

---

**MOTION LAYERS: UMA DENTRE MUITAS LEITURAS POSSÍVEIS.**

**Aline Rayane de Souza Oliveira.**<sup>1</sup> UFRJ.  
[alineoliveira.art@gmail.com](mailto:alineoliveira.art@gmail.com)

**RESUMO:** O presente artigo consiste em um exercício teórico que, aplicando o método de leitura da imagem estabelecido por Edmund Feldman, oferece possíveis leituras para os dois murais do *Motion Layers*, inspirados nos filmes *O Iluminado* e *Ray*. Localizadas no espaço público da cidade de Curitiba, especificamente no Setor Histórico, as intervenções foram realizadas de maneira colaborativa pelos artistas Dimas, Artestenciva, Leandro Cínico e parceiros. O projeto busca estabelecer relações entre a técnica do estêncil e a linguagem cinematográfica, assim como promover reflexões sobre a universalidade da cultura pop em uma perspectiva local.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Motion Layers*, Mural, Estêncil, Edmund Feldman, Leitura da Imagem.

**ABSTRACT:** This article consists of a theoretical exercise, applying the image reading method established by Edmund Feldman offers possible readings for the two murals *Motion Layers*, inspired by the film *The Shining* and *Ray*. Located in the public space of the city of Curitiba, specifically in the Historical Sector, interventions were conducted collaboratively by artists Dimas, Artestenciva, Leandro Cynical and partners. The project seeks to establish relations between the stencil technique and film language and to promote reflections on the universality of pop culture in a local perspective.

**KEYWORDS:** *Motion Layers*, Mural, Stencil, Edmund Feldman, Reading image.

---

<sup>1</sup> Mestranda na linha de pesquisa Imagem e Cultura do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015); graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Paraná (2015); e Bacharel em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná - UNESPAR. Tem experiência na área de Projeto Arquitetônico; História, Teoria e Crítica da Arte, e tem a cidade, o espaço urbano e as manifestações visuais nele produzidas como objetos de pesquisa. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3953071379456655>.

O conceito *Motion Layers* estabelece relações entre a técnica do estêncil e a linguagem cinematográfica. A técnica do estêncil consiste na criação de moldes vazados que serão preenchidos com tinta, em spray ou rolo de pintura, para imprimir as imagens sobre diversos tipos de superfícies. O cinema, a mais jovem de todas as artes, nasceu de uma simples técnica de reprodução mecânica da realidade. Se inicialmente não passava de um espetáculo filmado ou de mera reprodução da realidade, ao veicular ideias, o cinema transformou-se num meio de comunicação, de informação e de propaganda, sendo reconhecido como a forma de expressão cultural mais importante e influente de nossa época. (MARTIN, 2005, p.17-22).

A técnica do estêncil é uma das formas mais primitivas de reprodução de imagem e foi escolhida para realização dos murais do *Motion Layers* por proporcionar um resultado estético bastante expressivo. Quando a imagem é mais complexa e várias camadas de estênceis precisam ser aplicadas, normalmente os artistas usam programas de computador para separar as cores e criar os moldes. Em seguida, recortam-se e aplicam-se os moldes sobre a superfície do edifício.

Por se tratar de trabalhos em dimensões monumentais, a técnica precisou ser adaptada. Nesse caso, as imagens eram projetadas no muro do edifício para que os artistas, suspensos em equipamento para trabalhar em altura, marcassem as formas. (FIGURA 1). As projeções eram feitas durante a noite, cada qual correspondendo a uma camada de cor a ser aplicada no mural e, durante o dia, os artistas realizavam o preenchimento do mural. As camadas maiores de cor foram preenchidas com rolo de tinta; enquanto as menores, por serem mais detalhadas, com pincel.



**Figura 1** - Projeções durante a execução dos murais - *Motion Layers*, Curitiba, 2013.  
Fonte: acervo dos artistas.

O tema escolhido para a realização dos murais em escala monumental são os símbolos e produtos da indústria cinematográfica. Dentro desta temática, cada artista estava livre para criar seu mural. Ao usarem recursos expressivos comuns aos meios de comunicação de massa, cultuando as imagens televisivas e cenas impressas nas telas de cinema, os artistas do projeto *Motion Layers* se apropriam dessas imagens convertendo-as em matéria prima para suas obras. E, com isso, eles nos chamam atenção para a percepção da universalidade da cultura pop em uma perspectiva local.

