

Um percurso dialógico para a leitura da obra de Rubens Gerchman / A *Dialogic Pathway for the Reading of the Works of Rubens Gerchman*

Érika Sabino de Macêdo*
Priscila de Souza Chisté**

RESUMO

Este artigo investiga algumas obras do artista plástico Rubens Gerchman, integrantes da exposição “Estética do futebol e outras imagens”, a partir dos conceitos de dialogismo e polifonia postulados pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). Tem como objetivo construir um percurso que relacione tais obras com outras produções artísticas e literárias, tanto de Gerchman quanto de outros artistas. Como abordagem metodológica, utiliza a análise dialógica do discurso, que propõe o diálogo entre diferentes enunciados concretos e a produção de sentidos gerada pela interação entre sujeitos situados social e historicamente.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Leitura de Imagem; Estética; Dialogismo

ABSTRACT

Based on the concepts of dialogism and polyphony postulated by Russian philosopher Mikhail Bakhtin (1895-1975), this article investigates some of artist Rubens Gerchman's works that integrate the Exhibition Estética do futebol e outras imagens [Aesthetics of Soccer and Other Images]. It aims to build a pathway that relates such works to other artistic and literary productions, both those of Gerchman and those of other artists. It uses dialogic discourse analysis as its methodological approach, which proposes a dialogue between different concrete utterances and the production of meanings generated by the interaction between socially and historically situated subjects.

KEYWORDS: Art; Image Reading; Aesthetics; Dialogism

*Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Vitória, Espírito Santo, Brasil; Fundo de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES); kika.sabino93@gmail.com

**Instituto Federal do Espírito Santo – IFES, Vitória, Espírito Santo, Brasil; pchiste@ifes.edu.br

Introdução

O artigo em questão destina-se aos interessados em discussões que abordem a leitura de imagens. Tivemos como objetivo analisar obras do artista plástico Rubens Gerchman de modo a criar um percurso dialógico de leitura. Para tanto, investigamos obras desse artista que fazem parte da exposição *Estética do futebol e outras imagens*, promovida pelo Serviço Social do Comércio (Sesc). Em 2013, essa mostra de gravuras percorreu várias cidades do Brasil apresentando aos espectadores parte da diversificada produção artística de Gerchman. A mostra focalizou assuntos recorrentes na produção do artista: futebol, beijos, carros, bicicletas, praia e multidão. Sabemos que Gerchman utilizou, em sua trajetória, diferentes linguagens, dialogando com a pintura, a gravura, a escultura e a arte conceitual. No entanto, as imagens analisadas são, em sua maioria, serigrafias. Tratamos de, a partir da temática gerchmaniana, analisar dois eixos principais no desenvolvimento do percurso dialógico: a admiração do artista pelo futebol e o seu olhar *voyer* para o espaço urbano.

A abordagem metodológica utilizada para a elaboração do percurso de leitura refere-se à *análise dialógica do discurso*, apoiada na teoria bakhtiniana, que busca, por meio dos enunciados concretos, a produção de sentidos gerada pela interação entre sujeitos situados social e historicamente. Dessa forma, a ênfase da *análise dialógica do discurso*, construída a partir dos pressupostos teóricos de Bakhtin, está no conceito de *interação*, visto que o filósofo compreende a enunciação como um ato sociointerativo.

Assim, buscamos colocar em diálogo as imagens de Gerchman com outras produções artísticas e literárias na tentativa de conhecer de modo mais aprofundado o seu trabalho. Para tanto, o artigo parte da seguinte questão norteadora: quais discursos são movimentados no interior das imagens de Rubens Gerchman?

De modo a organizar a exposição da leitura proposta a partir dessa questão, o presente estudo está dividido em duas seções. Na primeira, apresentamos um breve histórico sobre a teoria bakhtiana e alguns conceitos-chave que contribuirão com a criação do percurso de leitura de imagens proposto. Já na segunda seção, iniciamos o percurso dialógico a partir da análise do contexto do artista e dos elementos estéticos presentes em sua produção. Em seguida, buscamos estabelecer conexões entre esses aspectos e outras produções artísticas com as quais se percebe a ocorrência de um

processo dialógico. Assim, visamos a compreender o *corpus* analisado de modo ampliado.

1 Conceitos-chave para a leitura da imagem

O filósofo Mikhail Bakhtin, ao abordar os aspectos da comunicação verbal em seu conhecido ensaio Os gêneros do discurso, enfatiza que a construção de um enunciado não surge somente do encontro entre a visão de mundo do locutor (seus valores, emoções e o objeto do seu discurso) e os recursos linguísticos utilizados. Para o autor, esse fenômeno envolve também outros enunciados.

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem são auto-suficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente [...]. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera: refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles (BAKHTIN, 2000, p.316).

Nesse contexto, o conceito de *polifonia* postulado por Bakhtin acrescenta, ainda nesse processo, a concepção da interação entre diferentes vozes presentes em um enunciado. A comunicação verbal para o autor é um processo dialógico de interação e de contradição de diferentes pontos de vista (BEZERRA, 2010). Ao percorrer a estética do romance de Dostoiévski e analisar o processo da criação verbal, Bakhtin elabora a concepção do romance polifônico. O autor destaca as diferentes vozes presentes em um texto e aponta a importância de entendermos o diálogo que se estabelece entre os diversos enunciados:

O enunciado é um fenômeno complexo, polimorfo, desde que o analisemos não mais isoladamente, mas em sua relação com o autor (o locutor) e enquanto elo na cadeia da comunicação verbal, em sua relação com os outros enunciados (BAKHTIN, 2000, p.318).

Bakhtin propõe, assim, uma interação dialógica entre variados enunciados, produzidos em diversos espaços/tempos que, no entanto, se apresentam ligados por esse *elo*. Ou seja, a ideia de *polifonia* aproxima discursos e reconhece a presença de várias vozes em seu processo de construção.

Esse conceito inovador provocou na academia calorosos debates na década de 1960. Apesar de algumas críticas negativas na época, dois importantes teóricos da linguagem, Roman Jakobson e Viktor Chklovsky, citaram o autor russo em seus estudos. Além disso, críticos renomados defendiam a “[...] originalidade do conceito de polifonia, no valioso ponto de vista polifônico sobre o mundo, o qual permite, segundo eles, que muitas ideias e ideologias apareçam lado a lado num único texto” (BRAIT, 2009, p.54).

