

5.

Conclusão

Nesse trabalho apresentamos uma breve análise sobre o material gráfico religioso popular dos “santinhos”. Nossa intenção foi mostrar os reais motivos que envolveriam a legitimação desse artefato por grupos sociais pertencentes à diferentes camadas, especialmente as populares, homologamente à rejeição desse mesmo material por outros grupos de estratos sociais mais elevados. Em outras palavras, ensejamos entender o porquê da configuração visual dos “santinhos” agradar a uns e não a outros.

Nesse sentido, como ponto de partida da nossa pesquisa, buscamos compreender como se avalia o caráter informacional e comunicacional das composições visuais, isto é, das imagens. Nossa proposta se diferencia da forma hegemônica de análise das imagens considerando a existência de uma razão ou lógica inerente à natureza da própria forma. Buscamos situar as imagens circunstancialmente, dentro de um contexto determinado de tempo e espaço. Todavia, antes que pudéssemos esclarecer nossas razões fundadas com base nas ciências sociais, julgamos mais adequado iniciar nossos escritos comentando as correntes ideológicas que se opunham ao nosso ponto de vista, mas que sustentam a base epistemológica fundamental do design: o formalismo e o estruturalismo. Por esse motivo, julgamos ser pertinente abordar o sistema conceitual de análise empregado por Heinrich Wölfflin destinado à classificação das imagens através dos cinco pares opostos. Conforme identificamos, a teoria da pura visualidade seria aplicada com a finalidade de separar representações imagéticas, que seriam classificadas ora sob a forma clássica ou tradicionalista, ora sob a forma anti-clássica ou moderna. Desse modo, os aspectos formais de uma composição estariam restringidos à alternância permanente entre as duas classificações opostas. Em complementaridade aos estudos de Wölfflin, abordamos os estudos sobre iconografia e iconologia comentados pelo crítico de arte alemão Erwin Panofsky, mostrando a aplicação prática dessas duas teorias para análise de imagens. Mostramos que essa teoria busca decifrar os códigos de significação contidos nos

elementos gráficos dispostos nas representações imagéticas. Através dessa teoria, estudiosos de arte poderiam enfim alcançar a verdadeira essência da imagem, ocultada pela totalidade da forma.

Verificamos em seguida que os iconografistas buscavam absorver aquilo que as imagens tinham a oferecer como fonte de informação. No entanto, esses historiadores sabiam de antemão a natureza das informações que buscavam encontrar. A ideia de homogeneidade cultural ou de “espírito da época” era por muitas vezes assumida como um processo ideológico que resumiria a condição de um tempo histórico por completo. A mensagem contida na imagem estaria, portanto, condicionada pelo ponto de vista particular do historiador. Logo, estreitaríamos nossa compreensão dos processos políticos e ideológicos de uma época inteira com base no conhecimento dos iconografistas sobre as imagens renascentistas. Ademais, mencionamos o risco que o método poderia produzir por não submeter uma variedade maior de imagens estudo, o que evitaria o acesso a outras questões históricas de suma importância para as quais esses “documentos visuais” poderiam auxiliar a trazer respostas. Portanto, consideramos a importância do método iconográfico para a análise de imagens, mas sem esquecer suas limitações técnicas. Pois é preciso atentar para uma série de outras variáveis referentes ao tempo e, principalmente, ao espaço social que essas imagens ocupam antes de aceitar a teoria formalista como um instrumento de análise preciso.

Desde o princípio, buscamos analisar os processos de percepção e produção das imagens em vista de uma abordagem histórica e social para o design. Analisamos seus aspectos formais, valores e significados levando em consideração o contexto irreduzível do objeto, ou seja, consideramos o meio externo como subjacente à própria coisa. Para reforçar nossos argumentos, empregamos autores como W. J. T. Mitchell e Ernst Gombrich, que nos ajudaram a desfazer o mito moderno de que as imagens são necessariamente autossuficientes ou autoexplicativas. No mundo contemporâneo, em que as imagens chegam a concorrer com as palavras para definir quem comunica mais (imagem ou texto), os estudos de Mitchell foram abordados como uma interpretação radicalmente nova. Conseguimos compreender que a imagem por si só não produz conhecimento, a menos que saibamos como “lê-las”. Logo, perceber uma imagem não dependeria de condições objetivas, mas subjetivas. Destacamos, contudo, que o sujeito (ou a

subjetividade) não é individual, mas social; é construído coletivamente, daí o porquê de ver ou perceber algo tratar-se, na verdade, de um processo incisivo de inculcação de informações referentes a uma cultura visual. Só podemos ver aquilo que somos ensinados a ver.

