

A imagem na construção de outras lógicas de recepção: entrevista com Glaucia Villas Bôas

*The use of image in the constructive process of other logics of reception:
an interview with Glaucia Villas Bôas*

Renata Bernardes Proença

Universidade Federal do Rio de Janeiro
renatabproenca@gmail.com

A trajetória de Glaucia Villas Bôas deve ser apresentada desde sua infância quando ouvia atenta e imaginativa as histórias do pai, médico sanitarista que pelo ofício era um grande viajante. São esses primeiros relatos de um “olhar viajante” e afetivo pelo Brasil, suas mazelas e sua gente, que, segundo ela, irão marcar para sempre a sua sensibilidade e motivar suas escolhas futuras. Nascida em 1947, em Recife, é na cidade do Rio de Janeiro que, em meados dos anos 1960, entra para o curso de Ciências Sociais, primeiro na UFRJ, interrompido por razões políticas em 1969, sendo depois retomado e concluído na UFF em 1971. Sua intensa experiência desse período acontece com a história cultural e política do Brasil, momento de intensas mudanças, revoltas culturais e políticas. Na época, intelectuais e artistas discutiam os rumos do Brasil e a possibilidade de sua “intervenção” e maior “participação” na realidade do país. É nesse *Zeitgeist*, “espírito do tempo”, que Glaucia vai iniciar sua formação, engajando-se em uma rede clandestina na luta contra a ditadura, por mais liberdade e direitos humanos no país.

No início dos anos 1970, quando trabalhava como jornalista no *Correio da Manhã* e depois em *O Globo*, a perseguição política se intensificou e foi detida. Seu marido, outro jovem sociólogo, foi preso e torturado. A situação no Brasil foi ficando cada vez mais insustentável politicamente, tornando-se inevitável a saída para o exílio. Em 1974, sem escolhas, o casal viaja para a Alemanha com seus dois filhos pequenos. São acolhidos por um setor da Igreja Luterana que oferecia apoio aos jovens perseguidos políticos pelas ditaduras latino-americanas. Naquele país, na cidade de Nuremberg, a jovem dá continuidade aos seus estudos de sociologia na Universidade de Erlangen-Nuremberg. Essa experiência de liberdade na Alemanha, o aprofundamento de suas leituras, interlocuções, pesquisas, visitas a museus e a outros países a instigam a pensar sobre o conceito de cultura no sentido de *kultur* como é concebido na tradição intelectual alemã em distinção ao conceito de “civilização”. Enquanto

“civilização” significa, de forma mais abrangente, o desenvolvimento material da sociedade, o conceito de “kultur” abrange os bens imateriais e simbólicos que orientam as expressões intelectuais, artísticas e religiosas. Suas leituras de sociólogos alemães como Max Weber, Georg Simmel e Werner Sombart orientam e estimulam suas reflexões no desenvolvimento de uma sociologia dos valores. Na volta ao Brasil nos anos 1980, inicia pesquisa no campo do pensamento social brasileiro e da produção cultural no país, e adotando uma perspectiva sociológica com ênfase numa abordagem dos valores contidos tanto nas ações dos atores sociais como nas suas realizações coletivas focaliza a recepção, as interações e as trocas no campo da cultura. Elege o período dos anos 1950 como relevante para o aprofundamento de seus estudos, nutrindo desde sempre um interesse pelos processos de mudança e pela possibilidade de novas interpretações, apropriações e reelaboração das ideias. Há cerca de dez anos, inicia programa de pesquisa na área de sociologia da arte, questionando as explicações sobre o surgimento da arte concreta carioca e orientando projetos sobre temas da arte moderna e contemporânea.