Dentro dessa concepção dialógica da cultura, todo e qualquer ato cultural é localizado na fronteira com outros atos anteriores e posteriores a ele. Portanto, é por esta metáfora do *estar-entre* que devemos entender o objeto estético e sua historicidade: “O estético, sem perder sua especificidade, está enraizado na história e na cultura, tira daí seus sentidos e valores e absorve em si a história e a cultura, transpondo-as para um outro plano axiológico” (FARACO, 2009, p.101).

O percurso dialógico apresentado por este artigo propõe uma aproximação entre as qualidades estéticas da obra de Gerchman e outras produções culturais. Assim, a potência visual dessas imagens é aumentada, visto que elas nos permitem, por meio de sua construção e de sua poética, olhar e entrar em outros mundos, outras imagens e outros textos. Na prática, o que propomos é, ao olhar para as produções artísticas de Gerchman, observar os indícios da presença de outras vozes e de outros textos. Esse percurso dialógico para a leitura de imagens artísticas tem a intenção de ampliar as possibilidades de análise crítica da obra. Considera que a imagem artística apresenta inúmeras possibilidades de diálogos, como propõe o poeta João Cabral de Mello Neto (1976) no poema *A lição de pintura*:

Quadro nenhum está acabado,
disse certo pintor;
se pode sem fim continuá-lo,
primeiro ao além do outro quadro.

Que, feito a partir de tal forma,
tem na tela, oculta uma porta
que dá acesso a um corredor
que leva a outra e muitas outras.

Em diálogo com a questão norteadora do artigo que citamos na introdução deste texto, procuramos essas portas ocultas na análise das imagens e do processo de criação

de Gerchman. Em consonância com o percurso metodológico proposto, apresentaremos, a seguir, o artista em questão a partir das contribuições de críticos de arte e jornalistas que, assim como no presente estudo, buscaram compreender a diversificada e vasta obra de Gerchman, pois “[a]quilo que não reconheço preciso conhecer para poder analisar” (GERALDI, 2012, p.32). Dessa forma, nesta abordagem inicial, visamos a identificar os elementos estéticos e poéticos presentes em sua produção artística para, posteriormente, buscar estabelecer conexões entre esses aspectos e outras produções artísticas com as quais percebemos a ocorrência de um processo dialógico.

2 Rubens Gerchman: o percurso artístico

A realidade cotidiana e suas questões sociais é apontada, pelos pesquisadores da obra de Gerchman, como um eixo norteador significativo de seu trabalho artístico. Vejamos, então, como a sua história de vida propiciou o encontro com a arte e com a temática condutora de sua produção. O artista, nascido em 1942, é filho primogênito de uma família judia de doze irmãos. Escallón (2013) afirma que o mundo familiar no qual conviveu era repleto de arte: o pai era desenhista publicitário e a mãe realizava bordados e tapeçaria. O carioca Gerchman cresceu em Ipanema e viveu parte de sua vida em Copacabana. Desde pequeno, sentia-se atraído pela arte e pelas histórias transmitidas pelos meios de comunicação:

As suas representações infantis eram totalmente ligadas à realidade. Não lhe interessava inventar fantasias, mas sim interpretar as notícias do rádio. O *Repórter Esso* era o programa que contava os acontecimentos do mundo. Assim a realidade era já o eixo de sua história lúdica (ESCALLÓN, 2013, p.60).

Quando jovem, um dos responsáveis pelo encontro de Gerchman com o universo da arte foi um professor de desenho que estimulou o pequeno Rubens a fazer muitas representações gráficas, pois baseava a sua avaliação na quantidade de desenhos que os alunos produziam, ou seja, quanto mais desenhos, melhor a nota. Depois do curso colegial, hoje Ensino Médio, e sob as influências citadas, o artista entrou para a *Escola Nacional de Belas-Artes*, em 1956, curso que foi interrompido quando teve de prestar o serviço militar.

Depois do serviço militar, voltou para a mesma instituição de ensino, no entanto não terminou seus estudos, pois rejeitava o ensino acadêmico obrigatório e autoritário. Escallón (2013) observa que a diversidade de linguagens (pintura, gravura, objetos, *happenings*, intervenções) com as quais o artista se expressou ao longo de seu percurso demonstra essa sua postura inconformista e rebelde desde o início de sua vida profissional. De acordo com a jornalista, Gerchman sempre apresentou, em suas obras e em suas ações, uma desconfiança em relação às ordens estabelecidas. Assim, nessa escola, frequentou apenas alguns dos cursos livres oferecidos pela instituição. Tempos depois (1975-1979), em oposição ao ensino acadêmico, assumiu a direção do antigo *Instituto de Belas-Artes*, transformando-o na então *Escola de Artes Visuais do Parque Lage*, no Rio de Janeiro. Atualmente, ainda está presente nessa escola o espírito inovador proposto pelo artista, que valoriza a experimentação e se interessa pelas produções contemporâneas e pela interação entre as linguagens artísticas.

Em 1968, Gerchman ganhou como prêmio uma viagem para Nova Iorque por ter conquistado o primeiro lugar no Salão de Arte Moderna do ano anterior. Durante sua estada nos Estados Unidos, participou de várias exposições com trabalhos engajados na *Pop art* e na Arte Conceitual. Nessa ocasião, experimentou momentos difíceis, pois não tinha recursos financeiros para se manter. Ficou em Nova Iorque até 1972 e, pouco depois de retornar ao Brasil, assumiu a função de coeditor da revista *Malasartes*, em 1974.

Morais (2013) percebe um percurso diversificado e versátil na obra do artista que, entre as décadas de 1960 e 1970, apresenta algumas metamorfoses em sua produção artística que mereciam uma investigação aprofundada, mas o jornalista sintetiza da seguinte forma:

Digamos, para simplificar, que de início seu olhar estava voltado para o que acontecia do lado de fora, na *urbs*, nos meios de comunicação massiva. Anos 60, fase negra, imagens fortes, marcadamente sociais. Nos anos 70, mais reflexivo, Gerchman interiorizou estas imagens, ou melhor, buscou-as no seu circuito mais próximo e íntimo, como que trocou o jornal pelo álbum de família (MORAIS, 2013, p.41).