É comum que se estabeleça um confronto entre a cultura de massa, também conhecida como cultura pop, e a cultura popular, propondo-se entre elas uma relação de subordinação e exclusão. No entanto, para nós, é útil a compreensão de que ambas cumprem seu papel de autorreconhecimento de um indivíduo dentro de um grupo e que se complementam de forma dinâmica à medida em que são fontes de uma cultura nacional. Conceitua-se cultura popular como “soma dos valores tradicionais de um povo, expressos em forma artística, como dança e objetos, ou nas crenças e costumes gerais”, enquanto cultura de massa é uma manifestação cultural veiculada principalmente

na moda e na gestualidade, assim como nas formas culturais clássicas como os filmes e os *best-sellers*. (COELHO, 2005, p.11).

A *pop-art*, movimento artístico surgido nos Estados Unidos por volta da década de 1960 e que alcançou extensa repercussão internacional, está diretamente ligada à cultura de massa. Nesse movimento, os artistas utilizavam a iconografia dos meios de comunicação em massa, operando com signos estéticos que detinham de um alto poder imagético, massificado pela publicidade e pelo consumo, com o objetivo de produzir arte para o grande público e romper com qualquer barreira entre a arte e a vida comum.

O projeto *Motion Layers* foi viabilizado pela Prefeitura Municipal de Curitiba e Fundação Cultural de Curitiba por meio da Lei de Incentivo à Cultura, na modalidade de Mecenato Subsidiado, patrocinado pelo Shopping Mueller. A proposta objetivava a realização de quatro murais públicos em escala monumental sobre empenas cegas de edifícios da região central da cidade de Curitiba, assim como uma exposição com trabalho dos artistas e a realização de um curta-metragem. Ele foi desenvolvido de maneira colaborativa pelos artistas Claudio Celestino Dimas, Eduardo Melo (Artstenciva) e Leandro Lesak (Leandro Cínico), que contaram com ajuda de vários parceiros, entre eles as produtoras Michele Micheleto e Bina Zanette, o *film-maker* Fred Freire, o assessor de comunicação Felipe Pedroso e o assistente técnico Luiz Fuja.

Dimas iniciou sua trajetória artística em 2002, permeado pelo engajamento e articulação coletiva do grupo INTERLUX<sup>2</sup>. Participou de ações em conjunto com o Mucha Tinta<sup>3</sup> e já expôs no Museu Oscar Niemeyer, Museu de Arte Contemporânea do Paraná e Memorial de Curitiba. O Artstenciva trabalha com a técnica do estêncil desde 2005 e já participou de exposições na Itália, na França, Alemanha e Austrália. Leandro Cínico é artista de rua desde 1997 e, em 2004, aliou a técnica do estêncil ao seu trabalho. Em 2008 ajudou a fundar o espaço de arte A Casa, em Curitiba, e participou de diversos eventos de arte urbana como *Planet Reef*, *The Green Project*, *Skate Jam* Curitiba, além de expor na Caixa Cultural de Curitiba.

Os artistas utilizam-se da intervenção urbana para transformar a relação dos habitantes com sua própria cidade. Para eles, “o grafite desperta convívio e faz com que as pessoas se sintam mais donas do espaço público”. (QUANDO O CRIME..., 2013). O recorte geográfico escolhido para receber os murais do *Motion Layers* coincide com o Setor Histórico de Curitiba e a seleção dos prédios foi feita com base no alcance visual e o público que cada trabalho pretendia atingir. Esta ação buscou retomar uma cultura mais afetiva com a cidade, além de representar um avanço técnico e estético em relação à pichação. Por se tratar de uma modalidade de arte urbana de grandes dimensões, os murais do *Motion Layers* cumprem uma importante função social de fomentar acesso aos bens culturais em espaços públicos.

## O SETOR HISTÓRICO DA CIDADE DE CURITIBA

A criação do Setor Histórico de Curitiba é fruto da busca de uma identidade local. A chance de transformação da cidade de Curitiba em um símbolo de modernidade surgiu com a necessidade de debater e solucionar uma série de problemas estruturais existentes. Na década de 1960, quando a ideia de planejamento global e integrado ganhou força, foi aberta uma concorrência nacional para escolher a empresa que elaboraria o novo Plano Diretor para a cidade, que viria substituir o Plano Agache desenvolvido entre os anos de 1941 e 1943. A empresa vencedora foi a Serete, que realizava os trabalhos em São Paulo e promovia reuniões em Curitiba com uma equipe local que

<sup>2</sup> O Interlux foi um coletivo artístico que atuou principalmente entre 2002 e 2010. O grupo iniciou suas ações criando situações alternativas ao circuito oficial da arte e, ao longo dos oito anos de produção artística, construiu e consolidou uma linguagem heterogênea, influenciada pelo movimento contracultural.