A história da sociologia da cultura e da arte no Brasil tem muitos vieses se pudermos contá-la a partir da diversidade das trajetórias de seus pesquisadores. Desde a presença nos trópicos, durante os anos 1930, na Universidade de São Paulo, de intelectuais como Claude Lévi-Strauss, Fernand Braudel e Roger Bastide – este último, professor, mentor e orientador de tese da socióloga paulista Maria Isaura Pereira de Queiroz que, por sua vez, foi orientadora de tese de Glaucia Villas Bôas – até os dias de hoje muito tem acontecido. A área da “Sociologia da cultura e da arte” está sendo construída através de uma rede interdisciplinar de pesquisadores não somente sociólogos mas também historiadores, filósofos, críticos de arte, curadores e artistas interessados no seu desenvolvimento. Nesse sentido, vale ressaltar a criação por Glaucia Villas Bôas do Núcleo de Sociologia da Cultura (NUSC/IFCS/UFRJ) em 1988, um momento importante para a consolidação de redes e de linhas de pesquisa no campo da sociologia da cultura e da arte no Brasil.

RBP: Como se dá, na sua trajetória, a mudança de seu tema e campo de pesquisa que era uma sociologia ligada mais ao pensamento social brasileiro para uma sociologia da arte interessada em estudar as mudanças no campo da arte, com foco no surgimento da arte concreta no Rio de Janeiro, na década de 1950?

GVB: Na pesquisa de minha tese de doutorado, “A vocação das ciências sociais”, fiz um mapeamento exaustivo das mudanças havidas nas ciências sociais, pesquisando no acervo da Biblioteca Nacional cerca de 800 livros publicados entre 1945 e 1966. Observei que as mudanças não ocorriam apenas nas ciências sociais mas em outras esferas da cultura. O concretismo nas artes plásticas e na poesia, o cinema novo, o Oficina, entre outros movimentos, lançaram um debate entusiasmado sobre as possibilidades de renovação da linguagem artística. Na tese, em um pequeno item intitulado “Movimentos de renovação da produção cultural”, digo que houve um processo de intelectualização e racionalização em uma

fatia do campo das artes (porque naturalmente não foi em todo ele, não é?), guardadas as especificidades de cada linguagem. Passou-se muito tempo, do final da década de 1980, quando estava concluindo a tese, até 2004, 2005 quando elaborei um projeto para o CNPq sobre o surgimento da arte concreta no Rio de Janeiro. Fazendo um esforço de memória para me lembrar dos motivos de minha decisão, creio que além desse pequeno item da tese, alguns motivos me levaram a estudar as artes visuais. Na ocasião, eu trabalhava com Ana Maria Galano, minha colega e amiga, que pesquisava a reconfiguração da paisagem do cerrado mineiro. Uma pesquisa incrível! Conversávamos muito, e Ana me convencia da importância da imagem para a pesquisa sociológica. Comecei a perceber que imagem trazia algo novo... que a linguagem escrita com seus limites não me permitia perceber; a imagem compunha, dizia muita coisa de uma só vez. Recordo-me agora que, antes mesmo que Ana iniciasse a pesquisa sobre o cerrado, havíamos feito juntas um pequeno documentário sobre os 50 anos do curso de ciências sociais da UFRJ. Foi uma experiência única. Fizemos a montagem do filme na ilha de edição de Eduardo Coutinho, no centro da cidade. Ele era amigo dela e vinha almoçar de vez em quando no IFCS. Ana me ensinava com bom humor e ironia fina. A convivência próxima com Ana e nossa conversa sobre a importância das imagens foi certamente um ponto importante na minha virada temática. Quando Ana Maria faleceu, fiquei encarregada do Núcleo Audiovisual de Documentação (NAVEDOC) e do curso que ministrava sobre paisagem. Tudo isso coincidiu com a elaboração de meu projeto sobre a arte concreta.