Nos anos de 1980 e 1990, desenvolveu uma série de pinturas centradas em temáticas populares, como futebol, casais de namorados, programas de televisão, transporte coletivo, periferia e automóveis. Esse imaginário cotidiano criado por

Gerchman foi influenciado pelas experiências profissionais do artista na mídia impressa. No início de sua carreira profissional, o pintor trabalhou na Editora Manchete, exercendo o ofício de diagramador tanto de matérias jornalísticas quanto das fotonovelas publicadas pela revista *Sétimo Céu*. Escallón (2013) aponta que essa experiência proporcionou ao artista o contato com a realidade, com o contexto social da época e, ao mesmo tempo, com o imaginário e a fantasia das histórias das fotonovelas.

Esse percurso nos permite perceber algumas marcas que são fundamentais para entendermos sua obra: a rebeldia em relação à arte acadêmica, a experiência com a estética da mídia impressa, sua vivência no espaço urbano carioca e sua curiosidade pelo cotidiano popular. Notamos, assim, que suas produções estão enraizadas em sua história, sua cultura e sua curiosidade pelo contexto no qual ele estava inserido:

Caminhar, andar de automóvel, circular por uma cidade com esse pintor brasileiro é escutar um comentário permanente do que acontece a seu redor: para ele não há feio nem bonito, só conta o visível. E como ele é absolutamente curioso, tudo lhe parece digno de ser registrado, para que um dia, uma semana, um mês ou um ano mais tarde apareça numa obra sua, reelaborada e convertida em outra coisa que chamaremos um quadro (BAYÓN, 2013, p.51).

O seu olhar curioso e inquiridor sobre o espaço urbano proporcionado por sua vivência em Copacabana, o populoso e peculiar bairro carioca, é pontuado ainda por Escallón (2013):

A atitude estética de Rubens Gerchman tem um comportamento multifacetado que corresponde a um único objetivo: o urbano. E a reflexão sobre este inesgotável mundo que inclui a profunda dimensão humana está impregnada de toda a vertiginosidade da última metade do século XX, período que em toda a sua plenitude inclui multiplicidade, rapidez, visibilidade e prepara-se para o próximo milênio, como referiu Ítalo Calvino (ESCALLÓN, 2013, p.55).

O ponto de vista de Gerchman é sempre o mesmo: trata-se de um olhar de *voyeur*, de uma testemunha distante, que observa multidões de longe e casais de perto. É como se fosse uma testemunha que observa desde comportamentos sociais até a intimidade dos outros. Esse ponto de vista, em certos momentos de cumplicidade distante, é que confere a seus casais um erotismo especial carregado de sedução (ESCALLÓN, 2013, p.56).

Os sentidos extraídos de sua vivência urbana e social são transformados em imagens artísticas que irão provocar novas reflexões sobre o cotidiano que nos circula. A sistematização desse percurso artístico de Gerchman, a partir das palavras de jornalistas e críticos de arte, teve como objetivo contribuir para o prosseguimento do percurso dialógico proposto por este artigo, visto que o entendimento das singularidades da obra de Gerchman é fundamental para aproximarmos discursos, reconhecendo a presença de diferentes vozes nas imagens artísticas que serão analisadas a seguir. É importante ressaltar que as interações dialógicas aqui apresentadas não esgotam as possibilidades de leitura da obra do artista carioca. Ao contrário, buscam provocar novas reflexões sobre a diversificada e inquieta iconografia gerchmaniana.

2.1 A estética do futebol na obra de Gerchman

Percebemos, pelo percurso do artista apresentado anteriormente, a presença predominante do discurso do cotidiano popular em suas obras. Esse aspecto motivou Morais (2013) a atribuir às suas imagens uma importância antropológica e sociológica, além da estética. Inserido nessa ampla gama de fatos corriqueiros que Gerchman transpôs para o universo da arte, encontramos o futebol. Admirador confesso desse esporte popular, o artista retratou, em diferentes fases de sua produção artística, os movimentos, as jogadas e os ídolos que compõem o imaginário desse jogo.

A mostra da qual faz parte a maioria das imagens analisadas por este estudo foi denominada *Estética do futebol e outras imagens*, composta por gravuras produzidas na década de 1980. No entanto, para compreendermos o modo como o discurso do futebol é encontrado nas obras expostas, colocaremos as imagens em diálogo com pinturas criadas em outras fases da produção artística de Gerchman.

Iniciaremos esta abordagem proposta pelo título da mostra que pode contribuir na investigação desse conjunto temático de imagens. Como é considerado o conceito de estética na frase que compõe o título? Afinal, futebol deve ser arte para ser considerado estético? Ele se torna estético ao ser representado artisticamente, como é o caso dessa exposição?

Para os apaixonados por esse esporte, a inteligência de uma jogada, um drible desconcertante, o oportunismo de um jogador que rouba a bola, uma defesa precisa ou

até mesmo a trajetória da bola em direção ao gol são considerados tão belos que se aproximam da arte.

Na arte, a palavra estética pode designar um conjunto de regras, características formais ou procedimentos técnicos que fazem com que, em determinado contexto social, político e econômico, certo tipo de produção e expressão seja considerado artístico. Por consequência dessa ideia, temos a expressão popular *futebol-arte*. Mas, o que é futebol-arte? Seriam as belas jogadas ou os jogos inesquecíveis? Os grandes times ou seus jogadores imortais?

Essa expressão surgiu no imaginário popular brasileiro entre as décadas de 1930 e 1970, época dos grandes mitos do futebol do País e da consolidação da Seleção Brasileira. Moraes (2002) se refere a uma determinada maneira de jogar que aproxima o esporte da arte: um lance improvisado, um drible que se assemelha a uma dança ou à criatividade ao armar uma jogada. A genialidade, a originalidade e o gingado dos jogadores considerados artistas da bola eram valorizados mais que a tática e a estratégia do jogo.

