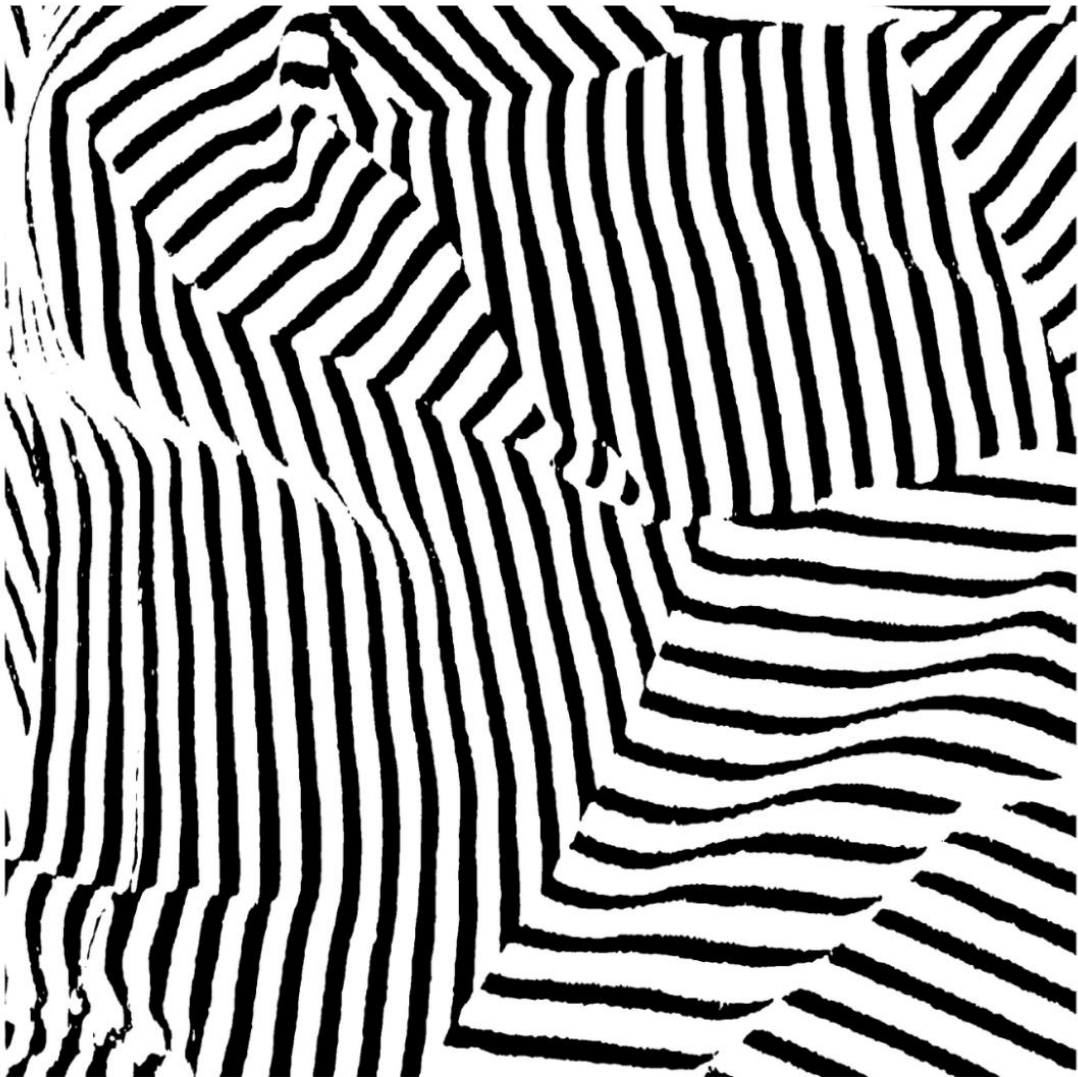


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

BARRADOS

SIMBOLOGIA DA LISTRA ATRAVÉS DA PINTURA



MARIA ROSA DE PAIVA CARDOSO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES

MARIA ROSA DE PAIVA CARDOSO

BARRADOS: SIMBOLOGIA DA LISTRA ATRAVÉS DA PINTURA

Uberlândia

2021

MARIA ROSA DE PAIVA CARDOSO

BARRADOS: SIMBOLOGIA DA LISTRA ATRAVÉS DA PINTURA

Monografia apresentada ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel e licenciada em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Helena da Silva Delfino Duarte.

Uberlândia

2021

MARIA ROSA DE PAIVA CARDOSO

BARRADOS: SIMBOLOGIA DA LISTRA ATRAVÉS DA PINTURA

Monografia apresentada ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel e licenciada em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Helena da Silva Delfino Duarte.

Profa. Dra. Ana Helena da Silva Delfino Duarte (Orientadora)

Profa. Dra. Tatiana Sampaio Ferraz

Prof. Dr. Rodrigo Freitas Rodrigues

Data da Defesa: **29 de outubro de 2021**

Uberlândia

2021

Dedico este trabalho ao grande amor da minha vida, Gustavo Gabaldo.

“Para mim, ainda restam muitas questões a serem compreendidas e esclarecidas. Preciso reconstituir a história do nosso amor para apreender todo o seu significado. Ela foi o que permitiu que nos tornássemos o que somos; um pelo outro, um para o outro”.

Carta a D.
História de um amor
(2008).

RESUMO

O trabalho aqui apresentado se trata de uma análise histórica, conceitual e artística acerca da simbologia da listra no ocidente medieval, considerando que esta temática foi estabelecida com base no livro *“The Devil’s Cloth: A History of Stripes”* de Michel Pastoureau (1991). Dessa forma, a presente investigação busca revisar as raízes culturais e sociais deste padrão visual, apresentando-o de forma crítica e reflexiva. Assim, trata-se de um estudo prático e teórico fundamentado por um levantamento bibliográfico e documental, referências artísticas e conceitos do campo da pintura, como as noções de “pintura além da pintura”, “pensamento pictórico” e “campo ampliado”. Além disso, como desdobramento artístico desta pesquisa, apresenta-se um quadríptico de pinturas em interface com fotografia impressa, denominado “Barrados”. Esta obra pretende destacar alguns grupos marginalizados pela sociedade do medievo, enquanto salienta a presença da listra nas suas representações, sendo que, naquele período, impunham-se vestimentas listradas sobre indivíduos desviantes com o intuito de distingui-los dos demais cidadãos. Portanto, esta monografia busca estabelecer algumas possibilidades poéticas e visuais para o uso da listra enquanto ferramenta simbólica e narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Listra; Simbologia; Pintura; Interface entre linguagens; Processo de Criação.

ABSTRACT

The work here presented is a historical, conceptual and artistic analysis of the stripe symbology in the medieval west, considering that this theme was established based on the book “The Devil's Cloth: A History of Stripes” by Michel Pastoureau (1991). Thus, the present investigation seeks to review the cultural and social roots of this visual pattern, presenting it in a critical and reflective way. Therefore, it is a practical and theoretical study based on a bibliographic and documentary survey, artistic references and concepts from the field of painting, such as the notions of “painting beyond painting”, “pictorial thinking” and “the extended field”. In addition, as an artistic development of this research, a quadriptych of paintings interfaced with printed photography, called “Barrados” is presented. This work aims to highlight some groups marginalized by medieval society, while highlighting the presence of the stripe in their representations, because in that period, striped clothing was imposed on deviant individuals in order to distinguish them from other citizens. Consequently, this monograph seeks to establish some poetic and visual possibilities for the use of the stripe as a symbolic and narrative tool.

KEY-WORDS: Stripe; Symbology; Painting; Interface between languages; Creation process.

LISTA DE IMAGENS

| | |
|--|----|
| Imagem 1. Martin Handford. Personagem Wally da série de livros “Where's Wally?”, 1987-Presente..... | 17 |
| Imagem 2. Gustavo Taretto. Cena de “Medianeras: Buenos Aires da Era do Amor Virtual”, 2011..... | 17 |
| Imagem 3. Maria Rosa de Paiva Cardoso. Foto de faixa de pedestres em Uberlândia, Minas Gerais, 2021..... | 18 |
| Imagem 4. Maria Rosa de Paiva Cardoso. Foto de cones de trânsito em Uberlândia, Minas Gerais, 2021..... | 18 |
| Imagem 5. Pieter Bruegel, Caminho do Calvário, 1564. Pintura a óleo sobre madeira, 124 x 170 cm..... | 20 |
| Imagem 6. Pieter Bruegel. Detalhe editado da obra Caminho do Calvário, 1564. Pintura a óleo, 124 x 170 cm..... | 20 |
| Imagem 7. Ethan Coen, Joel Coen. Cena de “O Brother, Where Art Thou?”, 2000..... | 21 |
| Imagem 8. Art Spiegelman. Detalhe da história em quadrinhos “Maus: a história de um sobrevivente”, 1980..... | 22 |
| Imagem 9. Mark Herman. Cena de “O menino do pijama listrado”, 2008..... | 23 |
| Imagem 10. Richard Thorpe. Cena de “Jailhouse Rock”, 1957..... | 22 |
| Imagem 11. Bridget Riley, Rose Rose, 2011. Impressão em papel, 87 x 69,7 cm..... | 23 |
| Imagem 12. Bridget Riley, Fall, 1963. Tinta de acetato de polivinil em chapa de fibra, 141 x 140,3 cm..... | 25 |
| Imagem 13. Jacques Charles Bar, Ancien Carme, costumé selon le sentiment, du Père Daniel de la Vierge Marie, historien de cet ordre, dans son livre intitulé, le Miroir du Carmel. Figure 6, 1784-1785. Gravura colorida, 43,8 x 27,7 cm..... | 29 |
| Imagem 14. Autor desconhecido, sem título, 1348-1365. Desenho, dimensões desconhecidas..... | 34 |
| Imagem 15. Tim Burton. Cena de “Beetlejuice”, 1988..... | 42 |
| Imagem 16. Victor Fleming. Cena de “O Mágico de Oz”, 1939..... | 43 |
| Imagem 17. Jason Reitman. Cena de “Juno”, 2007..... | 44 |
| Imagem 18. Alfred Hitchcock. Cena de “Spellbound”, 1945..... | 45 |
| Imagem 19. Alfred Hitckcock. Cena de “Spellbound”, 1945..... | 46 |
| Imagem 20. William Castle. Cena de “Strait-Jacket”, 1964..... | 47 |