Embora tenha mantido o foco na década de 1950 e, sobretudo, na questão da mudança social, que sempre me perseguiu, a mudança de tema na minha trajetória de pesquisadora constituiu um desafio. Não fui prudente a ponto de antecipar o que era lidar com nova bibliografia, contatos, materiais, interlocutores. Mas sei que andava a questionar a tradição de trabalhos sobre a identidade nacional, que tanto marcam a produção cultural e científica brasileira, e a buscar uma nova via de pesquisa com a qual não aflorasse como ponto de partida a brasilidade, a peculiaridade dos brasileiros. A arte concreta apareceu então como uma possibilidade de não tratar dos retratos do Brasil.

RBP: A sua pesquisa relaciona o surgimento da arte concreta no Rio de Janeiro com a experiência no ateliê de Engenho de Dentro (1946 – 1951). Como você constrói o seu argumento a partir de uma perspectiva sociológica? Em que medida uma reflexão sobre as imagens ajudou você a construir uma argumentação sociológica?

GVB: Quando comecei a pesquisa, queria distinguir o primeiro do segundo modernismo nas artes plásticas, o abandono da arte figurativa e engajada em favor da intelectualização própria da linguagem concretista. Perguntava-me então como teria ocorrido esta virada? Por influência dos movimentos de vanguarda europeus do início do século XX, ou devido ao processo de industrialização do país, como afirmavam livros e textos de crítica e história da arte? Ou a mudança resultaria de uma trama de ações e iniciativas ocorridas no circuito das artes, constituído pelos mais diversos atores sociais – de artistas a diretores de museus, *marchands*,

coleccionadores e outros, no quadro político e social das mudanças decorridas no pós-guerra, em meados do século passado? Preferi este último percurso sociológico, lembrando as lições de Simmel sobre como a sociedade “se faz” através do efeito das trocas recíprocas entre indivíduos. Vem daí o fato de minha hipótese sobre o surgimento do concretismo no Rio de Janeiro atribuir um valor especial à experiência *sui generis* do Ateliê do Engenho de Dentro do Hospital Nacional Psiquiátrico Pedro II. O que não foi o ateliê senão um espaço de sociabilidade que reuniu artistas, críticos, médicos e doentes durante cinco anos, de 1946 a 1951, possibilitando uma intensa troca recíproca de experiências, vivências e valores? Os participantes do ateliê estavam muito próximos no seu dia a dia, compartilhando sentimentos, emoções e desejos. De tal modo, a experiência no Engenho de Dentro foi moldando uma nova forma da crítica de arte dos meios literários e acadêmicos para os circuitos terapêuticos, científicos e jornalísticos, fazendo da relação entre arte e loucura o centro do debate sobre o processo criativo. Além disso, e, para mim, o mais importante, a sociabilidade única no ateliê propiciou o que chamo de conversão de jovens artistas plásticos da arte figurativa para a arte concreta, redefinindo seu papel ao facultar-lhes a escolha entre assumir ou abandonar a missão de pintar os “retratos do Brasil”.¹ Esta versão do surgimento do concretismo carioca encontra-se no artigo “A Estética da conversão: o Ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)” e no documentário “Almir Mavignier: Memórias Concretas” dirigido por Nina Galanternick.

RBP: De que modo as imagens estão presentes na construção do seu argumento?

GVB: A pesquisa iconográfica acompanhou a pesquisa dos documentos escritos ao longo de todo o trabalho. E aqui gostaria de enfatizar que, nas ciências sociais, as imagens foram utilizadas como ilustrações durante muito tempo. Serviam para exemplificar ou simplesmente adornar. Foram tratadas também como um “reflexo” ou uma “reapresentação da realidade”. Minha pergunta quanto às imagens é um pouco diferente. Em que medida as imagens que circulam sobre o concretismo carioca fazem o concretismo aparecer dentro de uma certa moldura? Quais são as imagens que aparecem, repetidamente, em livros e catálogos? Muito frequentemente, “Formas” de Ivan Serpa, de 1951; o Manifesto Concretista de 1952; “Unidade Tripartida”, prêmio de escultura concedido a Max Bill na primeira Bienal de São Paulo; uma página do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Que imagens foram excluídas desse repertório? Mas o que se vê quando as de telas de artistas concretistas como aquelas de Emydio de Barros, Adelina Gomes, Raphael Domingues e Arthur Amora se imiscuem naquele repertório? Esse é um pequeno exemplo. Poderíamos conversar mais sobre isso. O que quero dizer é que muitas imagens se inscrevem na minha argumentação sobre o surgimento do concretismo carioca.