<sup>3</sup> O Mucha Tinta é um coletivo de artistas e profissionais que atua na cidade de Curitiba desde 2007.

derivou na Appuc (Assessoria de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba). Esta se transformou no Ippuc (Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba) em 1965. Com o novo Plano Diretor esboçado, o Ippuc, junto à prefeitura de Curitiba, implantou um processo participativo, promovendo uma série de seminários intitulados *Curitiba de Amanhã* para debater o novo plano com a população. O Plano Diretor, que só entrou em prática no ano de 1971, foi responsável por pautar três transformações básicas na cidade: física, econômica e cultural.

Neste contexto, foram criadas as políticas de preservação do patrimônio, que delimitavam o Setor Histórico de Curitiba por meio da Lei de Zoneamento e Uso do Solo, fruto da busca de uma identidade local. Originalmente, o setor era constituído por 15 quadras divididas entre os bairros de São Francisco e Centro. Na sua conformação, foram levadas em conta a paisagem formada pelo conjunto arquitetônico e a trama urbana tradicional por representarem uma importante documentação do desenvolvimento da cidade.

No mesmo ano de 1971 foi publicado o Plano de Revitalização do Setor Histórico pelo arquiteto Cyro Correa Lyra, que colocaria os proprietários dos lotes da região como colaboradores desse processo, ao mesmo tempo em que a prefeitura restauraria uma série de edifícios de grande importância cultural para a cidade. Outro fato importante foi o fechamento do tráfego de veículos no trecho inicial da Rua XV de Novembro, entre as ruas Ébano Pereira e Barão do Rio Branco. Desde então, o Plano de Revitalização do Setor Histórico vem sendo constantemente aperfeiçoado por meio da criação de Unidades de Interesse de Preservação e as Unidades de Interesse Especial de Preservação, assim como os novos instrumentos criados para a proteção desses imóveis.

O passado tem sido revalorizado nos dias atuais, uma vez que se materializa na paisagem, preserva instituições de memória e está vivo na cultura e na realidade das cidades. Essa valorização do passado dá suporte para a busca da identidade dos lugares e tem sido fundamental para a revitalização das raízes históricas que são inscritas na paisagem cultural.

Durante o processo de desenvolvimento da cidade de Curitiba, a cultura teve papel de destaque. A inauguração do Teatro Paiol, um antigo paiol de munição do Exército que estava desativado, foi importante por dar visibilidade nacional à cidade. Em 1973 foi criada a Fundação Cultural de Curitiba com a finalidade de atuar como agente facilitador da produção artística da cidade, além de promover eventos em teatros, parques, museus e memoriais da região, assim como nos espaços urbanos incorporados pela população não apenas como locais para eventos, mas também transformados em acervo dos costumes locais.

Atualmente observa-se a crescente presença de iniciativas de artistas que viabilizam projetos de ocupação e reelaboração dos espaços públicos da cidade, fenômeno este que se estende de forma regular em outras cidades do mundo. Essas ações contemplam interferências, efêmeras ou permanentes, que envolvem campos diversos de expressão como artes cênicas, artes plásticas, arquitetura, cinema e outros. O foco desse trabalho recai sobre as manifestações visuais expressas pelos murais e que serão analisados segundo o método de leitura de imagem proposto por Edmund Feldman.

## **A LEITURA DA IMAGEM**

A leitura da imagem é uma atividade simbólica tão importante quanto a produção artística por tornar possível a interpretação das imagens. Cabe aqui, compreender a leitura da imagem como um ato criativo não passivo, cujas interpretações não estão intrínsecas à imagem em si, sendo produto das tensões entre os sentidos ofertados na imagem e as apropriações feitas pelos observadores.

Uma visão construtivista compreende que a leitura é uma atividade complementar à produção, ou seja, "para apropriar-se de um determinado objeto de conhecimento o sujeito constrói representações e interpreta-as." (PILLAR, 1993, p. 77). Uma mesma imagem pode ser lida sob a óptica da semiótica, cujos focos são os signos, símbolos e sinais presentes na imagem; iconográfica, que estuda o conteúdo temático, o significado da obra de arte como algo separado de sua forma; estética, considerando a expressividade, o que há de eterno ou transitório, de circunstancial, de uma época no objeto a ser analisado; ou, ainda, gestáltica, considerando os elementos da linguagem visual, o modo como eles estruturam o espaço e as formas que essa organização expressa visualmente, sem que essa diversidade de leituras seja excluyente, podendo criar abordagens que se transpõem, possibilitando o enriquecimento da interpretação. (Ibidem, p. 78).

Edmund Feldman estabelece quatro grandes estágios na leitura da imagem: a descrição, a análise, a interpretação e o julgamento. O primeiro estágio, o da descrição, refere-se à identificação do título do trabalho, do artista que o fez, do lugar e da época em que a imagem foi criada, da linguagem plástica empregada, do material utilizado, do tipo de representação. "Em suma descrever é, a partir da observação atenta dos elementos, listar apenas o que se vê no objeto, sem julgamentos ou interpretações, pois segundo Feldman, a neutralidade e a imparcialidade são aspectos fundamentais em uma descrição." (Ibidem, p. 79).