| | |
|--|----|
| Imagem 21. Maria Rosa de Paiva Cardoso, “A Mulher de Listras”, 2020. Acrílica sobre Tecido não tensionado, 29,7 x 42 cm..... | 51 |
| Imagem 22. William Goldman, Sem título, 1892-1900. Fotografia, 14,0 x 8,9 cm..... | 53 |
| Imagem 23. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Experimentação com caneta acrílica I, 2021. Caneta acrílica sobre fotografia, 21,0 x 29,7 cm..... | 54 |
| Imagem 24. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Experimentação com caneta acrílica II, 2021. Caneta acrílica sobre fotografia, 21,0 x 29,7 cm..... | 54 |
| Imagem 25. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Manipulação fotográfica digital I, 2021. Manipulação digital sobre fotografia..... | 55 |
| Imagem 26. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Experimentação com arte digital I, 2021. Arte digital..... | 56 |
| Imagem 27. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Experimentação com arte digital II, 2021. Arte Digital..... | 56 |
| Imagem 28. Maria Rosa de Paiva Cardoso, "A roupa listrada do diabo", 2021. Massa Cerâmica e Tinta PVA, 36,5 x 33,5 x 2,8 cm..... | 57 |
| Imagem 29. Maria Rosa de Paiva Cardoso, "A roupa listrada do diabo", 2021. Massa cerâmica e tinta PVA, 36,5 x 33,5 x 2,8 cm..... | 58 |
| Imagem 30. Maria Rosa de Paiva Cardoso, "A roupa listrada do diabo", 2021. Massa cerâmica e tinta PVA, 36,5 x 33,5 x 2,8 cm..... | 59 |
| Imagem 31. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Barrados, 2021. Impressão em tecido, tinta PVA e Moral da Idade Média, 89 x 123,8 cm..... | 61 |
| Imagem 32. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Detalhe de "Barrados". “As Prostitutas,” 2021. Impressão em tecido, tinta PVA e Moral da Idade Média, 42 x 59,4 cm..... | 71 |
| Imagem 33. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Detalhe de "Barrados". “O Malabarista”, 2021. Impressão em tecido, tinta PVA e Moral da Idade Média, 42 x 59,4 cm..... | 74 |
| Imagem 34. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Detalhe de "Barrados". “O cego”, 2021. Impressão em tecido, tinta PVA e Moral da Idade Média, 42 x 59,4 cm..... | 76 |
| Imagem 35. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Detalhe de "Barrados". “O carrasco”, 2021. Impressão em tecido, tinta PVA e Moral da Idade Média, 42 x 59,4 cm..... | 78 |
| Imagem 36. Estudante de Giotto, Mural da Igreja dos Dominicanos, século XIV. Afresco sobre mural, dimensões desconhecidas..... | 83 |
| Imagem 37. Estudante de Giotto, Detalhe do Mural da Igreja dos Dominicanos, século XIV. Afresco sobre mural, dimensões desconhecidas..... | 84 |
| Imagem 38. Estudante de Giotto, Detalhe do Mural da Igreja dos Dominicanos, século XIV. | |

| | |
|---|-----|
| Afresco sobre mural, dimensões desconhecidas..... | 84 |
| Imagem 39. Estudante de Giotto, Detalhe do Mural da Igreja dos Dominicanos, século XIV. Afresco sobre mural, dimensões desconhecidas..... | 85 |
| Imagem 40. Estudante de Giotto, Detalhe do Mural da Igreja dos Dominicanos, século XIV. Afresco sobre mural, dimensões desconhecidas..... | 86 |
| Imagem 41. Daniel Buren, Peinture aux formes variables, 1966. Tinta sobre canvas de algodão listrado em cinza e branco, 226 x 190 cm..... | 89 |
| Imagem 42. Daniel Buren, Photo-souvenir: peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et vert, 1966. Tinta acrílica sobre tecido listrado em verde e branco, 226 x 206 cm..... | 90 |
| Imagem 43. Daniel Buren, Photo-souvenir: peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et rouge, 1968. Tinta acrílica sobre tecido listrado em branco e vermelho..... | 90 |
| Imagem 44. Daniel Buren, Detalhe de Photo-Souvenirs: within and beyond the frame, 1973. Trabalho in situ, dimensões desconhecidas..... | 92 |
| Imagem 45. Daniel Buren, Detalhe de Photo-Souvenirs: within and beyond the frame, 1973. Trabalho in situ, dimensões desconhecidas..... | 92 |
| Imagem 46. Daniel Buren, Detalhe de Photos-Souvenirs: points de vue ou le corridorscope, 1983. Trabalho in situ, dimensões desconhecidas..... | 93 |
| Imagem 47. Daniel Buren, Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et orange, 1967. Tinta acrílica branca sobre tecido de algodão listrado alternado e verticalmente em laranja e branco, 79,5 x 110,5 cm..... | 96 |
| Imagem 48. Daniel Buren, Affichage Sauvage, 1968. Trabalho in situ, dimensões desconhecidas..... | 96 |
| Imagem 49. Daniel Buren, Photo-souvenir: Le Pavillon coupé, découpé, taillé, gravé, 1986. Trabalho in situ, dimensões desconhecidas..... | 97 |
| Imagem 50. Marcel Duchamp, O grande vidro ou A noiva despida pelos seus celibatários, 1915-1923. Técnica mista, dimensões desconhecidas..... | 100 |
| Imagem 51. Rosalind Krauss, Diagrama sobre a escultura no campo ampliado, 1984..... | 103 |
| Imagem 52. Gustavo Fares, Diagrama sobre a pintura no campo expandido, 2011..... | 104 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 12 |
| 1. A LISTRA COMO PADRÃO VISUAL E INDÍCIO MORAL..... | 15 |
| 1.1 A listra: estrutura visual que salta aos olhos..... | 15 |
| 1.2 De padrão visual a indício moral: o demônio listrado da Idade Média..... | 26 |
| 1.2.1 A moral do medievo ocidental..... | 26 |
| 1.2.2 A listra em documentos e leis..... | 33 |
| 2. A TRAJETÓRIA DO “BARRADOS”: UM PROCESSO DE CRIAÇÃO..... | 39 |
| 2.1 Reconhecendo o listrado: aproximações pessoais com este padrão visual..... | 39 |
| 2.2 Experimentações listradas: ensaios artísticos..... | 47 |
| 2.3 “Barrados”: uma análise de obra..... | 60 |
| 2.3.1 Apresentação do quadríptico “Barrados”..... | 60 |
| 2.3.2 Análise técnica e poética da obra..... | 63 |
| 3. AS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS DO QUADRÍPTICO E REFLEXÕES TEÓRICAS ACERCA DA PINTURA..... | 81 |
| 3.1 Entre a listra indigna e a pura: o quadríptico “Barrados”..... | 81 |
| 3.1.1 A listra indigna da Igreja dos Dominicanos em Bolzano, Itália..... | 82 |
| 3.1.2 A listra pura de Daniel Buren..... | 87 |
| 3.1.3 A listra indiciária de Maria Rosa de Paiva..... | 94 |
| 3.2 O quadríptico “Barrados” em diálogo com o campo teórico da pintura..... | 98 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 106 |
| REFERÊNCIAS | 110 |

INTRODUÇÃO

Qualquer listra é um ritmo, até um tipo de música; e assim como toda música, além da harmonia e do prazer, ela pode abrir-se em pandemônio, deflagração, e até loucura.

Michel Pastoureau (1991, p. 86)

O presente trabalho consiste em um estudo prático e teórico acerca da simbologia negativa atribuída a listra nos países da Europa Ocidental, durante a Baixa Idade Média. De forma que essa pesquisa pode ser entendida como fruto de um processo investigativo desenvolvido durante a graduação da artista, iniciado a partir do livro acerca da mesma temática de Michel Pastoureau¹. Assim, o mesmo culminou na pintura de um quadríptico intitulado “Barrados”, que pretende constituir uma figuração subjetiva sobre a moral e ética daquela época, resgatando e evidenciando a presença deste padrão visual no período em questão. Portanto, entende-se que esta monografia de conclusão de curso almeja não só analisar o contexto histórico da temática supracitada, mas também, incluir a perspectiva poética e artística da autora sobre a questão.

Ademais, a obra resultante desta investigação destaca e agrega, a partir de vestimentas listradas, algumas pessoas pertencentes a estamentos segregados pelo medievo, como prostitutas, artistas circenses, deficientes e carrascos. Portanto, é possível assumir que este trabalho estabelece um diálogo crítico entre a listra, a história da arte e as sociedades ocidentais, evidenciando tal padrão visual enquanto indício revelador de status, caráter e moral. Ainda, o quadríptico foi constituído através da pintura em interface com a fotografia impressa, isto é, por meio da interferência de tinta PVA² em fotos do século XIX, reproduzidas no tecido “*Canva*”, utilizando da cor, composição e outros elementos plásticos para conceber uma discussão reflexiva acerca do assunto.

A fundação temática desta pesquisa justifica-se por uma lacuna, percebida até onde alcançou esta pesquisa, em estudos acerca da simbologia da estrutura listrada ao decorrer da história, especialmente em língua portuguesa. Desse modo, acredita-se que a discussão em torno da potencialidade visual da listra consiste em um ganho referencial ao campo artístico,

¹ “Nascido em 1947, Michel Pastoureau é um paleógrafo/arquivista e diretor de estudos na *Ecole pratique des hautes études*, onde, desde 1983, ocupa a cadeira de história da simbologia ocidental. Os seus primeiros trabalhos eram dedicados ao estudo de emblemas e sistemas de representação (brasão, selos, medalhas, iconografias)” (PASTOUREAU, 1991, p. 99).

² Trata-se de uma tinta feita à base de Acetato de Polivinilo, comumente denominada por PVA.

possibilitando que seu emprego ocorra de maneira mais consciente, seja concordando ou contrariando suas simbologias ao decorrer de diversos contextos sociais e momentos históricos.

Além disso, é essencial compor uma descrição da listra, isto é, declarar os elementos visuais que permitem sua categorização. Dessa forma, tanto o dicionário online Michaelis quanto o minidicionário da língua portuguesa de Silveira Bueno, definem esse padrão visual como uma risca em tecido, de cor diferente deste. Portanto, entende-se que tais definições são insuficientes para a finalidade desta pesquisa e não revelam, de maneira profunda, os elementos intrínsecos da composição listrada. Por outro lado, Pastoureau aprofunda essas delimitações conceituais, indicando como a listra foi definida, até 1799, como uma estrutura bicolor constituída por sequências repetidas, ainda que, atualmente, a mesma não é mais restringida por certo número de cores ou sequências.