¹ VILLAS BÔAS, Gláucia. v. 20, n. 2, 2008, p. 127-219.

RBP: Qual a especificidade da sociologia da arte? Como a sociologia da arte é percebida na Sociologia?

GVB: A sociologia da arte é uma “subdisciplina” da sociologia. Expressa, na realidade, um longo processo de especialização que marca nossas áreas de conhecimento e, naturalmente, não somente elas mas toda atividade que se configura no que costumamos chamar de modernidade, com toda carga valorativa que essa palavra possa ter hoje. Fazer sociologia da arte, como fazer sociologia da música ou sociologia do desenvolvimento ou sociologia do trabalho, é antes de tudo buscar conhecer (interpretando ou explicando), mas sempre colocando debaixo de uma lupa, uma fatia específica da trama das atividades humanas. E o que estou chamando de fatia específica, no caso da arte, se funda em um desejo de expressão único, incontornável, insubstituível que se apresenta de longa data na vida humana. Evidentemente, de uma perspectiva sociológica, esse desejo é apreciado nos seus contornos relacionais, dialógicos e simbólicos que envolvem relações, interações e ações, não somente de um indivíduo mas de muitos, vivos e mortos. Bom... a arte nem sempre interessou aos sociólogos ainda que haja sempre referências e escritos sobre ela no campo da disciplina. Mas, já que você está me perguntando sobre a especificidade da sociologia da arte, vou contar uma experiência minha recente. Reli, este ano, o conhecido texto de Max Weber, a *Ciência como Vocação*. Nele, Weber, como sabemos, fala do progresso e da ciência. Em dado momento de sua conferência diz que a arte, diferentemente da ciência, não está sujeita ao progresso. E por quê? Porque segundo ele, quando se aprecia uma obra de arte “acabada” (os *parêntesis* são de Weber) nunca se diz que ela foi “ultrapassada” por outra obra de arte também acabada. Certamente, há quem não concorde com isto. Talvez o filósofo holandês Martin Doorman. Acho, no entanto, que a observação de Max Weber, nos leva a pensar uma das possíveis especificidades da sociologia das artes visuais, que diz respeito à temporalidade dos objetos artísticos, questão muito instigante, sobretudo no momento em que muitos artistas contemporâneos prezam justamente a efemeridade, a contingência e a desmaterialização da arte numa espécie de recusa ao progresso.

Então, eu estava dizendo que os sociólogos nem sempre se ocuparam das artes. Veja, aqui no Brasil, nem o livro de Roger Bastide, *Sociologia da Arte*, publicado em 1945, nem a coletânea *Arte e Sociedade*. Ensaio sobre sociologia da arte, organizada por Gilberto Velho e publicada em 1966, foram suficientes para a criação de linhas de pesquisa sobre a arte, ainda que demonstrem, com certeza, o interesse pelo tema. No âmbito estrito da disciplina, creio que somente nos anos 1970, a leitura das proposições da Escola de Frankfurt e, logo, a recepção da obra de Bourdieu, foram importantes para a configuração da disciplina. Em entrevista recente concedida por Vera Zolberg, em meados deste ano, a mim, Guilherme Marcondes, Tarcila Formiga, Ana Accorsi e Bianca Pires, todos integrantes do NUSC (Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura), percebe-se o quanto foi tardia a conformação do campo da sociologia da arte nos Estados Unidos, além das dificuldades para seu reconhecimento. Para

se ter uma ideia, basta dizer que Vera Zolberg, uma pioneira desses estudos, obteve seu doutorado na Universidade de Chicago, em 1974, e que alguns de seus escritos sobre Bourdieu mostram a influência do sociólogo francês no contexto norte-americano.