No segundo estágio, o da análise, busca-se estabelecer as relações entre os elementos formais da imagem: "o que as formas criam entre si, como elas se influenciam e como se relacionam." (Ibidem, p. 80). Examinam-se relações de tamanho, forma, cor e textura, espaço e volume. Em seguida, na interpretação, organizam-se as observações de modo significativo, conectando ideias que explicam sensações e sentimentos experimentados diante de uma imagem.

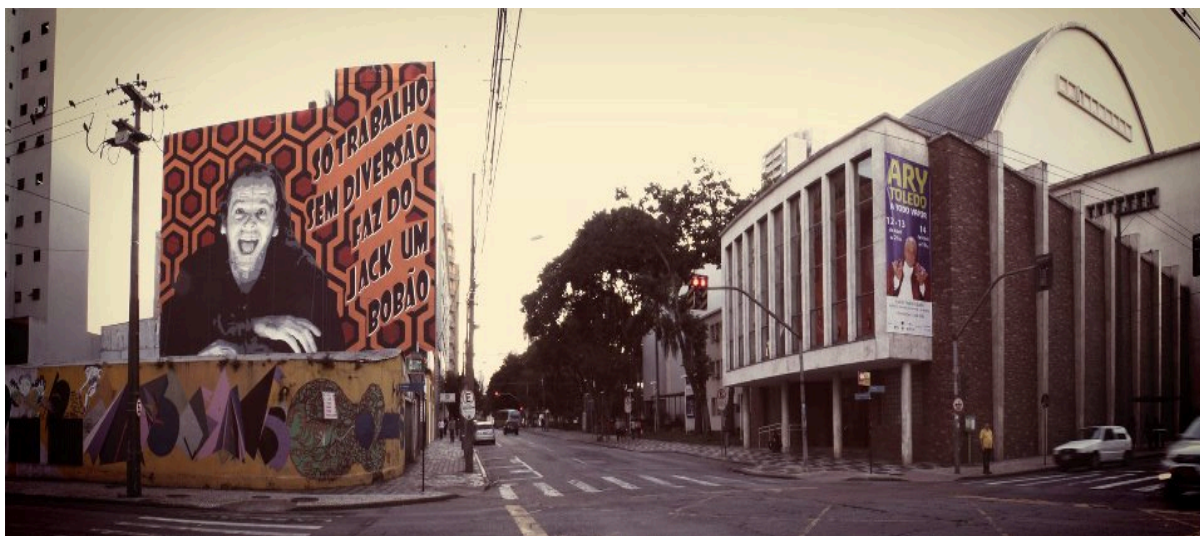
Uma interpretação procura dar sentido às evidências visuais da imagem e estabelecer relações entre a imagem e a vida das pessoas que a apreciam. Tão importante quanto conhecer a linguagem visual é conhecer os interesses e as inquietações das pessoas que apreciam essas imagens. Assim, uma boa interpretação procurará persuadir as pessoas da relevância das observações e dos significados descobertos na imagem. (Ibidem, p. 82)

Por fim, o julgamento considera se o trabalho é capaz de satisfazer muitos observadores por um longo período. "As razões para julgar a excelência ou a pobreza de um trabalho têm de estar baseadas numa filosofia da arte, não em autoridades pessoais." (FELDMAN, 1970 apud PILLAR, 1993, p.83). Desse modo, faz-se necessário optar por uma filosofia da arte para justificar o julgamento de uma imagem. A *filosofia formalista* "realça a importância dos elementos formais ou visuais e, especialmente, o modo como eles estão organizados." (Ibidem, p.83). Segundo essa filosofia, um trabalho de arte bem-sucedido é aquele cujos elementos são tratados cada um no seu potencial ideal, resultando em um todo harmônico e sensível. A *filosofia expressivista* enfoca "a profundidade e intensidade da experiência que se tem quando se observa uma imagem." (FELDMAN, 1970 apud PILLAR, 1993, p.84). Segundo tal ponto de vista, um trabalho pode ser excelente sem ser necessariamente belo. O julgamento expressivista baseia-se no poder que uma imagem tem de provocar emoções e na comunicação de ideias importantes. Por último, a *filosofia instrumentalista* "espera que a arte sirva a propósitos determinados pelas necessidades do ser humano através das poderosas instituições sociais." (Ibidem, p.84). Ou seja, a excelência de uma imagem está em sua capacidade de mudar o comportamento humano; "a grande arte acaba sendo somente aquela que serve a grandes causas." (Ibidem, p.85).