Dando sequência à nossa argumentação, analisamos as razões históricas relacionadas aos aspectos formais do nosso objeto de estudo. Nossa intenção, na verdade, era entender os reais motivos que estariam relacionados à forte influência das estampas religiosas na nossa cultura de modo a manter por tanto tempo seu caráter gráfico tradicional religioso em complementaridade às significações atribuídas aos impressos dos “santinhos”. Portanto, fizemos uma abordagem histórica retratando as intenções políticas e ideológicas que corroboraram o uso de imagens religiosas entre os povos ameríndios como um meio de doutrinação eclesiástica. No entanto, é preciso dizer que apesar de termos analisado os processos envolvidos na política de disseminação dos ícones religiosos no México colonial, desde as primeiras expedições dos colonizadores espanhóis até a chegada das ordens religiosas, faltou incluir ao trabalho um estudo mais aprofundado sobre a implantação da crença católica com o auxílio das ordens regulares e terceiras no Brasil. Acreditamos que a política do uso de imagens, fundada sobre os moldes da doutrina tridentina, foi implantada no Brasil de forma semelhante à que ocorreu no México do século XVI, isto é, com a mesma finalidade de uso propagandístico. Contudo, sabemos que de certo modo o caso brasileiro foi singular e distinto do mexicano, e embora fuja aos interesses desse trabalho, temos a intenção de especificá-lo em maiores detalhes futuramente no doutorado.

Por acreditarmos estar coerente as nossas intenções, decidimos empregar em nossa pesquisa o trabalho do historiador Serge Gruzinski, no qual ele analisa os processos envolvidos na política de infestação dos ícones religiosos trazidos pelos espanhóis para as Américas durante o período de colonização. Nesse caso, decidimos dar início a esse capítulo comentando as classificações estereotipadas das representações indígenas (os *cemíes*) sob o olhar iconoclasta dos europeus, isto é, os artefatos foram confundidos com representações idolátricas pagãs e passaram a ser suprimidos imediatamente. Os significados culturais desses povos foram sendo gradativamente subvertidos, de modo a legitimar ideologicamente a superioridade das culturas dos países ibéricos sobre as dos povos das Américas. À

medida que os conquistadores avançavam, as imagens cristãs passaram a infestar o México, ao passo que uma representação da Virgem Maria chegou a ser instalada no alto do templo de Montezuma. Falamos também sobre a inspiração dos estilos artísticos da Europa setentrional encontrada entre as primeiras representações gráficas religiosas disseminadas nas Américas. Comentamos fatores como a ampla difusão das imagens a partir dos avanços da revolução midiática e a influência do franciscano flamengo Pedro de Gand, que contribuíram fortemente para a ocidentalização da cultura aborígine. Os indígenas foram ensinados e passaram a se dedicar à reprodução de gravuras rigorosamente próximas ao estilo de representação europeu setentrional. Posteriormente, frente aos interesses ortodoxos conduzidos pelo arcebispo Montúfar, recuperariam a sensibilidade idolátrica, de modo a sobrepor os conflitos históricos pelo mito da epifania. A imagem passaria a exercer o seu poder de dominação no imaginário popular e estariam livres para ser cultuadas.

Ainda sobre essas imagens, chegamos a mencionar a transgressão do estilo de representação da composição maneirista para a composição barroca, a partir da qual a totalidade das imagens religiosas passou a ser compreendida por meio da complementaridade indissolúvel entre símbolos gráficos e suas respectivas legendas. Ressaltamos mais uma vez o paralelismo entre a imagem e o texto como um fator necessário à legitimidade desses artefatos como produtores de milagres. Afinal, seria a partir desse mesmo sistema de associação que viriam a surgir as estampas religiosas dos “santinhos”. É preciso dizer que quando nos referimos aos impressos religiosos desse período, tratamos ao mesmo tempo, mas de forma indireta, das estampas de devoção dos “santinhos”, embora os processos empregados em sua fabricação fossem outros. As estampas monocromáticas eram geralmente impressas em xilogravura ou em gravura sobre cobre, diferentemente das grandes tiragens coloridas feitas em impressão *offset* que encontramos nos dias de hoje. Todavia, os “santinhos” sempre trouxeram em suas imagens representações figurativas um tanto quanto complexas para aqueles que não soubessem como decifrar seus códigos simbólicos. Conforme apontamos, para compreender exatamente o que essas imagens traziam, seria necessário ter alguma familiaridade prévia com alguns dos atributos e elementos identificados junto aos personagens: por exemplo, a representação de Santa Luzia apenas pode ser

identificada como Santa Luzia e não Santa Ágata, por conta dos olhos que traz em uma bandeja.

Mais à frente, buscamos compreender melhor a questão da comunicação visual estabelecida por esses impressos religiosos, tendo em vista que a configuração antiga ou tradicional das imagens coloniais não estaria de acordo com a noção legitimada pelo campo do design como “moderno” e, portanto, a representação popular deveria ser evitada ou até mesmo suprimida. Desse modo, procuramos entender o que é isso que é classificado contemporaneamente como “moderno” ou “antigo”. Para isso, abordamos alguns aspectos históricos evidenciando o modo como noções antagônicas podem ser compreendidas de maneiras diferentes caso levemos em conta uma série de variáveis circunstanciais. Fizemos menção ao termo “modernidade” formulado por Baudelaire, com a intenção de mostrar a que se destinavam os “novos” processos de inovação. Embora o movimento buscasse gerar uma ruptura total com os moldes antigos a fim de exaltar o tempo futuro em um tempo presente, na realidade não deixariam de ser compreendidos como uma expressão referente às vanguardas artísticas do século XIX. Além disso, acreditamos que de certa forma, qualquer produção material produzida nessa época não estaria desvinculada completamente dos processos ideológicos constituídos através dos tempos. Nesse sentido, procuramos nos aproximar de algumas concepções presentes nos escritos de David Harvey para que pudéssemos perceber as produções materiais e o conceito de modernidade em vista de uma reflexão sobre as categorias espaço e tempo. A produção dos artefatos culturais estaria refletida diretamente no modo como se organizaria a percepção do senso psicológico espacial e cronológico. Ou seja, buscamos situar a concretização formal desses objetos – tempo e espaço – em vista de uma noção compreendida dentro de um contexto histórico específico. Por isso, ao longo desse trabalho, passamos a designar esses artefatos como objetos de representação social, assumindo que apenas poderíamos compreender melhor as noções espaciais e temporais com base na produção desses produtos materiais.