RBP: Em que medida a imaginação sociológica e a dimensão estética/visual se alimentam mutuamente, e qual a contribuição de Walter Benjamin e Georg Simmel para esse entendimento?

GVB: Você mencionou algo muito importante para a pesquisa... a imaginação sociológica. Sem ela nem mesmo as leituras de Walter Benjamin e Georg Simmel escarçam os limites das interpretações canônicas sobre os dois autores. Creio que se exagera ao pensar que rendimento, aproveitamento máximo do tempo e o custo e benefício de um "investimento" são condições sem as quais não se constroem carreiras de pesquisador. Mas é compreensível que muitos valorizem tudo isso, uma vez que são valores que predominam na conduta de muitos indivíduos e grupos, porque, em certa medida, definem os termos da concorrência. Há uma pressão constante para que todos ajam da mesma forma muito embora tenhamos hoje um debate denso, intenso e importante sobre a diferença. Por isso não é fácil assumir a diferença de "usar a imaginação" no trabalho de pesquisa. Na verdade, estou dizendo que a imaginação precisa de tempo, uma certa ataraxia, um olhar mais demorado sobre as coisas que se deseja conhecer nos seus matizes mais finos. No campo da arte, Josef Albers, artista plástico e teórico alemão, nos ensina, justamente, como o entrelaçamento da imaginação e da dimensão estética permitem relativizar aquilo que se supõe ver. É proveitoso refletir sobre o que diz no livro *A Interação das Cores*. Olhar, afirma ele, implica uma visão de mundo, imaginação e fantasia. Essa maneira de olhar leva à dúvida e à reflexão sobre os limites das categorias que nos conduzem no mundo, se considerarmos que a atitude imaginativa provoca o questionamento da maneira com a qual nos acostumamos a pensar, aos modelos habituais de raciocínio.

Acho que as leituras de Simmel e Benjamin são um exercício importante para a imaginação. De Simmel, o que me vem à memória é a sua concepção de sociedade, enquanto algo que se faz está constantemente se fazendo, seja em uma conversa, seja em reunião de um sindicato, sem que por isso seja destituída de conjunto de interações que a definem. São os efeitos das trocas recíprocas (já falei sobre isso) que me interessam na constituição de uma forma social. E para compreender essa concepção é preciso imaginar, sair dos modelos formais explicativos ou compreensivos da sociologia. Não para adotar a concepção de Simmel, mas para procurar entendê-la. Em Simmel, não há uma estrutura que marque a conduta dos atores sociais, mas uma tensão constante entre as possibilidades da conduta individual e as formas sociais que tendem a se cristalizar. Outra coisa são seus ensaios no campo da cultura filosófica, como *A Moda, Os Alpes, A Aventura*. Recentemente trabalhei, com um colega alemão, Berthold Oelze, em uma coletânea sobre os ensaios de estética sociológica, escritos sobre o rosto, a paisagem, exposições de arte e também sobre Rodin, Rembrandt e

Michelangelo. O livro deve ser publicado ainda este ano. Neste meio-tempo, ministrei um curso na pós-graduação com leituras e discussão de alguns desses ensaios. O seminário contou com o interesse dos alunos e a discussão fluiu muito bem. Mas, decididamente, creio que as leituras serviram para alargar os horizontes da imaginação sociológica mais do que para o cumprimento dos requisitos próprios do desenvolvimento dos projetos de pesquisa dos alunos. É um outro tipo de contribuição... O mesmo ocorre com leituras de ensaios de Walter Benjamin, como o famoso *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, *O colecionador*, entre tantos outros. São movimentos do pensamento, ensaios que, ao percorrer diversas perspectivas, estão voltados para o processo de cognitivo mais do que para uma conclusão final.