Assim, para o presente trabalho, a listra pode ser categorizada como uma disposição de barras paralelas que forma uma composição rítmica, alternada e sequencial. Em adição, compreende-se a mesma como uma estrutura, considerando que sua figura e fundo são indissociáveis, justamente por coexistirem em um plano único. Portanto, é possível analisar este padrão visual enquanto uma estrutura que pode ser replicada de maneira ilimitada, isto é, a visualização de sua parte indica o mesmo que sua totalidade.

A principal fundamentação histórica e temática desta pesquisa é orientada pelo livro *“The Devil’s Cloth: a History of Stripes”* de Pastoureau (1991), que pode ser entendido como um guia das diversas simbologias que a estrutura listrada adquiriu ao decorrer dos séculos. A centralidade que esta publicação possui no estudo atual pode ser verificada tanto em sua constante presença ao longo de seus capítulos, quanto por se tratar de um dos textos essenciais acerca da temática. Além disso, sobre seus aportes teóricos e documentais secundários, é importante mencionar a lei consuetudinária germânica *“Sachsenspiegel”* do século XIII e as normas jurídicas suntuárias das cidades do sul da Europa no fim da Idade Média.

Adicionalmente, as referências artísticas da pesquisa são constituídas pela coletânea de afrescos da Igreja dos Dominicanos na cidade de Bolzano na Itália, a produção prática de Daniel Buren e outras mídias visuais presentes na contemporaneidade. Por fim, é interessante apontar também algumas das orientações provenientes do campo teórico crítico da arte, que foram essenciais para a construção do presente trabalho, como Cecília Salles (1992; 1998; 2006), Angélica de Moraes (2005), Rosalind Krauss (1984), Sandra Rey (1996), a coletânea de ensaios *“Pintura além da pintura”* (2011), o livro *“Como pensam as imagens?”* organizado

por Etienne Samain (2012), o “Dicionário de símbolos” de Chevalier e Gheerbrant (1996), este último utilizado para as reflexões simbólicas sobre cores, entre outros aportes.

Assim, o primeiro capítulo deste trabalho, intitulado “A listra como padrão visual e indício moral”, funciona como uma apresentação histórica da simbologia da listra, que é configurada enquanto sua temática central. Inicialmente, estabelecem-se as características e propriedades intrínsecas desta estrutura, incluindo alguns exemplos de seus usos na vida cotidiana e na cultura midiática contemporânea. Depois desta introdução, apresenta-se a simbologia negativa da listra adquirida durante a Idade Média, reflexão possível graças à caracterização da moral própria do medievo e da análise de documentos e decretos deste período.

Consequentemente, é necessário apontar que o segundo capítulo desta monografia, denominado “A trajetória do ‘Barrados’: um processo de criação”, inicia-se através das aproximações da autora com a estrutura listrada, revelando que este desenvolvimento nem sempre ocorreu de maneira intencional. Posteriormente, é exposto o processo de criação do “Barrados” em diálogo com Salles, bem como algumas experimentações artísticas que compuseram este percurso, sejam estas feitas pela bidimensionalidade ou pela tridimensionalidade. Finalmente, a obra em questão é devidamente apresentada como uma pintura em interface com a fotografia impressa, possibilitando algumas reflexões relativas ao pensamento pictórico, apropriação de imagem e hibridismo de linguagens artísticas. Posteriormente, através de análises individuais das pinturas constituintes do quadríptico, possibilita-se uma compreensão simbólica e poética das cores e imagens apropriadas.

O último capítulo desta investigação, “As referências artísticas do quadríptico e reflexões teóricas acerca da pintura”, aborda as referências visuais utilizadas para a concepção e execução do seu componente prático, sendo estes os afrescos da Igreja dos Dominicanos e as obras de Daniel Buren. Ademais, fez-se necessário analisar as relações estabelecidas entre o “Barrados”, as produções artísticas supracitadas e alguns conceitos teóricos oriundos do campo da pintura. Sendo que tais noções correspondem às categorias de “pintura além da pintura”, “pintura reencarnada”, pensamento pictórico e o “campo ampliado” da pintura.

De modo geral, este trabalho de conclusão de curso busca, a partir de um estudo teórico e uma produção artística, expor e refletir a simbologia negativa da listra presente no Ocidente durante a Idade Média, com o intuito de amplificar o espaço de discussão acerca desta temática e desta estrutura em geral. Assim, o quadríptico “Barrados”, fruto desta investigação, pretende estabelecer diálogos entre este padrão visual, processos sociais de segregação e a teoria da arte.

1. A LISTRA COMO PADRÃO VISUAL E INDÍCIO MORAL

1.1 A listra: estrutura visual que salta aos olhos

A zebra é um animal branco com listras pretas, como os europeus têm reivindicado por tanto tempo, ou um animal preto com listras brancas, como os africanos sempre as reconheceram?

Michel Pastoureau (1991, p. 91).

A citação de Michel Pastoureau coloca em questão tanto a composição visual do corpo listrado quanto a sua identificação cultural, dois campos essenciais para a compreensão do local simbólico da listra na sociedade ocidental. Neste capítulo, ambas as áreas serão discutidas, com a primeira apresentando a definição, diferença frente outros padrões visuais e funcionalidade figurativa da listra, enquanto a segunda se relaciona com os valores culturais e sociais da mesma.

O presente subcapítulo é responsável por abordar as questões que envolvem as características visuais da listra, de forma que a sua simbologia é retratada no tópico seguinte. A partir disso, é necessário, primeiramente, estabelecer a listra como uma estrutura, ou seja, ela é constituída pela junção de figura e fundo, de forma que ambas existem em um único plano e não conseguem ser separadas. Diferentemente do que se encontra em outros padrões visuais, como superfícies lisas, pontilhadas e outras estampas. Assim, a meu ver, é possível definir a listra como uma composição rítmica, alternada e sequencial, com capacidades intrínsecas de enganar e iludir o olho humano.

No livro *The Devil's Cloth: a History of Stripes* de Pastoureau (1991), o autor diferencia a noção da listra clássica daquela adotada após a Revolução Francesa, aceita até hoje. O conceito da listra datado até 1799 era, majoritariamente, de uma estrutura bicolor e composta por sequências repetidas, enquanto em sua percepção mais atual, ela pode ter um número infinito de cores e não necessariamente requer uma repetição. Um exemplo disso é a bandeira da Itália, que não seria considerada listrada pelos conceitos clássicos, por não apresentar uma repetição sequencial de duas cores; contudo, a partir da noção mais recente, esta composição de barras paralelas é suficiente para ser entendida como composta por listras.

A estrutura listrada é raramente encontrada na natureza, com exceção de alguns minerais, vegetais e peles de animais, portanto é possível afirmar que quando o homem se depara com a mesma ele tende a reagir à sua presença, seja este reflexo mais negativo

(comumente na Idade Média) ou mais positivo (recorrente no período contemporâneo). Isto pode ser inferido a partir da relação humana como o tigre e a zebra, ambos os animais vistos no passado como bestas e que, hoje, são observados frequentemente com fascínio e curiosidade, justamente por sua destacada pelagem listrada. Por isso, talvez seja necessário entender a listra mais como uma marca cultural do que natural, de maneira que os homens a utilizam para estampar seus ambientes, inscreverem em seus objetos e imporem sobre outros seres.

De modo geral, entende-se que a listra é uma estrutura que se repete infinitamente, mantendo suas propriedades em grandes e pequenas superfícies. Ou seja, a parte representa o mesmo que o todo e a estrutura, quase sempre, precede a forma. A listra não só revela e esconde ao mesmo tempo, como também é figura e fundo, sendo finita e infinita. A partir dessas características é possível perceber a extrema plasticidade desta estrutura, que pode ser aplicada como marca, símbolo, insígnia, emblema e atributo.

Ainda, no contexto de sua caracterização, Pastoureau (1991, p. 14) indica que: “A listra, com qualquer perímetro e cor, é claramente mais pronunciada – conseqüentemente mais eficaz – que a cor amarela, o chapéu pontudo ou a *rouelle partie*³”. Dessa forma, percebe-se que esta é uma estrutura que chama a atenção do olhar mais que uma superfície monocromática. À vista disso, uma das maiores funcionalidades da listra é destacar algo ou alguém que a utiliza, portanto, é possível encontrar vários exemplos cotidianos desse uso, seja em objetos, roupas ou personagens da cultura contemporânea.

Dessa forma, com o intuito de apresentar alguns usos da estrutura listrada em sua funcionalidade de destaque, apresentam-se alguns exemplos deste padrão visual no cotidiano. O primeiro deles pode ser indicado pela coletânea de livros “Onde está Wally?”, criada em 1987 por Martin Handford, consiste em uma série de jogos visuais onde o leitor deve achar o personagem Wally dentre cenas congestionadas por centenas de outras figuras. A característica distintiva deste personagem reside justamente nas suas vestimentas com listras vermelhas e brancas na direção horizontal, tanto em sua camisa quanto em seu gorro (Imagem 1). Esse componente não é arbitrário, considerando que o listrado é a melhor estrutura para realçar um elemento dos seus arredores. Esta mesma lógica pode ser aplicada no filme argentino “Medianeras” (Imagem 2), dirigido por Gustavo Taretto, onde os personagens

³ O *rouelle partie* pode ser definido como uma insígnia cujo uso extensivo foi imposto aos judeus durante o século XVIII, como ordem do Papa Inocêncio III no IV Concílio de Latrão, enquanto forma de distinção social entre sujeitos cristãos e pagãos no medievo ocidental (FAUS, 1998).

principais só conseguem se encontrar dentre a multidão de Buenos Aires por um deles estar vestido com listras brancas e vermelhas.

Imagem 1. Martin Handford. Personagem Wally da série de livros “*Where’s Wally?*”, 1987-Presente



Fonte: < <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/11/filme-baseado-em-onde-esta-wally-e-confirmado-por-produtora.html>>. Acesso em 06 set. 2021

Imagem 2. Gustavo Taretto. Cena de “*Medianeras: Buenos Aires da Era do Amor Virtual*”, 2011



Fonte :< <http://ruidomanifesto.org/tbt-cine-medianeras-buenos-aires-na-era-do-amor-virtual-2011/>>. Acesso em 06 set. 2021

Outro exemplo do uso pragmático das listras na vida cotidiana está no código de rodovias, cujas várias sinalizações empregam essa estrutura como forma de atrair o olhar de pedestres e motoristas, recomendando cuidado ou avisando sobre um perigo. O primeiro que, possivelmente, vem à mente é a faixa de pedestres (Imagem 3), composição listrada no asfalto que é destinada a garantir uma passagem segura dos cidadãos pelas vias. Além desta, a

própria organização dos cones de trânsito é listrada (Imagem 4), tanto em branco e laranja quanto em preto e amarelo, cuja principal função nos centros urbanos é a delimitação e/ou destaque de uma determinada área.