Aqui se propõe um exercício teórico de aplicação do método de leitura da imagem estabelecido por Edmund Feldmann para a análise dos murais realizados em 2013 pelo *Motion Layers* intitulados de *O Iluminado* e *Ray Charles*, assinados por Artestenciva e Cínico, respectivamente. Oferecemos então uma interpretação, entre as muitas possíveis leituras, para essa

produção artística geradora de cultura e que interage com a organização espacial do entorno próximo.

## O ILUMINADO



**Figura 2** - Mural *O Iluminado - Motion Layers*, Curitiba.  
Fonte: Acervo dos artistas (2013).

### Descrição

Título do trabalho: *O Iluminado*.

Artista: Artestenciva.

Localização: Empena cega do Edifício Inter Walter Sprenguel, na Rua XV de Novembro, n. 964, esquina com a Rua Tibagi, no Centro de Curitiba.

Ano de execução: 2013.

Técnica utilizada: Estêncil e projeção sobre superfície arquitetônica.

Tipo de representação: Figurativa.

### Análise

A inspiração para esse mural foi o filme *O Iluminado*, do cineasta Stanley Kubrick, uma adaptação do livro de Stephen King. Realizado em 1980, com participação do ator Jack Nicholson, foi considerado o melhor filme de terror já produzido. Para a criação do mural foram selecionados três ícones importantes na trama do filme: a imagem do personagem Jack Torrance, interpretado por Nicholson, a frase emblemática do roteiro ("Só trabalho sem diversão faz do Jack um bobão") e, por último, o tapete do corredor do Hotel Overlook.

A pintura em escala monumental foi realizada com a técnica do estêncil sobre uma superfície retangular. A superfície desse mural se enquadra dentro das artes bidimensionais e, de modo geral, assim como qualquer outro trabalho artístico, será observado inicialmente em sua totalidade, isso porque, segundo Arnheim (1980, p. 44), "a percepção do todo precede a percepção das partes", dado que o todo é composto por diversas partes e as imagens dos murais podem ser divididas em figura e fundo.





**Figura 3-** Mural *O Iluminado - Motion Layers*, Curitiba.  
Fonte: Igor Julião Weldt (2013).

Observa-se, em primeiro plano, representada em escala de cinza, a figura do ator Jack Nicholson, que interpretou o personagem principal da trama. Trata-se de uma imagem composta por massas de cor, sem contorno, que dão forma ao personagem com o uso de luz e sombra, proporcionadas pela variação de tom e luminosidade. O fundo da imagem foi inspirado no tapete da cena do corredor mal-assombrado e constitui-se de hexágonos vermelhos, contornados uma por uma linha preta, forte e grossa, que aumenta o contraste e destacada a figura, colocados sobre um fundo laranja. A composição segue um padrão com hexágonos de mesmo tamanho, dispostos de maneira regular lado a lado, e o contorno, em linha preta, é responsável por dar dinamismo à sequência.

O padrão de fundo contrapõe com a figura do personagem, tanto no uso da cor quanto no tipo de linha utilizado. Enquanto em uma prevalece o traço orgânico, na outra se usa a linha reta. Contudo, o artista trabalha toda imagem de maneira a criar uma composição equilibrada e harmoniosa. Do lado direito, o padrão que remete ao tapete é interrompido, permanecendo apenas o fundo laranja responsável por dar maior luminosidade ao fundo da frase, facilitando, assim, sua compreensão. A frase "Só trabalho sem diversão faz do Jack um bobão" foi escrita em preto com sombreamento branco. Sua disposição de forma inclinada é responsável por trazer leveza e movimento, dando dinamismo à imagem.

As cores conservam em si mesmas um significado maior. Esses significados são fruto de experiências humanas "elementares e imemoriais". Elas nos oferecem um vocabulário de grande utilidade para a linguagem visual, pois são responsáveis por construir uma nova informação. Por terem maior afinidade com as emoções, provocam uma reação diferente daquela provocada por uma obra sem cores. No filme, Kubrick usou as cores marrom, vermelho e laranja pela sua associação com a hipnose. Enquanto as cores quentes como vermelho e laranja estimulam a mente, o marrom, em contraste com as duas, estimula a insegurança e o medo. No entanto, no mural elaborado pelo Artestenciva, o marrom foi substituído pelo preto, dando unidade ao arranjo geral.

Sabe-se também que o uso da cor, mesmo sem objetivos pré-determinados, tem importante função visual na comunicação, constituindo o esquema de composição dos murais. Se considerarmos que a luz é o fundamento cor, poderemos dividir as cores em quentes e frias. O vermelho, o amarelo e o laranja compõem matizes quentes e são espontaneamente associadas ao fogo, ao sol e ao calor. Ao mesmo tempo, é possível deduzir seu teor expressivo: "as cores quentes conotando proximidade, densidade, opacidade, materialidade." (OSTROWER, 1984, p. 234).