RBP: As imagens têm uma função fundamental em sua pesquisa sobre o Concretismo no Brasil. Não são tratadas como “mero reflexo” ou “reapresentação da realidade”, ou de modo essencialista. Como você associa esta postura teórica em relação às imagens, aos estudos em Cultura Visual que abordam, especialmente, os processos culturais, hábitos e costumes como fontes de transmissão cultural e de saber? Tendo em vista esse procedimento, de que modo você veria um possível diálogo entre o percurso sociológico e a História?

GVB: A concepção das imagens como objetos que atuam no mundo, conformando versões de fatos e eventos não impede sua utilização como fonte. Não há – nesses dois modos de conceber e utilizar as imagens – uma oposição que dificulte o diálogo entre Sociologia e História, até porque esses usos não distinguem, a meu ver, de forma alguma, um procedimento peculiar a uma só das disciplinas em questão. O mesmo pode se pensar com relação à cultura visual, cujos estudos se avolumam desde a década de 1980, provocando um interesse crescente na visualidade. Estes estudos têm trazido grande contribuição justamente devido a sua heterogeneidade. No entanto, a maneira de encarar a imagem como objeto atuante, sem dúvida, questiona o uso bastante frequente da imagem como algo fixo, algo que está *ali* como um registro visual preciso. Creio que imagens são composições, cujo processo de criação precisa ser decifrado pelo pesquisador como condição sem a qual o interesse de nelas identificar hábitos ou costumes fica na superfície. Um exemplo que me vem à memória é aquele dos oito quadros de “tipos brasileiros” pintados por Eckhout. No catálogo da exposição dessas obras, pela primeira vez no Brasil, em 2002, Peter Mason faz uma apreciação bastante reveladora da “montagem maravilhosa” que se inscreve naquelas imagens, mostrando como o pintor compôs seus oito quadros de “tipos brasileiros” com objetos provenientes de lugares e etnias diferentes. Voltando a sua pergunta, quero dizer que existe atualmente uma vastíssima literatura que vem definindo o eixo dos debates sobre a imagem. O que faço na pesquisa sobre o concretismo carioca é observar como as imagens configuram um repertório que se repete, atuando, pois, na memória do movimento. Mais adiante, certamente, será preciso perguntar como se faz a leitura desse repertório.

Gláucia Villas Bôas: Professora titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Integra o Departamento de Sociologia e o colegiado do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia PPGSA/IFCS/UFRJ). É coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura (NUSC/IFCS/UFRJ) e pesquisadora do CNPq. Autora dos livros *A Vocação das Ciências Sociais: um estudo de sua produção em livro 1945-1966*, (Fundação Biblioteca Nacional, 2007), *Mudança provocada: passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro*, (Editora da FGV, 2006) e *A Recepção da Sociologia Alemã no Brasil*, (Topbooks, 2006); publicou artigos diversos sobre o concretismo carioca. Atualmente concentra suas atividades de docência e pesquisa nas áreas de Teoria Sociológica e Sociologia da Cultura com interesse nos seguintes temas: movimentos de criação artística, práticas e estéticas de ruptura e história das ciências sociais.

Renata Bernardes Proença: Doutora em Artes e Linguagem pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Foi bolsista de pós-doutorado CNPq do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA/UFRJ). Pesquisadora associada ao Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura (NUSC/IFCS/UFRJ) onde desenvolve atualmente pesquisa e material audiovisual sobre a questão da Arte e natureza e cidade: O caso do Museu do Açude. Autora de "A noção de ambiental em Joseph Beuys, Hélio Oiticica e Robert Smithson", publicado no livro *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*, (SENAC, 2012). Tem experiência na área de Artes e Sociologia da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte moderna e contemporânea, arte ambiental, arte pública, arte e natureza, arte educação, museus, instituições artísticas, práticas artísticas, crítica de arte e curadoria.