Imagem 3. Maria Rosa de Paiva Cardoso. Foto de faixa de pedestres em Uberlândia, Minas Gerais, 2021



Fonte: Acervo Pessoal

Imagem 4. Maria Rosa de Paiva Cardoso. Foto de cones de trânsito em Uberlândia, Minas Gerais, 2021



Fonte: Acervo Pessoal

Ainda no contexto do espaço público, é interessante destacar a faixa policial e o farol náutico como objetos e construções que comumente utilizam as listras na sua composição. Estes dois exemplos possuem a funcionalidade primária de serem vistos e alertarem a algo, seja a manter a distância ou demarcar o início de terra firme. Geralmente, a faixa policial é composta de listras amarelas e pretas na orientação diagonal, ao passo que os faróis náuticos empregam listras mais grossas e horizontais, usualmente brancas e vermelhas. Por fim, pode-se compreender a listra, dentro deste contexto, como um filtro que permite ou nega a passagem de sujeitos, enquanto retém toda a sua atenção.

Essa característica de destaque da listra também é perceptível no campo das Artes Visuais, cujo uso pode ser transformado em um recurso pictórico de criação. Vários pintores flamengos dos séculos XV e XVI compunham suas obras com uma figura de roupas listradas em um ponto focal da pintura, conseguindo capturar o olho do espectador no momento que o mesmo conecta-se com o trabalho. Porém, também havia artistas que utilizavam essa técnica como uma distração, ou seja, eles situavam uma figura listrada em um local aleatório para que o espectador a veja primeiro e descubra a cena principal da tela em um segundo momento. Os pintores Hans Memling, Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel eram mestres desse recurso, constantemente utilizando a listra como um *trompe-l'oeil*⁴ (PASTOUREAU, 1991, p. 22).

A pintura de grandes dimensões “Caminho do Calvário” (Imagem 5), feita em 1563 por Bruegel, é um ótimo exemplo para observar a técnica comentada acima, pois o artista posiciona um camponês anônimo e insignificante, vestido com um roupão listrado, quase no centro da obra, como pode ser visto em seu detalhe (Imagem 6). Isso é feito com o objetivo de desviar o olho do espectador das cenas essenciais do trabalho, como Jesus carregando a cruz ou o sofrimento de Maria, fazendo com que elas sejam reveladas apenas em um segundo momento, ou após uma análise mais cuidadosa da peça. Tal fenômeno ocorre porque a listra cria uma discrepância com seus arredores, de modo que a perspectiva do observador alcança o camponês em primeiro lugar.

⁴ O *Trompe l'oeil* pode ser definido como um “Recurso técnico-artístico empregado com a finalidade de criar uma ilusão de ótica, como indica o sentido francês da expressão: *tromper*, ‘enganar’, *l'oeil*, ‘o olho’ [...] a imagem representada com o auxílio do *trompe l'oeil* cria no observador a ilusão de que ele está diante de um objeto real em três dimensões e não de uma representação bidimensional” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017).

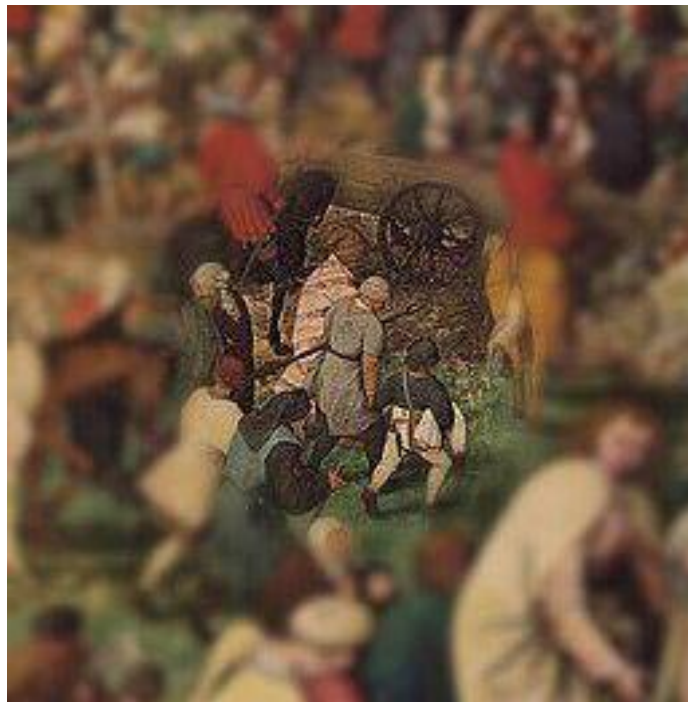
Imagem 5. Pieter Bruegel, Caminho do Calvário, 1564. Pintura a óleo sobre madeira, 124 x 170 cm



Fonte:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4e/Pieter_Bruegel_d._%C3%84._007.jpg/1200px-Pieter_Bruegel_d._%C3%84._007.jpg>. Acesso em: 17 ago. 2021.

Imagem 6. Pieter Bruegel. Detalhe editado da obra Caminho do Calvário, 1564. Pintura a óleo, 124 x 170 cm



Fonte:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4e/Pieter_Bruegel_d._%C3%84._007.jpg/1200px-Pieter_Bruegel_d._%C3%84._007.jpg>. Acesso em: 17 ago. 2021>

A antiga prática de estampar as vestimentas de prisioneiros com listras grossas e horizontais tinha o propósito de revelar, diferenciar, agrupar e reconhecer os sujeitos que as lhes eram impostas. De forma que é possível perceber a listra como um instrumento de estabelecer ordem entre o homem e espaço, seja esse um espaço geométrico e/ou social. Apesar de não ser mais uma prática comum, essa roupa listrada ainda está extremamente presente no imaginário popular, pois, como é percebido na visão de Pastoureau (1991, p. 55), “Na nossa imaginação contemporânea, um indivíduo provido de roupas listradas pode ser de qualquer profissão ou *status* social. Mas a primeira coisa que pensamos, especialmente se as listras são grossas e bem contrastadas, é o status de prisioneiro”.

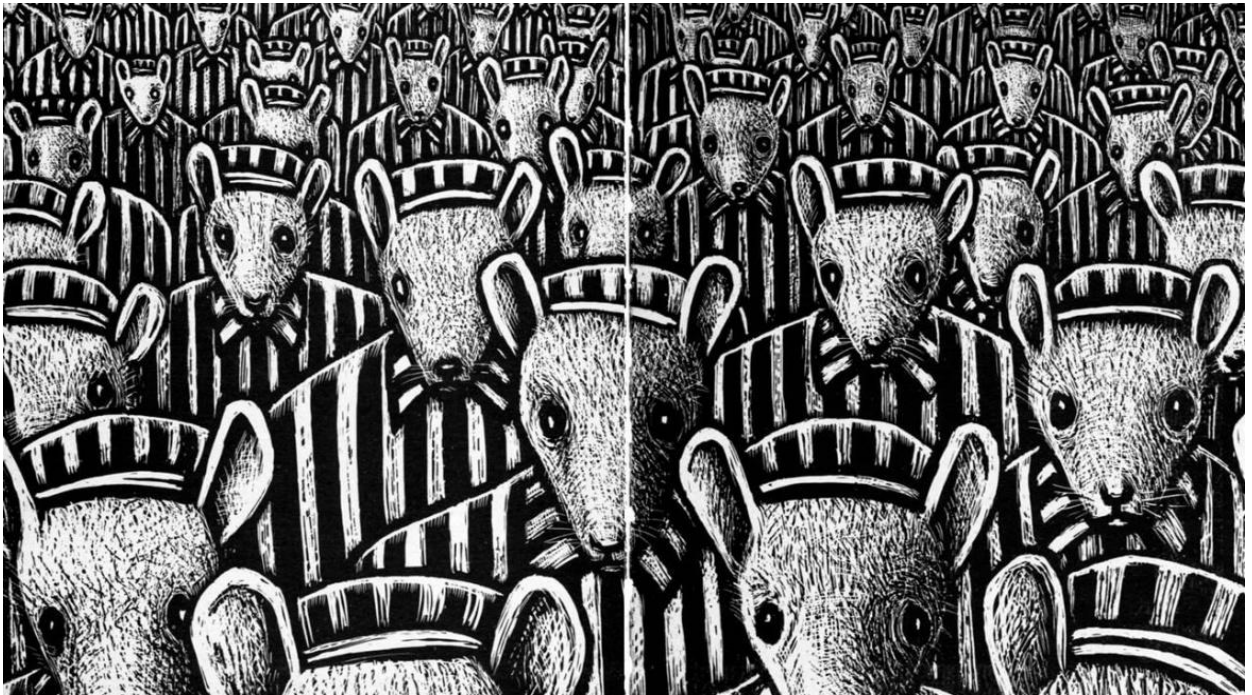
Metaforicamente as listras horizontais da vestimenta dos prisioneiros têm uma forte relação com as listras verticais das barras da prisão, por sua intersecção criar uma teia, um xadrez, uma jaula que exclui o mesmo mais ainda do mundo exterior. A partir dessas reflexões, é possível teorizar porque este ideal ainda é tão presente nos dias de hoje pela sua grande disseminação em livros, filmes, desenhos animados, histórias em quadrinhos (HQ), entre outros. Alguns exemplos deste uso são os três personagens principais do filme “*O Brother, Where Art Thou?*”, dirigido pelos irmãos Coen (Imagem 7); os “ratos” da HQ “*Maus*” de Art Spiegelman (Imagem 8); os judeus encarcerados em campos de concentração do filme “*O menino do pijama listrado*” de Mark Herman (Imagem 9) e o músico Elvis Presley, interpretando Vince Everett, no filme “*Jailhouse Rock*” de Richard Thorpe (Imagem 10).