### **Interpretação**

O mural *O iluminado* é constituído por uma série de símbolos representativos na trama do filme. A frase "Só trabalho sem diversão faz do Jack um bobão" é o elemento que dialoga com o espectador, por veicular uma mensagem que pode ser constantemente atualizada, sendo capaz de provocar uma reflexão particular em cada um dos sujeitos que a observam. Além disso, relaciona-se diretamente com o contexto em que se insere: o centro comercial da cidade, lugar onde centenas de trabalhadores circulam diariamente. Dessa maneira, propõe-se interpretar o mural *O Iluminado* como uma representação social, buscando-se compreender sua função política e as relações de força existentes na sua concepção.

A formulação do conceito de representação social proposto por Roger Chartier, um dos maiores historiadores franceses da atualidade, na década de 1990, faz referência ao trabalho de Pierre Bourdieu e, é desenvolvido considerando as definições de classe e posição sociais, poder e dominação. A representação que os grupos ou indivíduos concedem por meio de suas ações e de suas propriedades simboliza sua realidade social. Elas variam de acordo com os interesses e condições dos grupos e classes sociais que as formam e cujo discurso tende a impor autoridade ou legitimar a concepção de mundo social elaborada para si mesmo e para o outro.

A representação enquanto instrumento teórico-metodológico é capaz de apreender, dentro da história cultural, a internalização simbólica das lutas de poder e dominação entre indivíduos e grupos. Estas, estruturadas a partir de relações externas e objetivas, existem independentemente da consciência e vontades individuais que as produziram dentro de um determinado campo social. Entre a representação proposta e o sentido construído, diversos significados são possíveis. Uma representação forte é capaz de persuadir o poder e demonstrar a distância existente entre os signos existentes e a realidade que eles não podem ocultar.

As representações são criadas pelas decisões sociais, e sua compreensão como estímulo regulador da vida coletiva e da prática do poder possibilita a discussão com outros autores que recuperam a ideia de representações coletivas como instituições sociais.

O debate promovido por Roger Chartier dentro da história da leitura pode ser seguido por outros trabalhos dentro das ciências sociais. Para isso, faz-se necessário apresentar algumas considerações que orientam a abordagem do mural *O Iluminado* como representação social. É preciso compreender a função política desse mural e as relações de força existentes na sua concepção. Por parte da Administração Pública, os murais são entendidos como instrumento de dominação que tem como objetivo realçar a perspectiva de Curitiba como cidade ideal. Do outro lado, pode-se dizer que as imagens do mural se diferenciam e se sobressaem diante dessas intenções, pois, antes de criar um mural financiado através da Lei de Incentivo à Cultura, o artista Artestenciva foi capaz de criar imagens que vão além da pretensa programação ideológica e que carregam uma história dentro de si, a essência que permanece enquanto o compromisso ideológico que as originou é alterado. Nota-se claramente que esse ponto de vista privilegia as funções políticas dos bens culturais entendidos como instrumentos de dominação.

Enquanto a produção de bens culturais seque ordens, regras e convenções específicas, o ato criativo coloca-se numa relação de dependência dessas regras e códigos. Contudo, a obra liberta-se de tais dependências nos diferentes modos de apropriação, socialmente determinados pelas



diferenças geradas nos costumes, classes sociais e inquietações, e que estão sujeitos a princípios de organização e diferenciação socialmente compartilhados. (CHARTIER, 1990, p. 91-92).

## RAY CHARLES

### Descrição

Título do trabalho: *Ray Charles*.

Artista: Leandro Cínico.

Localização: Empena cega do Edifício Muralha, localizado na Av. Marechal Deodoro, n. 711, no Centro de Curitiba.

Ano de execução: 2013.

Técnica utilizada: Estêncil e projeção sobre superfície arquitetônica.

Tipo de representação: Figurativa.

### Análise

O mural *Ray Charles* foi inspirado no longa-metragem *Ray*, filme que conta a história de vida do músico, considerado um dos maiores gênios da música negra norte-americana. A imagem do mural trata-se de uma releitura, utilizando a técnica do estêncil, da fotografia que ilustra o álbum póstumo de Ray Charles intitulado *Genius Loves Company*, lançado em 2004 pela gravadora Concord Records.