Além dessas características, o domínio da bola é um ponto fundamental do futebol-arte. Nesse domínio, os jogadores podem usar a cabeça, o peito, a barriga, as coxas, as pernas e os pés, menos as mãos. Esse desafio é que acaba gerando no futebol movimentos estéticos que se aproximam de uma dança ou de um malabarismo. Sem usar as mãos, os jogadores devem, durante uma partida, controlar a bola, pensar na próxima jogada e impedir que ela seja roubada pelo adversário. Sempre avançando na direção do gol, a bola tem que ser conduzida com controle e, quando necessário, rapidez e agilidade.

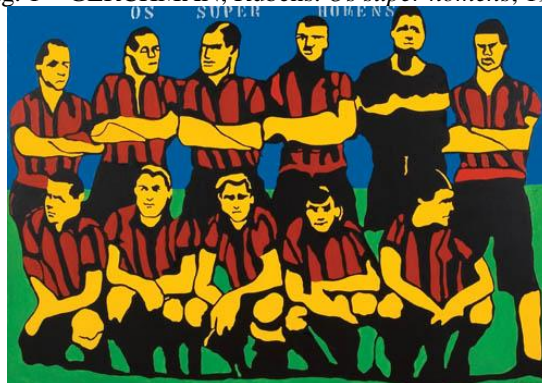
A estética que compõe o título da mostra dialoga com esses aspectos encontrados na linguagem do futebol, no entanto se refere também à poética do artista que leva os fatos do âmbito social e cultural para a dimensão artística. Imagens que ocupam os meios de comunicação de massa passam a figurar nas gravuras de Gerchman. Dessa forma, as manchetes de jornal ou a experiência cotidiana de uma partida de futebol ganham a dimensão estética citada no título da mostra.

O artista que vivenciou a época de jogadores como Pelé, Garrincha, Didi, Gérson, Tostão e, posteriormente, Zico, Romário, Ronaldo e Ronaldinho Gaúcho retrata seus ídolos com a paixão de um torcedor. Ao mesmo tempo, em produções da década de

1960, a postura crítica do artista com referência ao seu contexto político e social impedia que seu olhar fosse apenas deslumbramento em relação a esses jogadores.

Em consonância com o discurso da *Pop Art*, que chega ao Brasil nos anos 1960, Gerchman busca no contexto brasileiro os sujeitos comuns que são transformados em heróis pela paixão nacional: o futebol. A sua obra *Os super homens* de 1965 (Fig. 1), que não integra a exposição *Estética do futebol e outras imagens*, mostra um time de futebol posicionado para a fotografia clássica que antecede aos jogos. O aspecto crítico sutil do artista pode ser observado pela frase que dá título à imagem, escrita acima dos jogadores. No contexto de tensão e repressão dessa época, cabia a esses homens, transformados pelas circunstâncias em heróis, trazer a alegria da vitória, entorpecendo assim os sujeitos em relação à realidade daquele contexto político.

Fig. 1 – GERCHMAN, Rubens. *Os super homens*, 1965



Fonte: Disponível em: www.rubensgerchman.org.br

Enquanto Andy Warhol discutia a transformação das pessoas em produtos pela indústria cultural, o discurso de Gerchman era direcionado à ditadura militar que utilizava a paixão do brasileiro pelo esporte em questão para deslocar a atenção das pessoas dos acontecimentos políticos para o futebol.

A obra de Gerchman percorre as mudanças políticas ocorridas no País do período da ditadura das décadas de 1960 e 1970 até a abertura política iniciada nos anos 1980. As serigrafias apresentadas na mostra em questão, produzidas em um contexto político menos repressor, permitiram que o artista desse continuidade à temática do futebol com mais leveza e liberdade. Nas imagens abaixo, podemos notar que os aspectos formais e conceituais permanecem em diálogo com o discurso da *Pop Art*: representações estéticas de elementos do imaginário popular. Na exposição *Estética do*

futebol e outras imagens, são apresentados vários retratos com composições diferenciadas que podem ser analisadas tanto pelas suas semelhanças quanto pelos seus distanciamentos.

Figs. 2, 3 e 4 – GERCHMAN, Rubens. *Romário*, 1998; GERCHMAN, Rubens. *Pelé*, 1998; GERCHMAN, Rubens. *Garrincha*, 1998



Fonte: Macêdo e Chisté (2013)

Algumas gravuras nos aproximam dos jogadores, como podemos observar nas imagens de Pelé (Fig. 3) e Garrincha (Fig. 4). Nessas obras, está presente o discurso do retrato tradicional que destaca a expressão facial dos jogadores e seus traços marcados por sombras, luzes e contrastes proporcionados pela técnica da gravura. Essa aproximação gera nas imagens dos jogadores, ídolos do futebol mundial, um aspecto intimista e humano. Ao contrário, a gravura que retrata Romário (Fig. 2) provoca o afastamento do olhar, direciona a atenção para a ação do jogador e para o seu movimento corporal. A presença da bola, do campo e até mesmo da logomarca nas meias e chuteiras da *Nike*, empresa que produz material esportivo, remete à personalidade retratada para a função que ocupa nesse contexto: ídolo de futebol. A forma com que Gerchman retratou Romário se aproxima do discurso da linguagem jornalística, das imagens fotográficas que estampam as páginas dos jornais mostrando as belas jogadas ou os lances polêmicos que ocorreram no jogo.

Enquanto Gerchman retrata jogadores já consagrados, o fotógrafo Caio Vilela percorre diferentes países em busca de jogos improvisados de futebol. Ele se interessa pelas figuras anônimas das famosas *peladas*, consideradas fundamentais na formação de jogadores profissionais. É o momento anterior à consagração que ocorre no campo

improvisado, sem estrutura. Os pés não possuem as chuteiras de marcas famosas, o que aumenta a dificuldade técnica, mas realça a criatividade dos movimentos e das jogadas.