Imagem 7. Ethan Coen, Joel Coen. Cena de “*O Brother, Where Art Thou?*”, 2000



Fonte: < <https://www.nowyouseeit.com/stripes>>. Acesso em 06 set. 2021

Imagem 8. Art Spiegelman. Detalhe da história em quadrinhos “Maus: a história de um sobrevivente”, 1980



Fonte: < <https://nerdspeaking.com.br/maus-e-a-importancia-da-memoria>>. Acesso em 06 set. 2021

Imagem 9. Mark Herman. Cena de “O menino do pijama listrado”, 2008



Fonte: < <https://www.nowyouseeit.com/stripes>>. Acesso em 06 set. 2021

Imagem 10. Richard Thorpe. Cena de “Jailhouse Rock”, 1957



Fonte: < <https://www.nowyouseeit.com/stripes>>. Acesso em 06 set. 2021

Seguindo para outra funcionalidade da listra, para além de seu potencial chamativo, é importante destacar sua capacidade de enganar o olho humano, alterando espaços, comprimindo, expandindo e movimentando a atenção do observador. Isto pode ser visto nos apartamentos construídos no período da Restauração Francesa⁵ onde as listras eram pintadas verticalmente nas paredes para dar uma ilusão de um espaço maior, ou nos grandes quartos de castelos feudais onde a listra horizontal era utilizada para garantir a ideia de um lugar mais contido (PASTOUREAU, 1991, p. 54).

Essa funcionalidade ilusória da listra estende-se a vários contextos até os dias de hoje, como conferido em manuais e revistas de moda que sugerem ao seu público gordo utilizar roupas com listras horizontais, para que a ilusão de um corpo mais longo e afinado seja criada, de modo a evitar listras verticais, que tem o efeito contrário. Além disso, a capacidade dinâmica e chamativa dessa estrutura pode ser vista na obra “Rose Rose” de Bridget Riley (Imagem 11), onde as listras verticais de cores semelhantes dessensibilizam o olhar do espectador, enquanto as listras de cores vibrantes parecem se movimentar (O’KEEFFE, 2012, p. 169).

⁵ O período de restauração francesa corresponde a um processo histórico inaugurado pela deposição de Napoleão Bonaparte em 1814 e encerrada com as revoltas populares de 1830, dando início, portanto, a Monarquia de Julho (OLIVEIRA, 2000, p. 141-142).

Imagem 11. Bridget Riley, Rose Rose, 2011. Impressão em papel, 87 x 69,7 cm.



Fonte: <https://assets.phillips.com/image/upload/t_Website_LotDetailMainImage/v1/auctions/UK030216/141_001.jpg> Acesso em: 17 ago. 2021.

Dentro dessa característica, é essencial abordar a Op-Art⁶, movimento artístico iniciado na década de 1960 em que a listra foi extremamente predominante e protagonista. Essa prática era baseada em ilusões de ótica, que buscava movimento e distorção apenas pela utilização de elementos gráficos, além de envolver estímulos visuais e instigar os sentidos do corpo (MANAIA, 2019, p. 1). A funcionalidade ilusória da listra foi muito útil a esse movimento, como pode ser conferido na obra “*Fall*” de Bridget Riley (Imagem 12), produzida no início da década de 1960, onde a artista conseguiu produzir um efeito cinemático apenas com a listra preta e branca.

⁶ Segundo Manaia (2019, p. 1): “[A] Op art surge na década de 60 e é o nome reduzido de ‘*Optical art*’ [...] A primeira grande exibição de Op art, ‘*The Responsive Eye*’, foi realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa) (WADE, 1978). A Op art, não se reduz simplesmente aos efeitos ópticos, envolve também o corpo, que sente e responde aos estímulos visuais [...] Muitas das ilusões ópticas resultantes produzem sensações de movimentos, vibrações, clarões e/ou sugerem deformações. Os efeitos ópticos usados na Op art estão relacionados com a psicologia da Gestalt e às suas leis da percepção”.

Imagem 12. Bridget Riley, *Fall*, 1963. Tinta de acetato de polivinil em chapa de fibra, 141 x 140,3 cm.



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T00/T00616_10.jpg>. Acesso em: 17 ago. 2021.

A artista supracitada fala sobre suas intenções com a arte óptica: “Eu queria que o espaço entre o plano da imagem e do espectador fosse ativo. Era nesse espaço que, paradoxalmente, a pintura aconteceria” (O’KEEFFE, 2012, p. 138). Este trecho evidencia quais os reais objetivos almejados por esse movimento, para além de um simples *trompe-l’oeil*, como era compreendida pelos críticos de seu tempo, a Op-Art buscou uma exploração digna de cor, espaço, luz e percepção (O’KEEFFE, 2012, p. 7).

O processo de criação da pintora inglesa Bridget Riley dialoga diretamente com a descrição de Pastoureau sobre o uso exclusivo da listra, indicando que “Ao contrário da superfície lisa, a listra constitui um desvio, um acento, uma marca. Mas, usada sozinha, vira uma ilusão, interrompe o olhar, *flash*, move. Não há diferença entre a estrutura e a figura. (...) A listra pura (...) clarifica e escurece a visão, perturba a mente, confunde os sentidos. Listras demais podem finalmente te deixar louco” (PASTOUREAU, 1991, p. 91). Essa citação não só explicita a funcionalidade dinâmica da listra, como também indica sua importância para um movimento tão cinético quanto a Arte Ótica.

Ademais, é importante ressaltar que a característica de destaque e de ilusão da listra culminou na sua utilização como camuflagem na Primeira Guerra Mundial. Apesar de o dicionário *online* Michaelis categorizar o ato de camuflar como esconder, dissimular e ocultar, o artista e oficial náutico Norman Wilkinson tentou uma nova abordagem com os navios de guerra da Inglaterra. O britânico propôs a ideia de camuflar por meio do realce e da confusão, pintando o deck e/ou o casco de algumas embarcações com padrões chamativos que iriam confundir os submarinos alemães.

Essa pintura, que na maioria das vezes era composta por listras, enganava as navegações inimigas quanto a sua direção, tamanho e formato, e a estratégia inovadora se provou bem sucedida, com adaptações feitas pelos Estados Unidos e até por submarinos da Alemanha. Este tipo de camuflagem já havia sido apresentada por Abbott Handerson Thayer em 1909 no seu livro “*Concealing-Coloration in the Animal Kingdom*”, quando ele propôs que os animais de pele listradas possuíam essa característica pelo mesmo motivo. Apesar de essa teoria ser questionada hoje em dia, é interessante refletir sobre como a listra é uma estrutura tão intrigante que fascina pesquisadores em quase todas as suas aparições, sejam elas naturais ou humanas (MEIER, 2018).

Dessa forma, é possível realizar algumas conclusões sobre a questão da listra dentro do campo da composição visual, tendo discutido suas características intrínsecas, seus locais principais de ação e suas possíveis definições. A partir disso, é necessário refletir sobre sua simbologia e identificação cultural, especialmente por estas serem as questões centrais do trabalho plástico “Barrados”, produção artística proveniente desta pesquisa poética e teórica acerca do campo da listra, que é apresentado e discutido no capítulo 2. Assim, o próximo subcapítulo retrata essas questões com ênfase na análise de contextos históricos, documentos e decretos, tendo como recorte histórico-geográfico o medievo ocidental.

1.2 De padrão visual a indício moral: o demônio listrado da Idade Média

1.2.1 A moral do medievo ocidental

Na verdade, na maioria das sociedades, o mundo do tecido é onde as questões de técnica e material se misturam com questões de ideologia e símbolo. Para o historiador e o antropólogo,

panos e roupas sempre constituem lugares para pesquisa multidisciplinar.

(Michel Pastoureau, 1991, p. xi).

No já citado livro “*The Devil’s Cloth: A History of Stripes*”, Pastoureau retrata a história da listra e do tecido listrado nas sociedades ocidentais, do medievo até a atualidade. Essa obra literária compreende a listra como uma estrutura que vai além das suas funcionalidades visuais, resultando em um signo social que acrescenta um ideal de valor a qualquer um que a vista. As concepções sobre esta forma variam geográfica e temporalmente, abrangendo noções negativas, domésticas, românticas, revolucionárias, punitivas e higienizadas. Neste trabalho será discutido apenas o conceito da listra para a sociedade da Europa Ocidental durante o fim da Idade Média, ou seja, uma visão negativa e demonizada.

Primeiramente, é importante entender o processo de leitura de imagem a partir da sensibilidade medieval. Neste período, parte significativa das ilustrações populares era elaborada por camadas, ou seja, com uma clara separação entre seus níveis, de forma que o leitor deveria distinguir o fundo da imagem e começar a decifrá-la da base até o plano mais próximo do espectador. Como já foi tratado anteriormente, esse tipo de análise é impossível com a estrutura listrada, por ela não diferenciar a figura do fundo. Assim, essa superfície não era adequada para a leitura imagética do medievo, de modo que sua incomum composição visual era o suficiente para gerar uma possível aversão dos indivíduos deste período com a mesma.

Essa animosidade perante a estrutura listrada, combinada com as características intrínsecas da mesma, acabou consagrando a listra como o signo perfeito para representação da transgressão e a exclusão durante a Idade Média. Isso ocorreu pela sociedade cristã do ocidente medieval articular a maioria das suas taxonomias sociais em torno de símbolos e práticas de vestimentas. Assim, os seus sistemas discriminatórios, como as leis suntuárias, instituíram uma segregação onde as roupas de cada cidadão deveriam corresponder a sua posição na estrutura social.

O próximo subcapítulo visa analisar e discutir os documentos que confirmam a função da vestimenta com listras como uma espécie de uniforme para indivíduos transgressores. Porém, antes que esses decretos possam ser analisados, é importante compreender a moral e ética da Europa Ocidental durante o medievo, para assim, melhor assimilar quais eram esses sujeitos marginalizados, como eles se opunham a ordem da época e de que forma eram tratados pela sociedade medieval.

Nas cidades do sul da Europa, durante o fim da Idade Média, os indivíduos obrigados a usarem pelo menos um item de roupa listrado eram as prostitutas, malabaristas, palhaços e carrascos. Enquanto em outras áreas do continente, especialmente na Alemanha, as mesmas ordens se aplicavam a leprosos, deficientes físicos, boêmios, hereges, judeus e aqueles que não eram cristãos (PASTOUREAU, 1991, p. 13). A partir desta seleção é possível perceber que a moral dessa sociedade era completamente dominada pelos ensinamentos da cristandade, pautados por alguns valores hierárquicos.

Em seu artigo “A Idade Média: Um tempo de ‘fazer’ cristão”, Amim (2017, p. 128) revela o forte domínio do Cristianismo nas sociedades do medievo, destacando sua influência no campo religioso, filosófico e artístico, além da sua capacidade determinante nas transformações sociopolíticas da época. Dessa forma, é evidente que a moral medieval possuía um caráter subordinativo ao clero, desvalorizando a vida terrena, ressaltando o temor à morte e ao inferno, bem como aos pecados carnis.