**Figura 4** - Mural *Ray Charles* - *Motion Layers*, Curitiba, 2013.  
Fonte: Michele Micheleto (2013).

A releitura da imagem do cantor sorrindo aparece em primeiro plano, representada em escala de cinza. O volume na imagem é conseguido por meio de gradientes de cor, claros e escuros, sombras e iluminação, pontos e linhas. Segundo Arnheim, cada vez que alguém desenha, mesmo que a forma mais simples, em um pedaço de papel, o espaço vazio ganha uma função espacial diferente: transforma-se no "fundo", atrás do qual se estende a forma desenhada como "figura". (ARNHEIM, 1980, p. 89). Nesse caso, a "figura" do mural é composta pela imagem, grande e definida, do cantor Ray Charles, centralizada sobre a superfície arquitetônica.

Ao realizar a leitura de uma imagem, o fundo de qualquer mural não deve ser desprezado, uma vez que é ele que determina a força da figura. No mural de Ray, o fundo aparece sem um tratamento de cor especial. Contrastando com a composição da figura, denota vazio e ausência. Dessa maneira, a figura sobre esse fundo ganha espaço para existir e maior nitidez de contorno e leitura. O espectador pode sentir a força, a forma e a luminosidade que a figura adquire sobre esse fundo.

Realizada sobre uma superfície retangular, pode-se perceber que a parte superior do mural é mais valorizada do que a parte inferior. Essa maneira de compor a imagem pode ser considerada como uma regra geral, pois está ligada à localização dos elementos da imagem. Definidos um eixo vertical e outro horizontal, o quadrante formado pelo eixo horizontal superior predomina à medida em que acompanha a ordem de leitura da imagem que, seguindo a tradição ocidental, é feita da esquerda para a direita e de cima para baixo.

Levando-se em consideração o suporte do mural, a soma de conteúdo e formas, a análise dos murais vai ao encontro de outra definição essencial: a definição de escala da imagem em relação ao espectador. Um suporte é considerado grande quando as figuras da imagem são maiores que os contempladores; é de tamanho médio quando as figuras são aproximadamente do mesmo tamanho dos indivíduos; pequenos quando elas são menores.

### **Interpretação**

Para interpretação do mural *Ray Charles*, lançamos mão do conceito de cultura pop como conceito chave. O pop é um conceito do campo estético que não despreza seus reflexos sociais, políticos e econômicos. Trata-se de um processo criativo que utiliza como matéria artística as experiências pessoais, cotidianas e triviais, de uma geração predominantemente jovem. O conceito pop não apenas denomina o objeto dessa produção artística, a imagem popular, mas também o efeito explosivo que ela gera.

A música é a principal manifestação da cultura pop, e é a partir de metade da década de 1950 que esse conceito é inserido nos mais diversos estilos musicais. Apesar de contemporâneo ao movimento pop, o músico Ray Charles, considerado um dos maiores gênios da música negra norte americana, firmou sua reputação ao mesclar o *rhythm and blues* (R&B) com outros estilos musicais como o rock e a música gospel.

Uma importante contradição que caracteriza o pop é "o cruzamento paradoxal de uma forma de protesto voltada às subculturas, como a cultura popular do *mainstream* que é comercialmente bem sucedida". (ROSELT, 1999). Roger Behrens descreve esse fato como um acordo em que "a subcultura precisa da cultura dominante como meio. A cultura dominante precisa do conteúdo da subcultura para legitimar sua própria função". (BEHRENS, 1996, apud ROSELT, 1999, p.119).

Outra característica do pop é o uso afirmativo de novas possibilidades técnicas. No mural *Ray Charles*, o artista se apropria enfaticamente da técnica do estêncil e de uma imagem fotográfica. Nesse caso, o uso de uma técnica bastante simples e de uma imagem amplamente divulgada nas capas dos discos do músico não são vistos como elementos de alienação ou de incapacidade criadora, mas se tornam elementos de autorrealização.

Assim como a arte urbana, a arte pop é transitória, pois utiliza soluções de curto prazo; é expansível, por ser facilmente esquecida; e é produzida em massa e para a sociedade de massa. O mural *Ray Charles* é um produto pop, pois pode ser compreendido sem dificuldades e consumido diretamente, sem a necessidade de uma superestrutura intelectual e também porque ele é uma imagem comunicável, apesar de seu conteúdo ser bastante simplório, o que nos leva a uma análise e interpretação com resultados pouco surpreendentes e até banais.

### **Julgamento**

A cidade e o espaço público urbano tornam-se locais de interação no qual construções simbólicas trabalham na configuração de identidades e afetos, de um sentimento de pertencimento. A proposta de leitura para os murais do *Motion Layers* deu-se a partir da percepção da inserção dessas obras no cotidiano dos curitibanos e, por acreditar que eles constituem práticas do dia a dia urbano que estimulam a construção de uma identidade local e opõe-se a indiferença da sociedade. Nessas pinturas, os artistas criaram imagens que puderam ser compartilhadas com o espectador, habitante ou visitante, humanizando e democratizando o Centro da cidade de Curitiba.