Conforme mencionamos, os artefatos de representação social podem ser representados de diferentes formas caso levemos em consideração as divergências e, sobretudo, o conjunto de interesses dominantes relativos a um determinado grupo social ou comunidade. Defendemos nessa pesquisa que tanto a

configuração formal como os sentidos atribuídos a essas produções se estabelecem por dentro das estruturas sociais, pelo próprio grupo. Assim como os impressos religiosos dos “santinhos”, a forma exaltada concretamente desses artefatos seria determinada internamente pelas práticas sociais que, por sua vez, estariam delimitadas pela posição social, pelo contexto político, econômico, histórico, e assim por diante. Na medida em que esses fatores poderiam estar combinados em diferentes circunstâncias, assim estariam associados à manifestação concreta dessas produções materiais.

Contudo, dentro das sociedades industriais, o modo de produção material seria em grande parte desenvolvido de modo a atender a uma ideologia comercial. Daí o motivo pelo qual as práticas e os processos materiais influenciados e disseminados pela indústria cultural se encontram em constante transformação dentro do cenário contemporâneo. Consideramos que a efemeridade dos objetos que são elaborados e produzidos sistematicamente faz parte desse modo de produção econômico que caracterizaria o nosso tempo histórico. Em contrapartida, ressaltamos que os impressos religiosos não são considerados pela cultura hegemônica como um meio de representação ou comunicação adequado, apesar de termos apontado nesse trabalho que as estampas religiosas estariam inseridas no conjunto de objetos difundidos pela cultura de massa, como parte da cultura popular. Por esse motivo, ficamos inclinados a aceitar que a estrutura gráfica dos “santinhos” estaria de acordo com sua função comunicacional visual. Examinamos a constituição de diferentes campos de legitimação e consagração de bens simbólicos (o campo do design institucionalizado e o campo do design vernacular), com relações de circularidade autônomas através de instâncias e agentes próprios, como resultado de fatores determinados socialmente. Acreditamos que os critérios de pertencimento a um grupo não fazem menção a questões individuais, de mérito profissional individual, mas a questões internas ao próprio campo. Em vista da estratificação social de origem e dos recursos disponíveis para cada indivíduo, a apropriação de bens econômicos, simbólicos e culturais seria estabelecida de forma desigual, ou pelo menos, diferenciada. Dependendo das noções políticas e ideológicas adquiridas através do *habitus* coletivo, o indivíduo viria a aderir a modos de agir e pensar específicos. A singularidade desses grupos em determinar e propalar seus próprios valores

serviria como uma forma de reafirmar seu poder simbólico, embora os critérios de pertencimento possam ser arbitrários. Mostramos que, assim como outras categorias profissionais, o campo institucionalizado do design procura estabelecer limites de pertencimento como uma garantia da sua posição, e principalmente da posição de seus membros no espaço social. A separação entre os campos não refletiria nada além da divisão do mundo social que, por sua vez, se relaciona com os interesses associados em estabelecer categorias de pertencimento. O design, nesse caso, seria uma atividade restrita, que não poderia ser exercida por qualquer um.

Portanto, ao final da nossa pesquisa, gostaríamos de chamar a atenção para a importância da prática comunicacional do design como uma atividade profissional que deve estar politicamente e socialmente inserida. É preciso ter atenção para que não façamos qualquer tipo de distinção ou diferenciação a respeito das produções materiais, sem antes levar em consideração aquilo que esses objetos podem estar representando concretamente. Considerar os impressos religiosos populares dos “santinhos” como produtos do campo do design gráfico é pensar o exercício dessa prática profissional de comunicação visual inserida de forma igualitária, a ser aceita para todos. A própria nomenclatura do termo “design vernacular” pelo campo erudito condenaria a existência de um modo de ver posicionado ideologicamente. Isto é, caso conjecturemos que existe de fato um design popular ou vernacular, aceitaríamos de antemão que existe um design diferente, impregnado por características e aspectos negativos em relação ao design institucionalizado, ou seja, o design “não popular”. A função social do design deve buscar integrar os diferentes grupos juntamente com suas variadas formas de representar. Não segregá-los ou marginalizá-los, mas aceitá-los assim como as organizações sociais que produzem as estampas religiosas dos “santinhos”: como reprodutores de significados e valores culturais legítimos.