Um exemplo clássico do uso de vestimentas listradas que causou inquietação dentro das sociedades ocidentais do medievo está na saga dos monges carmelitas. Essa ordem cristã, originada no século XII a partir de uma congregação de eremitas que se estabeleceram no Monte Carmelo, utilizava mantos listrados em branco e marrom ou branco e preto (Imagem 13). Ainda, o uso desta vestimenta se justificava teologicamente a partir da história bíblica, que, segundo Pastoureau:

Supostamente seria uma cópia do manto utilizado pelo profeta Elias, o fundador mítico dos carmelitas. Carregado pelo céu por uma carruagem de fogo, ele aparentemente jogou seu grande manto branco para seu discípulo Eliseu e foi dito de ter mantido, na forma de listras marrons, os traços queimados da sua passagem pelas chamas (PASTOUREAU, 1991, p.8-9).

Imagem 13. Jacques Charles Bar, *Ancien Carme, costumé selon le sentiment, du Père Daniel de la Vierge Marie, historien de cet ordre, dans son livre intitulé, le Miroir du Carmel*. Figure 6, 1784-1785. Gravura colorida, 43,8 x 27,7 cm.



Fonte: Departamento de Artes Gráficas, Coleção Edmond de Rothschild, L 313 LR / 46 Recto
Referência de inventário manuscrito: vol. 9, p. 55

Assim, foi a chegada dos carmelitas em Paris, no ano de 1254, que marcou o início da polêmica pública sobre suas roupas, discussão que duraria muitas décadas; os monges foram ridicularizados e abusados pelos parisienses, com vários deles apontando e gritando insultos ao se depararem com esta congregação. A população leiga os chamava de *les frères barrés*, ou “os irmãos barrados”, uma expressão pejorativa por *barrés*, em francês arcaico, significar listras e várias outros símbolos ilegítimos (PASTOUREAU, 1991, p. 9). Adicionalmente, como verificado no capítulo 2, esta expressão depreciativa é empregada como elemento central da minha produção visual sobre o tema.

Pastoureau (1991, p. 10-11) indica também como essas ações de abuso verbal e, às vezes, físico não ocorreram apenas em Paris, mas também em várias outras cidades da França, Inglaterra e Itália. Futuramente, várias ordens cristãs seriam criticadas por sua ambição, hipocrisia e traição, porém, a ordem carmelita era sempre condenada, acima de tudo, pelos seus mantos listrados. Toda essa polêmica culminou no fato de Papa Alexandre IV, por volta

de 1260, ordenar que os carmelitas abandonassem suas vestimentas e as trocassem por um tecido liso. Apesar de esta deliberação ter se originado do maior nível do clero, os monges se recusaram a obedecer e defenderam seus mantos por vários anos. Durante o Segundo Concílio de Lyon, em 1274, o novo representante carmelita, Pierre de Millaud, prometeu resolver esse problema e alterar as suas roupas o mais rápido possível, sob pressão de ter sua ordem extinta. Finalmente, em 1287, os irmãos renunciaram suas listras e adotaram uma capa branca, mas alguns carmelitas de locais mais distantes como a Hungria e a Espanha continuaram a usar o antigo “uniforme” até o início do século XIV.

A partir deste acontecimento, muitos historiadores e antropólogos se propõem a estudar a ordem carmelita, com o intuito de teorizar sobre o motivo da reação que a sociedade medieval teve sobre os seus mantos. Vários destes pesquisadores acreditam que o estranhamento ocorreu pela relação que as vestimentas listradas possuíam com os roupões orientais, por se assemelharem ao manto mulçumano. Após o século XVIII, alguns carmelitas até confirmaram essa suspeita, alegando que o manto teria sido imposto a eles na Síria, pelo Alcorão compreender a vestimenta branca como um sinal de nobreza e distinção, de forma que os cristãos não eram dignos desta roupagem.

Porém, Pastoureau acredita que a teoria do “manto ocidental” é anacrônica, chegando a uma conclusão a partir da sua consequência e não das condições presentes na sociedade da época. Além de que essa explicação não leva em consideração a escolha da listra como esse símbolo, nem as outras instâncias onde a listra era percebida de forma negativa. Adicionalmente, ele indica que:

O que importa, que é história totalmente documentada, é que a listra é um desvio e causa o mesmo grau de escândalo quando aparece em no manto de um malabarista, calças de um príncipe, mangas de cortesãs, nas paredes de uma igreja, na pele de um animal e no manto de um monge (PASTOUREAU, 1991, p. 12)

Dessa forma, é possível utilizar a polêmica da ordem carmelita como testemunho de um código que associava esse padrão a alguns grupos marginalizados, onde as práticas de vestimentas eram mais relevantes na análise do valor moral de um indivíduo, do que a sua própria identidade. Os carmelitas eram monges completamente dedicados a sua prática religiosa, ensinavam nas universidades e viviam em negação dos prazeres da carne, porém isso não era o suficiente para colocá-los acima do sistema discriminatório, os levando a humilhação pública. Assim, entende-se que a listra era compreendida como um signo negativo não só pelos decretos legais da época, como também no imaginário popular, tanto

que a obrigação do uso da roupa listrada iniciou-se como um costume e, depois, foi institucionalizada.

Para compreender a utilização da listra como marca de exclusão e desvio, é necessário, primeiramente, conceber a Idade Média como uma época de camadas sociais rígidas, ou seja, a vida pública era extremamente influenciada pelo sistema de estamentos⁷: os servos nasciam e morriam servos, assim como os nobres. A divisão e classificação dos seres eram essenciais à ordem do medievo, de forma que não era a estrutura listrada que afastava o indivíduo, ela era apenas uma marca visual desse sistema segregador.

Consequentemente, a utilização da listra como o signo dessa marginalização não foi acidental, as suas características intrínsecas funcionam perfeitamente para destacar, enquadrar e separar um indivíduo. As roupas listradas poderiam ser vistas à distância, avisando a todos sua presença, além de agrupar facilmente qualquer grupo de pessoas. Para mais, as vestimentas formavam uma imagem ilegível pelo olhar medieval, fomentando a aversão que a sociedade da época possuía com a estrutura e com quem a utilizava.

Ainda sobre o uso das listras no contexto do cristianismo medieval, é interessante destacar a presença deste elemento em murais e iluminações religiosas por volta do ano 1000. Nestas obras, algumas figuras bíblicas como Caim, Dalila, Saulo, Salomé e Judas eram representadas vestindo roupas listradas ou com o cabelo ruivo, outro signo de desconfiança na Idade Média (PASTOUREAU, 1991, p. 16). Ao analisar este grupo de personagens, é possível agrupá-los como traidores, ou seja, suas representações artísticas utilizavam dos elementos visuais de desvio para comunicar ao espectador a suas más intenções. Isso também ocorria nas miniaturas cristãs do século XIII, onde Lúcifer e os anjos rebeldes eram pintados com seus corpos cobertos por listras horizontais, como um sinal de sua caída dinâmica, bem como do seu valor negativo.

A partir destas informações, conclui-se que a moral da Idade Média na Europa Ocidental era extremamente associada com os valores cristãos da época, de forma que a listra não só representava o negativo, como também era um signo visual do pecado. Assim, a vestimenta listrada refletia o mal e, por isso, foi batizada como a listra demoníaca por Pastoureau. Ao analisar alguns dos grupos afetados por esse sistema discriminatório, percebe-se que a grande maioria pertencia aos estamentos baixos, e suas ocupações eram ridicularizadas e entendidas como inferiores ao cidadão médio. Alguns exemplos são as

⁷ Utiliza-se aqui o conceito de estamento, em detrimento da categoria classe, considerando que o período medieval na Europa possuía divisões com base no primeiro critério, em que as relações políticas, culturais e de estilos de vida entre os grupos sociais eram mais determinantes do que simples associações de dependência econômica (WEBER, 1979, p. 219-220).

prostitutas, malabaristas, palhaços e carrascos, que, através da necessidade, eram vistos pela moral idealizada e impossível como amadores dos prazeres carnavais.

Ainda mais, os leprosos, deficientes físicos e mentais, eram listrados para causar exclusão daqueles vistos como “normais” pela ideologia do medievo, onde os enfermos eram entendidos como castigados por Deus. Além disso, os hereges, judeus e aqueles que não eram cristãos, também eram instruídos a utilizar listras, visto que esses indivíduos eram minorias religiosas e, por isso, deveriam ser punidos. Porém, um elemento da moral cristã que não deve ser esquecido é a crença na salvação e na penitência, de forma que, apesar dos listrados serem vistos como pecadores marginalizados, eles ainda podiam ser reempregados na sociedade, de forma que, Pastoureau aponta:

Na sociedade medieval, aqueles excluídos considerados irredimíveis (pagãos, por exemplo) são raramente obrigados a utilizar roupas listradas. Por outro lado, todos aqueles que possuem esperança de conversão, como os hereges e alguns judeus ou mulçumanos, podem ser atribuídos a elas (PASTOUREAU, 1991, p. 90).

Por fim, conclui-se que a alta visibilidade, composição destoante e valores transgressores da listra foram muito significantes para a criação do “tecido do demônio”, expressão cunhada por Pastoureau para indicar o aspecto vil deste padrão visual na Europa Ocidental do medievo, ou seja, tal estrutura incorporou os piores princípios da moral cristã da época. A partir disso, sua simbologia desdobra-se em vários outros significados ao decorrer dos séculos, como a listra perigosa, higiênica, atlética e emblemática, porém sua origem negativa é essencial para a constituição sociocultural dessa estrutura paradigmática, de forma que raramente se desassocia deste sentido.

Dentre esta multiplicidade de significados para a estrutura listrada, entende-se que a listra “demoníaca” da Idade Média é aquela dotada de um maior número de referências teóricas e documentais, portanto ela apresenta um maior potencial de estudo e produção. Assim, é a partir deste contexto histórico e visual que a parte prática do presente estudo é constituída. De forma geral, o quadríptico⁸ “Barrados” pretende revelar, através das características de destaque e agrupamento da listra, a simbologia deste padrão no período selecionado.

⁸ O dicionário online “Priberam” define o termo “quadríptico” como uma obra pintada ou esculpida sobre quatro suportes, assim como algo que é composto por quatro partes. A partir destas categorizações, entende-se que, na presente pesquisa, este termo se refere a uma única produção que é composta por quatro trabalhos diferentes.