Figs. 5 e 6 – VILELA, Caio. *Sem título*, 2009; GERCHMAN, Rubens. *Romário*, 1998



Fonte: Vilela (2009)

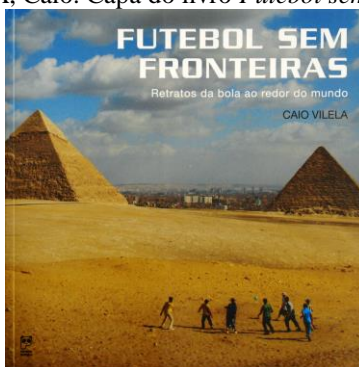


Fonte: Macêdo e Chisté (2013)

O jogador Romário (Fig. 6), representado por Gerchman, foi, no passado, um dos meninos peladeiros da fotografia de Vilela. Provavelmente, foi esse futebol das ruas, dos pés machucados, da bola de meia e dos campos irregulares que contribuiu para que ele se tornasse um ídolo, um artista da bola.

Outro aspecto que podemos destacar ao analisarmos as imagens (Figs. 5 e 6) é a composição. Gerchman apresenta, na construção do retrato do jogador Romário, um fundo que remete às cores do Brasil, mas que também faz referência a um campo de futebol. Mas qual campo? Qual estádio? Essas questões não interessam na obra de Gerchman, pois a ênfase está na figura retratada, ou seja, o jogador Romário, ídolo consagrado em qualquer campo do País e do mundo.

Fig. 7 – VILELA, Caio. Capa do livro *Futebol sem fronteiras*, 2009

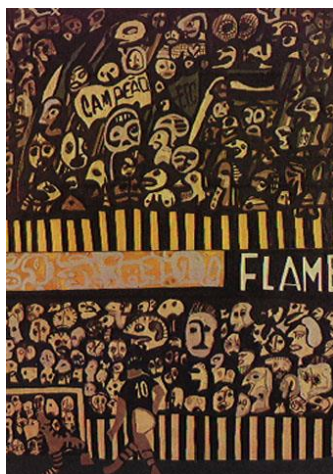


Fonte: Vilela (2009)

Ao contrário, na obra de Vilela, o cenário tem uma participação importante na construção das imagens. As paisagens características de cada local, presentes, por exemplo, no livro *Futebol sem fronteiras* (Fig. 7), contribuem para mostrar a abrangência do futebol pelo Brasil e pelo mundo por meio do improvisado das *peladas* de rua.

No entanto, a estética do futebol para Gerchman não se resumiu aos retratos dos atletas realizados no fim da década de 1990. Propomos novamente um retorno à década de 1960, período considerado por Moraes (2013) como a fase negra de Gerchman, com imagens marcadas fortemente pela abordagem social. Nessa época, percebemos que o artista retratou, em alguns de seus trabalhos, o movimento e a efervescência da torcida. As arquibancadas, além de estarem relacionadas com a temática do futebol, representavam ainda outro assunto presente nas produções do artista: a multidão. A pintura *Futebol. Flamengo campeão* (Fig. 8), que não integra a mostra em análise, é uma das obras em que Gerchman representa figuras humanas distorcidas, amontoadas e ligadas umas às outras, formando uma textura única.

Fig. 8 – GERCHMAN, Rubens. *Futebol. Flamengo campeão*, 1965



Fonte: Disponível em www.rubensgerchman.org.br

Na imagem, o jogador está em campo, no entanto a ausência da perspectiva transporta o *camisa 10* para as arquibancadas. A figura do ídolo se mistura com a dos torcedores, uma conexão já vivenciada pelo artista no estádio:

Eu ficava impressionado quando entrava no Maracanã e via aquela massa maravilhosa, não dava para saber quem era quem, só reconhecia as cores e quando era gol, tudo vibrava! Eu sentava na torcida do Flamengo porque lá todos se levantavam produzindo ondas humanas (GERCHMAN, *apud* MAGALHÃES, 2013b, p.79).

Outro ponto importante associado a essa imagem refere-se à sua aproximação com as discussões artísticas da época em que foi elaborada: a simplificação das formas, a expressividade e a distorção das figuras representadas. Tais características, presentes nos movimentos artísticos de vanguarda, colocam a estética gerchmaniana em debate com o discurso acadêmico da arte. Esse aspecto, observado em suas produções artísticas, está relacionado com seu constante posicionamento crítico em relação à produção e ao ensino da arte no Brasil. O espírito rebelde e inquieto do artista, apontado por Escallón (2013) pode ser visto tanto em suas escolhas estéticas quanto nas profissionais.

Em 1975, quando fundou e dirigiu a *Escola de Artes Visuais do Parque Lage*, Gerchman assumiu o discurso da arte contemporânea, ampliando as linguagens artísticas para o cinema, a fotografia, a intervenção e a performance. Dessa forma, percebemos que tanto sua produção artística quanto suas ações políticas no cenário artístico nacional contribuíram para o rompimento com a estética acadêmica ainda dominante no contexto da arte brasileira da época.

Feita essa breve análise sobre a associação do futebol com a obra de Gerchman e suas relações com fotografias de Vilela, na seção seguinte, avançaremos em nossa proposta de percurso dialógico ao mostrar o interesse do artista pelo cotidiano do espaço urbano.

2.2 O olhar voyeur e o cotidiano

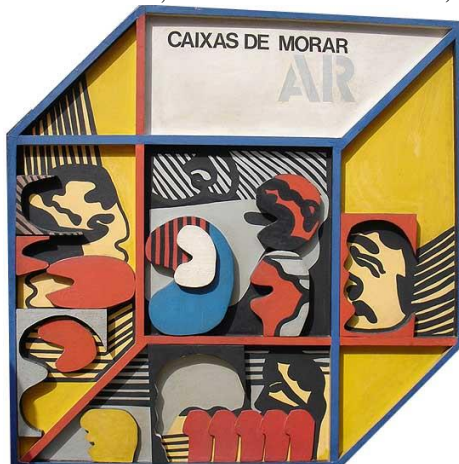
As produções de Gerchman da década de 1960 apresentam uma relação estreita com o panorama urbano que o artista visualizava através de sua janela no famoso bairro carioca de Copacabana. A série *Caixas de morar*, criadas nessa época, foram inspiradas nas cenas cotidianas que ocorriam nos pequenos conjugados em frente ao seu edifício. Percebemos, assim, que a crítica social de Gerchman, em relação aos problemas de moradia das grandes cidades, coloca em movimento esse debate que também é

encontrado no discurso do francês Henri Lefebvre (2001). Nessa mesma década, esse autor alertava para os problemas da fragmentação da vida cotidiana nas grandes cidades:

Eis uma vida cotidiana bem decupada em fragmentos: trabalho, transporte, vida privada, lazeres [...]. Eis o ser humano desmenbrado, dissociado. Eis os sentidos, o olfato, o paladar, a visão, o tato, a audição, uns atrofiados, outros hipertrofiados. Eis funcionando separadamente, a percepção, a inteligência, a razão (LEFEBVRE, 2001, p.101).

