas não são traições, mas perspectivas que tratam de ampliar olhares e complexificar campos, retomamos o crítico francês, que coloca em xeque tal noção, referida em seu texto, com a seguinte pergunta: “Quem não vê, então, que o cinema, longe de comprometer e desfigurar outra arte, está, ao contrário, salvando-a com a devolução da atenção dos homens?” (Bazin, 1991: 175). De modo análogo, o curta nos deixa entrever que Vanderlei parece, nas palavras de Bazin, “precisamente ‘solubilizar’, por assim dizer, a obra pictural na percepção natural, de modo que basta estritamente ter olhos para ver, e nenhuma cultura, nenhuma iniciação é requerida para apreciar imediatamente a pintura” (Idem).

4. Em alusão a Howard Becker, 1982.

5. Aqui vale notar o que a socióloga da arte Nathalie Heinich entende como os objetos legítimos de seu campo: “Trataremos apenas do que se refere às artes no sentido restrito, a saber, as práticas de criação reconhecidas como tais (...) Não trataremos, portanto, nem de lazer, nem de mídia, nem de vida cotidiana, nem de arqueologia, apenas de patrimônio. Tampouco nos interessaremos pela habilidade artesanal, nem pelas formas de criatividade espontâneas – de ingênuos, crianças, alienados –, exceto no caso de elas integrarem as fronteiras da arte contemporânea institucionalizada” (Heinich, 2008: 13-14). Tal delimitação abrihanta a ousadia de “Vanderlei” em sua proposta de transgressão (ou “traição”).

Nesse sentido, em diálogo com a pergunta que dá início a esta resenha, o filme nos incita a problematizar possíveis normas com recursos outros: ao usar o cinema, a pesquisa não é traída; ao fazer arte popular, o artista igualmente não o é; e ao realizar um filme-pesquisa sobre um artista popular, sua obra, longe de ser traída, é reatualizada a partir de novos padrões.

Por estes e demais motivos, entendemos que o documentário, bem como o núcleo e os pesquisadores nele envolvidos, faz parte de uma constelação que enriquece as relações entre ciências sociais e produção de imagens no Brasil. Sua importância singular reside no fato de não se restringir ao campo indubitavelmente profícuo da antropologia visual,⁶ procurando ultrapassar e agregar horizontes disciplinares, ousando experimentar ciência e arte a uma só vez.

6. Núcleos institucionalizados que integram o campo no Brasil são LISA (USP), INARRA (UERJ), NAI (UERJ), NAVISUAL (UFRGS), NEXTimagem (UFRJ), entre outros. Para referências de produção teórica no país de pesquisadores que participam destes núcleos, ver Barbosa e Cunha, 2006; Caiuby Novaes, 2010; Altmann, 2009; Feldman-Bianco e Leite, 2001; Gonçalves, 2008 e 2009; Hikiji, 2012; Martins, Eckert e Caiuby Novaes, 2005; Peixoto, 2011; entre outros.

Referências

Altmann, E. Verdade, tempo e autoria: três categorias para pensar o filme etnográfico. *Revista Antropológicas*, v. 20, pp. 57-79, 2009.

BARBOSA, A.; CUNHA, E. T. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BAZIN, A. *O Cinema – ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

BECKER, H. *Art Worlds*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1982.

BÉRA, M. e LAMY, Y. *Sociologie de la culture*. Paris: Armand Colin/VUEF, 2003.

BOURDIEU, P. “Éléments d’une théorie de la perception artistique”. In *Revue internationale de Sciences sociales*, v. 20, n. 4, pp. 640-664, 1968.

_____. *Les règles de l’art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

_____. *A distinção. Crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Editora Zouk, 2007.

CAIUBY NOVAES, S. “O Brasil em Imagens: Caminhos que Antecedem e Marcam a Antropologia Visual no Brasil”. In: Duarte, L. F. D. *Horizontes das ciências sociais no Brasil: antropologia*. São Paulo: ANPOCS, Discurso Editorial, 2010.

DARRÉ, Y. “Esquisse d’une sociologie du cinéma”. In *Actes de la recherche en sciences sociales*, 161-162, mars. pp. 122-136, 2006.

FELDMAN-BIANCO, B. e LEITE, M. M. *Desafios da Imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas: Ed. Papirus, 2001.

GONÇALVES, M. A. *O Real imaginado – etnografia, cinema e surrealismo* em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

_____. e HEAD, S. (org.). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: Faperj/ 7Letras, 2009.

HEINICH, N. *Ce que l’art fait à la sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

_____. *Sociologia da arte*. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HIKIJ, R. S. *Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador*. São Paulo: Coleção Antropologia Hoje, Terceiro Nome. 2012.

KAVOLIS, V. *La expresión artística: un estudio sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu, 1970.

LECOQ, S. *Raison d’artistes – essai anthroposociologique sur la singularité artistique*. Paris: L’Harmattan, 2002.

MANNHEIM, K. *Sociologia da cultura*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 2004.

MARTINS, J. de S. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo: Ed. Contexto. 2008.

_____, ECKERT, C. e CAIUBY NOVAES, S. (org.) *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, São Paulo : EDUSC, 2005.

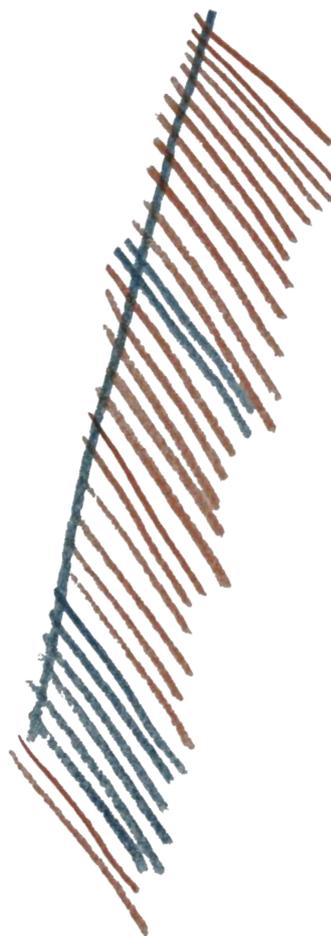
MOULIN, R. *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion, 1995.

_____. *Escrituras da imagem*. São Paulo : Edusp, 2004.

PEIXOTO, C. E. *Antropologia & Imagem: narrativas diversas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

PÉQUIGNOT, B. “La Sociologie de l'art et de la culture”. In Berthelot, J-M. *La sociologie française contemporaine*. Paris: Quadrige / PUF, 2001.

VELHO, G. (org.) *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Ed.



Artigo recebido para publicação em: 10/05/2016
Artigo aprovado para publicação em: 15/09/2016