1.2.2 A listra em documentos e leis

Ao examinar as informações apresentadas anteriormente, entende-se que a sociedade cristã do medievo, especificamente na Europa Ocidental, exercia a prática de impor vestimentas listradas aos réprobos do seu tempo, como um sinal visual que indicasse seu desvio das normas sociais. Ou seja, a listra era utilizada como uma maneira de criar divisões explícitas entre aqueles indivíduos entendidos como marginais e os cidadãos honestos. A partir disso, é importante analisar as provas documentais destes costumes, como a lei consuetudinária germânica “*Sachsenspiegel*”, do século XIII, e as normas jurídicas suntuárias das cidades do sul da Europa na baixa Idade Média.

O “*Sachsenspiegel*”, ou, em português o “espelho saxão”, foi o primeiro documento jurídico alemão que oficializou o direito consuetudinário⁹, isto é, institucionalizou costumes sociais que, anteriormente, eram transmitidos apenas oralmente pelas gerações. Este registro legal é composto por quatro livros, escritos em 1225 por Eike Von Repgow, de forma que os três primeiros manuais eram dedicados às normas jurídicas de obtenção de terras e o último era responsável pela explanação das leis feudais. Seu título deriva de uma passagem presente no prefácio de alguns manuscritos, em que se lê: “O espelho dos saxões/ Esse livro deve se chamar/ Pois por ele os saxões saberão a sua lei/ Tão bem quanto uma mulher conhece seu semblante no espelho” (CAVINESS, 2018, p. 9). Esta citação indica que o “*Sachsenspiegel*” foi criado a partir das normas já presentes nas sociedades saxônicas, funcionando como um instrumento escrito de autoconhecimento e regulação deste povo.

Assim, o “*Sachsenspiegel*” não deve ser descrito apenas como um conjunto de normas legais, mas como uma composição escrita da estrutura de uma sociedade, ou um retrato da complexa comunidade que regulava, revelando suas dinâmicas, contradições e especificidades. De forma que sua elaboração foi possível a partir da relação entre a linguagem, religião, literatura, moral e estética da Idade Média. Pode-se afirmar ainda que esse livro abre uma janela para as preocupações e representações das comunidades medievais que o adotaram (DOBOZY, 1999, p. 1). Além disso:

Uma característica distintiva do *Sachsenspiegel*, e uma que definitivamente o separa da filosofia legal democrática, é que ele constantemente declara valores diferentes para grupos designados de pessoas. É presente nos livros: homem versus mulher, o filho mais velho versus o filho mais novo, filhas casadas versus não casadas, cristãos versus judeus, saxões versus estrangeiros, e assim se segue. Parece que o maior impulso das leis

⁹ O Direito Consuetudinário é definido pelo dicionário *online* Michaelis como as “regras ou posturas jurídicas que não se fundam na legislação escrita, mas que derivam do hábito, da tradição ou do uso”.

governando herança e domínio de terra era forçar acordos pacíficos em áreas de possível conflito social (CAVINESS, 2018, p.8).

Dessa forma, é interessante notar como as relações sociais da Idade Média eram estruturadas de forma tão rígida e hierarquizada, que se desdobraram em uma forma jurídica que materializou essas tensões. A partir disso, Pastoureau delimita como:

Na sociedade leiga existem costumes, leis e regulações que requerem certas categorias de réprobos ou marginalizados a usar roupas de duas cores ou listradas. Na lei consuetudinária da Alemanha no início da Idade Média, e de novo no famoso *Sachsenspiegel* (uma coleção de leis saxônicas compiladas entre 1220 e 1235), essas vestimentas são impostas ou reservadas para os servos bastardos e condenados (PASTOUREAU, 1991, p. 13).

Além disso, o “Espelho Saxão” é uma coleção de leis feita a partir da combinação da ilustração com a escrita, ou seja, o elemento visual e figurativo era tão essencial quanto o seu texto. Dessa forma, é mais recorrente encontrar imagens que apresentam a ordem e utilização da estrutura listrada do que citações textuais, pois suas elaborações visuais eram mais descritivas e acessíveis. A imagem abaixo (Imagem 14) é um recorte do quarto livro do “*Sachsenspiegel*” e representa a infração de uma mulher que se deita com um homem fora de seu estamento, cujo significado conceitual é detalhado na sétima nota de rodapé. É possível perceber, pela presença de um instrumento musical, que o sujeito em questão é um servo com a função de artista da corte. Porém, o que denuncia a ação como uma infração é a estampa listrada do cobertor que os envolve, pois a listra era a evidência da presença do pecado.

Imagem 14. Autor desconhecido, sem título, 1348-1365. Desenho, dimensões desconhecidas.



Fonte: < https://www.jstage.jst.go.jp/article/tja/72/Special_Issue/72_7/_pdf/-char/já>. Acesso em: 17 ago. 2021.

No caso das leis suntuárias, mais presentes nas cidades do sul da Europa no fim da Idade Média, prostitutas, malabaristas, palhaços e carrascos eram os principais grupos obrigados a utilizarem a listra em algum item de roupa, como lenços, vestidos, capuzes e chapéus. Já em algumas cidades alemãs, a ordem também se aplicava aos deficientes, boêmios, hereges, judeus e outros não cristãos. Assim, a lei pode ser descrita como:

Atas parlamentares (...) que regulamentam sobre o consumo de alimentos, móveis, tapeçarias, roupas, adornos, matérias-primas e outros itens comercializados nessa sociedade. São normatizações que pretendem manter os consumos adequados às hierarquias da sociedade, impedindo ou minimizando a mobilidade social, ou pelo menos, a visibilidade dessa mobilidade. Eram sancionadas pelas autoridades, seja o monarca, a autoridade local ou religiosa (VIEIRA, 2017, p. 46).

A lei suntuária possuía o objetivo de regular os hábitos de consumo da população, restringindo o seu luxo e extravagância, de forma que também regulava e reforçava as hierarquias sociais e os valores morais. A partir disso, entende-se que essas normas possuíam um valor jurídico, ideológico e social, instituindo uma segregação por vestimentas. No livro *“Defiled Trades and Social Outcasts: honor and ritual pollution in early modern Germany”* de Kathy Stuart, a autora indica que:

O governo da cidade também decretou restrições para roupas luxuosas em prostitutas em 1437, elas foram proibidas de usarem as roupas de mulheres honráveis, esses decretos foram repetidos ao decorrer do século, sempre com a intenção de diferenciar entre a prostituta e a “piedosa e honrável” mulher. No século XVI, elas eram obrigadas a usar listras grossas verdes nas suas roupas e eram proibidas de utilizar seda ou rosários (STUART, 1999, p. 30).

Ainda analisando outras fontes sobre os costumes e morais da Idade Média, é importante destacar a obra *“Dress in the Middle Ages”* de Françoise Piponnier e Perrine Mane, onde afirmam que as “Formas especiais de vestimenta para prostitutas e cortesãs foram introduzidas no século XIII: em Marselha um manto listrado, na Inglaterra um capuz listrado, e assim em diante” (PIPONNIER; MANE, 1997, p. 139-141). A partir dessa citação, percebe-se, novamente, a presença da listra como a estrutura separadora que era imposta às mulheres imorais, já presente três séculos antes do que é reportado por Stuart (1999, p. 30).

O livro *“Coutumes Du Beauvaisis”* de Philippe de Beaumanoir, feito em 1280, descrevia a lei medieval francesa cobrindo as normas do direito processual e material. Dentre as regras expostas, o autor proclama que não é benéfico a um clérigo estar vestido de manta listrada (BEAUMANOIR, 1842, p. 173 *apud* PASTOUREAU, 1991, p. 103). Esse discurso remete a história dos Carmelitas, que foi tratada no subcapítulo anterior, mas também expõe o

olhar que a sociedade da época possuía sobre pessoas que utilizavam listras, as mesmas não eram de um estamento com o qual o clero desejaria associar-se.

Outra manifestação deste fenômeno pode ser constatada no Concílio de Veneza, que se iniciou em 1311 com a presença de vinte cardeais, quatro patriarcas, cem bispos e arcebispos, além de alguns abades. Esta conferência possuía três assuntos principais: a ordem dos templários, as questões da terra prometida e a reforma da Igreja. Assim, um comitê foi selecionado para acompanhar o Papa na criação de leis, de forma que a assembleia completa apenas confirmava os decretos criados pelo comitê (TANNER, 1990). Foi durante este evento que Papa Bonifácio VII reafirmou o banimento absoluto das listras nas roupas de qualquer membro da Igreja.

O nono decreto do Concílio de Veneza declara que:

Qualquer clérigo vestindo roupas listradas ou variegadas em público, sem uma boa razão, é automaticamente suspenso, caso ele seja beneficiado, de receber as receitas dos seus benefícios por um período de seis meses. Caso ele não tenha esses benefícios, mas está na ordem sagrada abaixo do sacerdócio, ele é automaticamente desqualificado pelo mesmo período de obter um benefício eclesiástico. (...) Aquele que mantém a dignidade, um presbitério ou outro benefício no qual a cura de almas é anexada, além de outros padres e religiosos, seus trajes externos devem revelar sua integridade interior, que sem motivo plausível utilizam essa roupa [listrada] em público (...) são, se beneficiados, automaticamente suspensos por um ano de receber suas receitas (TANNER, 1990).

Além disso, o décimo quinto decreto deste documento insiste que as freiras devem ser visitadas pelo menos uma vez ao ano pelos seus ordinários, de forma que eles possam mantê-las sob maior vigilância e, conseqüentemente, guardá-las do mal. Segundo a seleção documental de Tanner:

Os visitantes devem ser muito cuidadosos para que as freiras - algumas delas, para nosso pesar, ouvimos que são transgressoras - não utilizem seda, pelagem ou sandálias variadas, não mantenham o cabelo comprido ou em um estilo de chifre, não vestirem gorros listrados ou multicoloridos, não atendam a danças ou banquetes de seculares, não andem pelas ruas de dia ou de noite e não levem uma vida luxuosa (TANNER, 1990).

A partir dos decretos do Concílio de Viena é possível perceber que os integrantes do clero não deveriam utilizar roupas listradas sem uma boa explicação, pois suas vestimentas externas deveriam refletir a pureza de seu espírito. Um caso de condenação extremo para este tipo de infração é a pena de morte do sapateiro Colin d'Aurichier. Este trabalhador morava em Ruão, na França, e também exercia a função de clérigo, porém em 1310 ele cometeu dois erros que lhe custaram a vida: ser casado e pego utilizando roupas listradas (PASTOUREAU, 1991, p. 13). Diante do quinto decreto do Concílio de Viena, sua punição por listrar-se deveria

ser majoritariamente financeira, contudo, em conjunto com seu crime matrimonial ele foi condenado à morte. Desse modo, não é possível assumir que sua pena de morte deveu-se totalmente às suas vestimentas, porém foi um crime relevante o suficiente para ser considerado como uma das suas infrações.