Para o filósofo, a vida assim desmembrada só poderia ser solucionada por processos de integração e de participação dos sujeitos na cidade propiciados por projetos urbanos que evitassem a segregação social e promovessem o encontro e a troca.

Fig. 9 – Gerchman, Rubens. *Caixas de morar*, 1966



Fonte: Gerchman (2013a)

Esse aspecto da fragmentação urbana citado por Lefebvre (2001) pode ser observado também nas produções literárias de Gerchman:

Na cidade como em tudo, tudo que se vê não é.
Tudo o que se pode ver tampouco é.
O escondido é somente o que se pode perceber.
Existe a porta, a janela, a casa, o prédio, a favela.
São caixas de morar. Onde os indivíduos vivem um tempo interno.
A cidade é um outro tempo.
É o tempo do percurso, do recorrido vida-trabalho, tempo de cenários,
de máscaras, de encontros e desencontros.
Roupas coloridas, corpos ritmados, com um sol interior.

Rostos de gente que se arrastam em suas trajetórias momentâneas,
com caras amarradas ou sorrisos no canto da boca (GERCHMAN,
2013, p.66-67).

As *caixas de morar*, representadas visualmente na obra da Figura 9, são retomadas no texto poético demonstrando o interesse do artista pela temática. O poema apresenta também o desmembramento da vida citada pelo filósofo francês. Gerchman observa a vida cotidiana dividida em duas: a vida externa no espaço urbano e a vida interna nas *caixas de morar*. O artista apresenta ainda o aspecto enganador e dissimulado da cidade, quando utiliza as palavras *escondido*, *cenários* e *máscaras* para descrevê-la. Ou ainda, de maneira explícita, na frase *Na cidade como em tudo, tudo que se vê não é. Tudo o que se pode ver tampouco é*. O discurso da cidade como simulacro é encontrado também na obra de ficção de Calvino (2011):

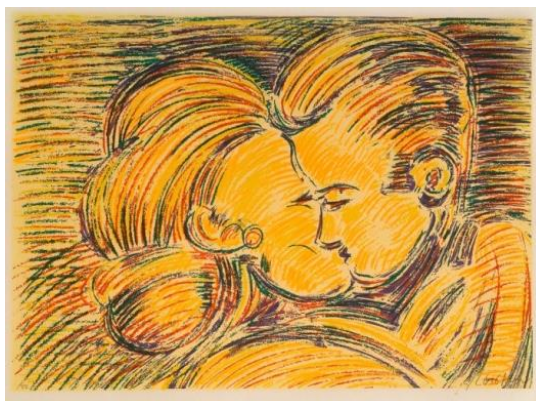
As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa (CALVINO, 2011, p.44).

Essas questões abordadas por Gerchman em diálogo com Calvino (2011) e Lefebvre (2001) focalizam a cidade e suas contradições sociais e arquitetônicas. No caso específico da produção do artista carioca, podemos dizer que os aspectos destacados por ele em suas obras plásticas e textuais se relacionam com a configuração histórica de Copacabana que, na década de 1960, sofreu uma especulação imobiliária tornando a região densamente populosa. Altos prédios, espremidos uns nos outros, ocuparam suas ruas e avenidas densamente movimentadas. Os edifícios construídos no bairro são espacialmente próximos, propiciando uma inevitável invasão do olhar nos apartamentos vizinhos.

Essa configuração arquitetônica, característica marcante do bairro que abriga atualmente 150 mil habitantes, contribuiu com o olhar *voyeur* que observamos na obra *Caixas de morar* e no poema citado. Tanto a imagem quanto o texto enfatizam o olhar atento e curioso do artista que, como uma testemunha distante, observa e analisa de longe os acontecimentos cotidianos, os comportamentos sociais e a intimidade das pessoas. Essa *cumplicidade distante*, já apontada por Escallón (2013), é apresentada de modo sedutor nos inúmeros trabalhos em que Gerchman retrata os casais se beijando.

Novamente aqui, o artista se coloca como uma testemunha dos encontros amorosos. No entanto, nesta série, a relação com o bairro Copacabana não pode ser observada nos elementos formais e plásticos das obras. Os cenários representados, como nas Figuras 10 e 11, não indicam ou sugerem lugares específicos. São imagens que colocam em evidência o ato, a cumplicidade do beijo em um cenário neutro que pouco revela sobre o espaço onde as personagens estão inseridas. As suas vivências e memórias, porém, na sedutora e boêmia cidade do Rio de Janeiro podem ter sido elementos inspiradores dessa temática recorrente na produção artística de Gerchman.

Figs. 10 e 11 – GERCHMAN, Rubens. *Série beijo*, 1995; GERCHMAN, Rubens. *Janela*, 1992



Fonte: Macêdo e Chisté (2013)

Permanecendo ainda no discurso do olhar *voyeur*, de modo semelhante, o fotógrafo Robert Doisneau também se interessou pelo registro do cotidiano e percorreu as ruas de Paris surpreendendo os amorosos casais da Cidade Luz.

Figs. 12 e 13 – DOISNEAU, Robert. *Beijo do Hotel de Ville*, 1950; DOISNEAU, Robert. *Le Baiser de l'Opera*, 1950



Fonte: Doisneau (1993)

Nas imagens de Doisneau, a cidade funciona como coadjuvante na composição. O espectador pode identificar os locais tanto pelas características arquitetônicas quanto pelos títulos. Ao contrário, Gerchman trabalha com grafismos que, na Fig. 10, contribuem para provocar a ideia de movimento na imagem e misturam a figura e o fundo. Na Fig. 11, o grafismo se torna mais estático, talvez pela presença do retângulo central onde o casal se posiciona. As cores também contribuem para intensificar a relação entre figura e fundo. Enquanto, na primeira, não há diferenciação entre os tons utilizados para representar o casal e o cenário, na segunda, existe um contraste importante entre as figuras humanas e os grafismos.