Esses murais, assim como outras formas de arte urbana como o grafite, o estêncil, *sticker* e lambe-lambe, constituem um grupo de manifestações visuais que retratam “a história visual da nossa época, documentam situações e estilos de vida, apontam atores sociais e rituais, revelam e alimentam imaginários, afetos, relações, medos, desejos e frustrações”. (OLIVEIRA, 2007, p.70). Como monumento, um mural torna-se um bem material da sociedade, uma instituição simbólica, uma obra de arte pública que cria um ambiente característico para a cidade, acentuando sua singularidade.

As imagens realizadas sobre muros e paredes, como é o caso das obras analisadas, são atiradas à cidade e colocadas diante do indivíduo, pertencendo a todos, sem distinção de público. São compostas por elementos visuais que expressam sua função comunicativa e possibilitam diversas leituras, por serem oferecidas a nossa visão e afetarem nossos sentidos. Essas leituras se modificam de acordo com aquele que as observa ou segundo as transformações que acontecem no interior de cada sujeito que vivencia a obra. Além disso, esses murais perpetuam ideias, despertam reconhecimento e podem suscitar significações mais profundas, dependendo da experiência de cada espectador.

Além da importância desses murais no contexto da cidade de Curitiba, julga-se aqui, a importância artística desses trabalhos baseado no pensamento formalista desenvolvido pela estética Kantiana. No livro *A crítica da faculdade do juízo*, Kant defende que a beleza não é um atributo do objeto, e sim, dá-se pela existência deste. Para ele, a beleza surge da combinação livre e espontânea das nossas faculdades espirituais. Dessa maneira, quando dizemos que uma obra é bela, não o fazemos pelo fato de respeitar regras ou critérios de beleza, mas pelo fato de provocar em nós a harmonia dessas faculdades. À medida em que essas faculdades são compartilhadas por todos os homens, pressupõe-se que a mesma combinação se reproduza sempre que existir ocasião para a experiência. Essa seria, então, a fórmula da universalidade subjetiva do juízo estético proposto por Kant.

Ao desenvolver seu raciocínio, Kant introduz a ideia de gênio com intuito de impedir que a criação artística seja orientada conceitualmente. Para ele, “gênio é a ‘inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte” (KANT, 1993 apud ALMEIDA, p.57). Ou seja, a figura do gênio é a escolhida pela natureza para dar à obra de arte a espontaneidade e gratuidade, próprias do fenômeno natural. O gênio traz consigo a ideia de que os modelos de beleza não devam ser padronizados, colocando-se contra a imposição de modelos de tradição estética. A obra de arte do gênio “deve conseguir fazer-se exemplar, despertar na audiência uma disposição que a anime a falar. A obra deve constituir-se num exemplo que inspire outros artistas e forneça parâmetros para que os espectadores possam, de forma não determinante, julgar a arte.” (ALMEIDA, p.57).

A relação entre gênio e gosto estabelecida por Kant é importante por determinar que a arte vá além da combinação de formas atraentes, trazendo consigo o que até então não era decisivo: as ideias. O gênio infunde na matéria artística ideias estéticas, aquilo que não é estabelecido por nenhum modelo, com intuito de ampliar a dimensão e a experiência estética, dando a ela significado e garantindo sua preservação e durabilidade potencial.

## BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, L. C. O. *O formalismo da estética kantiana: considerações sobre uma incompreensão*. Disponível em: <[http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/formalismo\\_da\\_estetica\\_kantiana,\\_considereacoes\\_sobre\\_uma\\_incompreensao/n9camillo.pdf](http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/formalismo_da_estetica_kantiana,_considereacoes_sobre_uma_incompreensao/n9camillo.pdf)>. Acesso em 10 mar. 2016.

ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira/EDUSP, 1980.

CASTILHO, Cristiano. Quando o crime vira arte nas ruas. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 07 abr. 2013. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/especiais/despiche/quando-o-crime-vira-arte-nas-ruas-emr4me0v7wp8tqsjrleinw2fi>>. Acesso em 16 jan. 2016.

CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COELHO, T. *O que é indústria cultural*. Editora brasiliense, 1980.

MARTIN, MARCEL. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

OLIVEIRA, R. C. A. *Estéticas juvenis: intervenções nos corpos e na metrópole*. Comunicação, mídia e consumo, São Paulo, v. 4, n. 9, p. 63-86, 2007.

OSTROWER, F. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1984.

PILLAR, A. D. *Pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1993.

ROSELT, J. *Do afeto para o efeito: a arte de atuação e a cultura pop*. Tradução de Stephan baumgärtel. In: Revista Cena, Porto Alegre, n. 8, p. 112-126, 2010.