Quando analisadas a partir do ponto de vista do olhar *voyeur*, as quatro imagens apresentam aspectos diferentes na composição. Nas Fig. 11 e 13, o observador está mais distante, como um autêntico *voyeur*, o olhar espreita e surpreende o beijo do casal. Já nas Fig. 10 e 12, a composição gera uma proximidade, tornando o observador uma testemunha da cena.

O olhar *voyeur* e o aspecto do espaço urbano foram também questionados pelo artista americano Edward Hopper. O pintor realista produziu suas telas entre as décadas de 1920 e 1960. Sua temática abordava a solidão e o erotismo nas cidades americanas do início do século XX, conforme explica Pechman (2014, p.272):

Em verdade, Hopper parece estar sempre propondo dois mundos, duas cidades, duas possibilidades, que se dividem entre a paralisia e o isolamento total e a ação e o encontro com o outro. A impressão que se tem é que há sempre uma espera no pintor, que poderá levar a um tédio incontornável ou a um acontecimento inesperado. A cidade acontece ou desacontece em Hopper.

Figs. 14 e 15 – HOPPER, Edward. *Night shadows*, 1921; HOPPER, Edward. *Night windows*, 1928



Fonte: Renner (2011)

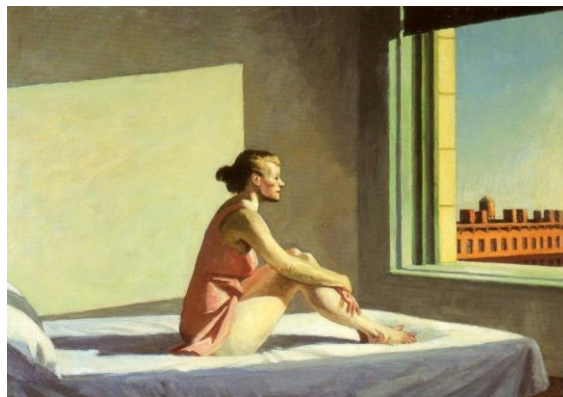
Ao contrário do que observamos na obra de Hopper, a cidade de Gerchman é acontecimento, encontro e movimento. O espaço urbano é apresentado por meio da ação das figuras da obra: um beijo, uma leitura na praia, um andar de bicicleta. A arquitetura urbana não é retratada; é apenas sugerida pelas linhas e formas, como na janela da Fig. 11. Pechman (2014) destaca ainda que, em *Night Windows* (Fig. 15), é através da janela que o olhar *voyeur* de Hopper se concretiza. A cidade se mostra em sua arquitetura devassável. A cidade seduz por meio do corpo feminino e da camisola vermelha. Na Fig. 14, a cidade é ameaçadora e pouco receptiva: suas janelas estão fechadas, suas ruas vazias.

Como vimos, o espaço e a configuração arquitetônica urbana foram fundamentais no processo de criação de Gerchman, pois provocam o exercício do olhar sobre a cidade que se movimenta e acontece em seu cotidiano. No entanto, ao colocarmos suas imagens em diálogo com a obra de Hopper, percebemos que o artista carioca não representa a cidade como opressora dos desejos ou responsável pelo isolamento e a solidão das pessoas. A cidade de Gerchman é solar e sua sedução não é intencional.

Figs. 16 e 17 - GERCHMAN, Rubens. *Mulher lendo*, 1992; HOPPER, Edgar. *Morning Sun*, 1952



Fonte: Macêdo e Chisté (2013)



Fonte: Renner (2011)

Vejamos esse aspecto com detalhes, observando como os dois artistas representam a figura feminina. A mulher de biquíni do artista carioca (Fig. 16) não possui o mistério da mulher retratada por Hopper (Fig. 17). A primeira é envolvida em ação e calor; a segunda é estática, reflexiva e questionadora. Embora as duas estejam sozinhas na cena, a solidão na obra de Hopper predomina, pois a cama vazia e

arrumada, a arquitetura do quarto desprovida de objetos pessoais e a grandeza da cidade lá fora parecem oprimir a mulher pensativa. Até mesmo o Sol, apresentado de forma realista na obra de Hopper, ganha um aspecto estranhamente gélido na imagem. Ao contrário, a mulher retratada por Gerchman parece estar à vontade, mesmo sozinha. O calor e o Sol estão presentes na obra, apesar de terem sido apenas sugeridos pelas cores quentes e intensas, aspectos plásticos recorrentes na iconografia gerchmaniana.

Além das dimensões plásticas e poéticas que colocam em diálogo o discurso dos artistas nas duas obras analisadas, é possível pensar ainda que tais aproximações podem avançar além do espaço pictórico e se relacionar com experiências pessoais. A solidão retratada visualmente nas obras de Hopper se associa às impressões cotidianas do artista carioca nos períodos em que viveu no exterior. O espaço urbano mostrou ao artista a dificuldade de ser estrangeiro: “Em Berlin experimentei o contato mais próximo com a violência da cidade, com a solidão. Havia qualquer coisa que provocava, todo o tempo, a desagradável sensação de não pertencer à cidade” (GERCHMAN, 2013, p.65). Dessa forma, percebemos que essa vivência de Gerchman gera uma aproximação com a figura feminina retratada na obra de Hopper (Fig. 17), que sente a opressão e o isolamento da cidade, ao contrário da mulher representada na imagem do pintor carioca (Fig. 16), que parece integrada e acolhida pelo cenário urbano tropical.

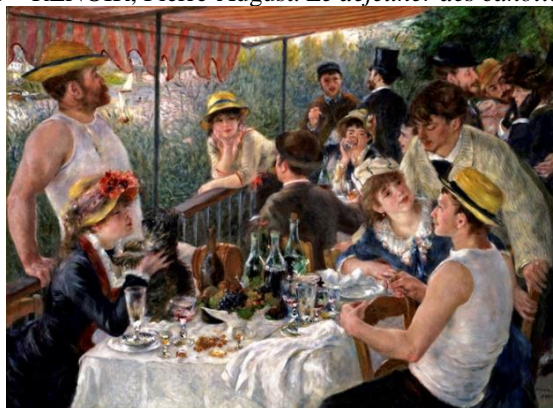
Para finalizar esta abordagem sobre o cotidiano no espaço urbano, propomos um retorno ao século XIX. A partir dessa época, a Revolução Industrial e o crescimento das cidades tornaram a temática cotidiana objeto de investigação em diferentes áreas do conhecimento. Filósofos, sociólogos, escritores, artistas e poetas se debruçaram sobre a questão urbana, atribuindo a esse assunto um caráter inesgotável.

Destacamos aqui um grupo de artistas que, assim como Gerchman e Hopper, entre outros, abordaram a temática do espaço urbano. O movimento Impressionista ocorrido na França, no final do século XIX, retratou o cotidiano urbano da cidade de Paris por meio das representações de seus bares, bailes, passeios, elementos arquitetônicos, ruas e encontros amorosos. No entanto, a inovação trazida por esses precursores dos movimentos de vanguarda foi o pioneirismo de ocupar o espaço urbano na produção de suas imagens. Dessa forma, observamos que os impressionistas, embora não tenham inserido em suas obras pictóricas as problematizações ou questionamentos sociais debatidos por Gerchman e Hopper, foram ativos politicamente no contexto

artístico. Assim como o artista carioca, Monet e seus companheiros buscaram combater as concepções conceituais e formais da arte acadêmica. Ao tornar o cotidiano da cidade digno de ser retratado pictoricamente, esses artistas, em épocas diferentes, ampliaram as possibilidades do fazer artístico em seus respectivos contextos.

Além do aspecto temático e conceitual, os trabalhos de Gerchman se aproximam das obras dos impressionistas (Fig. 18) pelos traços rápidos. Ambos os artistas, com a intenção de registrar um momento efêmero do cotidiano, esboçaram com poucos traços o assunto retratado. Esse aspecto traz para as obras um dinamismo que é intensificado pela utilização de linhas de diversos formatos para compor as imagens. Essas linhas ficam bastante explícitas nas gravuras de Gerchman (Fig. 10 e 16) e compõem tanto as figuras principais quanto o fundo das composições.

Fig. 18 – RENOIR, Pierre-August. *Le déjeuner des canotier*, 1881



Fonte: Frascina (1998)

Dessa forma, percebemos que o discurso do cotidiano, no espaço urbano de Paris, de Nova Iorque, Berlin ou do Rio de Janeiro, mesmo distante no espaço e no tempo, formou, por meio da análise dialógica, uma rede intertextual entre as obras e os textos literários apresentados. Rubens Gerchman e os artistas com os quais foram estabelecidos os diálogos, neste percurso proposto, deram diferentes sentidos ao cotidiano das cidades. Perceber as diferenças e as aproximações entre as produções artísticas gerou uma ampliação do olhar. Assim, muitas são as questões que podemos levantar a partir dos possíveis diálogos com as imagens de Gerchman. Nesse processo o fundamental é perceber a presença de outras vozes e outros textos que, em diálogo constante, tornam a leitura significativa e instigante.

Considerações

Para finalizar este artigo, retomamos a poesia *A lição de pintura*, de João Cabral de Melo Neto, utilizada como metáfora da metodologia proposta para a análise das imagens. O conceito poético inserido nesse texto destaca que nossa proposta foi provocar o leitor a abrir apenas algumas portas através do nosso olhar. Cabe-lhe agora se aventurar em abrir outras portas.

Podemos, então, pensar que as imagens podem ser lidas de diversas maneiras e que os modos que elegemos para fazer essa leitura dizem respeito às nossas vivências acumuladas e ao acervo de imagens e palavras que guardamos em nossa memória. Da mesma forma, esse percurso dialógico pode se relacionar com interesses e questionamentos que nos colocamos diante de determinada produção artística. Enfim, o fato é que nunca olhamos da mesma maneira para as imagens, mas sabemos que atravessar essas possibilidades quase infinitas de percursos irá compor a nossa vida, engrandecer as nossas experiências e contribuir com as nossas leituras de mundo.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.279-326.
- BAYÓN, D. Algumas palavras sobre Rubens Gerchman. In: GERCHMAN, C. *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013, p.49-52.
- BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010, p.191-200.
- BRAIT, B. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. In: _____. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009, p.45-72
- CALVINO, I. *Cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DOISNEAU, R. *Colletion photo poche*. Paris: Centre Nacional de la photographie, 1993.
- ESCALLÓN, A. A estética de uma conduta humana. In: GERCHMAN, C. *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013, p.53-60.
- FARACO, C. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, B. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009, p.95-111.
- FRASCINA, F. et al. *Modernidade e modernismo: pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 1998.

- GERALDI, J. W. Heterocientificidade nos estudos linguísticos. In: Grupo de estudos de gêneros do discurso. *Palavras e contra-palavras: enfrentando questões da metodologia bakhtiniana*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012, p.19-39.
- GERCHMAN, C. *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*. São Paulo: J. J. Carol, 2013a.
- GERCHMAN, R. Retalhos da cidade. In: GERCHMAN, C. *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013b, p.61-66.
- LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.
- MACÊDO, E.; CHISTÉ, P. *Estética do futebol e outras imagens: material educativo*. Vitória: ArteSesc, 2013.
- MAGALHÃES, F. Entrevista com Rubens Gerchman. In: GERCHMAN, C. *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013, p.75-90.
- MELO NETO, J. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1976.
- MORAES, M. *Futebol é arte*. Rio de Janeiro: Editorial, 2002.
- MORAIS, F. O coração manda: é tempo de pintura. In: GERCHMAN, C. *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*. São Paulo: J. J. Carol, 2013, p.37-42.
- PECHMAN, R. Eros furioso na urbe: civilização e cidade na pintura de Hopper. In: KUSTER, E; PECHMAN, R. *O chamado da cidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.269-286.
- RENNER, G. *Edward Hopper 1882-1967: transformações do real*. Koln: Taschen, 2011.

Recebido em 08/03/2015

Aprovado em 02/05/2016