A partir do contexto histórico apresentado neste capítulo, é possível perceber que a estrutura listrada possuía uma simbologia negativa e transgressora para as sociedades ocidentais da Idade Média, de forma que sua utilização poderia resultar em humilhação pública, prejuízo monetário e segregação social. Assim, é interessante refletir sobre como a listra foi gradualmente esvaziada desse imaginário, tanto que atualmente ela é entendida pela maioria apenas como uma composição visual neutra. Porém, os estamentos que eram obrigados a utilizar vestimentas listradas, como prostitutas, deficientes, carrascos e artistas circenses, continuam marginalizados pela sociedade contemporânea.

Portanto, entende-se que o processo contínuo de absorção cultural da listra ocorreu apenas na esfera social e visual da própria estrutura, ou seja, a aceitação popular não foi estendida aos cidadãos vestidos de listras do medievo, de forma que eles ainda são segregados do resto da sociedade. Essa marginalização atual não é representada por roupas ou objetos de valor, como acontecia na Idade Média, mas é perceptível pela análise de moradores dos centros das cidades versus a periferia, as propagandas na televisão versus as vítimas de violência no noticiário, ou a classe alta versus a classe baixa. A sociedade contemporânea ainda é desenhada para uma minoria rica, branca e cristã, de forma que os “listrados” se livraram de suas listras, mas não de suas barras.

A partir dessas reflexões o quadríptico “Barrados” foi concebido, sendo uma obra que pretende utilizar a potência visual da estrutura listrada para compor uma imagem que reflète a moral e ética das sociedades ocidentais da Idade Média, criando um diálogo crítico entre a listra, seu contexto histórico e a arte. Além disso, as pinturas procuram expor as características evidenciadoras da listra, assim como inferir a presença do seu valor simbólico de desvio. Este trabalho é revelado e analisado no segundo capítulo, pois, primeiramente, mostrou-se necessário apresentar as simbologias, características visuais e historicidade deste padrão visual.

O contexto histórico, as condições sociais e as características visuais são todos elementos essenciais para a pesquisa em arte, pois para compreender o seu objeto de pesquisa é necessário primeiro entender a sociedade que lhe apreende. Dessa forma, utilizo as informações apresentadas até este momento, juntamente com as referências artísticas

indicadas no terceiro capítulo, como aporte teórico para a criação do trabalho prático “Barrados”, pois, assim como já dito por Sandra Rey:

A Filosofia, a semiologia, a psicanálise, a literatura e mesmo a ciência contemporânea podem nos fornecer excelentes conceitos para pensarmos nossa prática – se soubermos utilizá-los operacionalmente – isto é, tendo o cuidado e a capacidade de entender estes conceitos em profundidade em seu contexto; e ao transpô-los para nossa prática, estabelecer sim, as aproximações, mas também os distanciamentos (REY, 1996, p. 85).

De modo geral, pode-se compreender a listra como uma estrutura visual dotada de características intrínsecas, sobretudo de destaque e ilusão, além de múltiplos significados culturais, cujos sentidos constroem-se nas condições sociais e históricas em que se insere.

Assim, destacam-se aqui, tanto de um ponto de vista teórico, quanto prático-artístico, as finalidades e usos do padrão listrado durante a Idade Média no ocidente, justamente pela relativa amplitude de registros documentais e análises historiográficas disponíveis acerca deste recorte temático. Portanto, como apontado anteriormente, a listra era empregada pelas sociedades medievais como uma forma de categorização, segregação e punição de grupos compreendidos como desviantes, cuja marca listrada ressaltava e reforçava sua posição subalterna no interior da estrutura social do medievo.

A partir das análises anteriores sobre a estrutura listrada é possível compreender o valor da pesquisa teórica e histórica deste padrão, de modo que estas investigações possibilitaram uma compreensão mais profunda da mesma. Assim, o quadríptico “Barrados” é uma pintura em interface com fotografia que pretende funcionar como um reflexo da moral medieval, colocando os indivíduos marginalizados daquele período em destaque. Ademais, este trabalho pretende aproveitar da potência visual da listra para refletir sobre sua simbologia negativa, de forma que seus observadores possam redescobrir essa estrutura, seja em seu quesito pictórico ou por seu valor emblemático. Portanto, no próximo capítulo apresenta-se o processo de construção desta obra, bem como suas técnicas e as escolhas envolvidas nessa produção.

2. A TRAJETÓRIA DO “BARRADOS”: UM PROCESSO DE CRIAÇÃO

2.1 Reconhecendo o listrado: aproximações pessoais com este padrão visual

Utilizar listras, se apresentar vestido de roupas listradas (...) não é algo neutro nem natural. Para fazer isso, deve-se dispor de certa audácia, (...) não ter medo de aparecer.

Michel Pastoureau (1991, p. 1)

Primeiramente, é importante sinalizar que, até onde contemplou esta pesquisa, o estudo da listra como estrutura visual e/ou símbolo cultural dispõe de poucas referências bibliográficas, especialmente na língua portuguesa. Portanto, esta investigação foi fundamentada em grande parte por obras francesas, norte-americanas e alemãs, majoritariamente em suas versões em inglês. Para mais, indico que este capítulo é tratado, em sua interidade, na primeira pessoa do singular, por sua temática centrar-se em minha produção artística.

Dessa forma, o meu contato inicial com este assunto é fundamental para compreender de que forma ele alterou minha perspectiva visual sobre diversos aspectos formais. Sendo que, a partir dessa mudança de percepção, passei a enxergar não apenas meu próprio processo criativo com novos olhos, mas também uma série de produções culturais como filmes, livros, jogos e peças de roupa. Por meio desta aproximação e a pesquisa que lhe acompanhou, notei como a estrutura listrada possui características tão intrínsecas, de destaque e ilusão, que a mesma é empregada em várias esferas da vida social mesmo sem uma reflexão profunda sobre suas particularidades.

Assim, este processo de reconhecimento iniciou-se por volta de 2019, quando fui introduzida ao canal do *Youtube* “*Now you see it*”, que publica vídeos analíticos sobre diversas produções midiáticas, buscando encontrar significados em locais inesperados. Neste mesmo ano, o canal publicou um vídeo¹⁰ com o título “*Stripes in movies: why do characters where them?*” ou “Listras em filmes: porque personagens as utilizam?” que, até 2021, possuía mais de 800.000 visualizações. Foi a partir deste contato que conheci a questão simbólica e

¹⁰ O vídeo elabora sobre as propriedades e definições da estrutura listrada, indicando-a como o padrão mais notável de todos. Ademais, ele afirma que as listras possuem uma grande força simbólica e por isso eram utilizadas em várias obras artísticas. Por fim, o narrador argumenta como essas simbologias foram traduzidas para o cinema e para a construção moral de um personagem. Para acessar o vídeo, ver o link: <https://youtu.be/Y1U4YkNkoG0>.

visual da listra, além de algumas teorias sobre essa estrutura no design, na arte e na história, levando em consideração que o intuito do vídeo era tentar aplicar estas questões em filmes.

O autor desta publicação, Jack Nugent, inicia sua narração abordando a listra como, possivelmente, o padrão mais notável de todos, apresentando alguns exemplos onde esta estrutura foi utilizada para destacar algo, como as faixas de segurança, faróis e bandeiras de sinalização marítima. Assim, ele compara o listrado com padrões visuais como o xadrez e o manchado, destacando a primeira como a única estrutura que não possui diferenciação entre figura e fundo, com todas as outras formas sendo mais ordenadas e/ou que apresentam essa distinção de maneira evidente.

A partir disso, Nugent indica vários exemplos de listras em filmes, tentando perceber onde a estrutura listrada poderia indicar algo a mais no contexto da história. Dessa forma, ele procura produções em que a listra cinematográfica estaria simbolizando, como na arte e no design, algum desvio da ordem. Assim, o autor se propôs a criar um *site*¹¹ que seria a primeira compilação *online* de listras no cinema, de forma que, não só ele, mas qualquer visitante da página pudesse indicar uma cena de filme que apresentasse listras (NUGENT, 2019). Com o êxito do vídeo e, conseqüentemente, o sucesso do *site*, atualmente a página possui mais de duzentas imagens.

Apesar do meu interesse pelos exemplos cinematográficos apresentados pelo vídeo, senti necessidade de procurar as pesquisas que foram utilizadas de base para a sua construção, ou seja, buscar as investigações que o autor utilizou para indicar a listra como essa estrutura de grande valor visual e simbólico. Dessa forma, encontrei o livro “*The Devils Cloth: a history of stripes*” de Pastoureau (1991), que foi indicado no vídeo como uma referência principal para sua constituição.

Este livro foi inicialmente escrito e publicado em francês, porém, com o seu êxito, foi traduzido para quinze línguas e, assim, pude ter acesso à obra a partir da sua edição norte-americana. Esta pesquisa foi construída ao decorrer de vários anos, pois o autor estava escrevendo-a como um projeto pessoal, sem pressão para sua finalização, de forma que o produto final coincide exatamente com suas intenções iniciais. A ideia para essa produção foi concebida quando o autor era um jovem pesquisador e, ao analisar diversos documentos medievais, percebeu a constante presença da listra nesses registros. Essa realização o propulsionou na procura pela simbologia da estrutura listrada dentro das sociedades do medievo.

¹¹ Para acessar o site, ver o link: <https://www.nowyouseeit.com/stripes>.

Portanto, é possível perceber que o meu processo de pesquisa ocorreu de forma semelhante à concepção do livro *The Devil's Cloth* (1991), pois ambos os projetos se iniciaram a partir da descoberta da listra dentro do seu contexto de interesse e desenvolveram-se por meio da curiosidade acerca dos significados e sentidos que essa estrutura poderia revelar. Assim como Pastoureau, tenho pesquisado a presença da listra e da sua simbologia, ocasionalmente, por dois anos da minha graduação, de forma que a presente pesquisa pode ser vista como uma compilação dos meus estudos desta estrutura.

O livro supracitado é uma das maiores referências dentro do campo de estudo da listra, sendo constantemente apresentado por outros autores como a fonte que os guiou pela sua pesquisa. Um exemplo dessa atribuição é realizado no exemplar “*Stripes: design between the lines*” de Linda O’Keeffe (2012), no qual apresenta, brevemente, na sua introdução, a pesquisa de Pastoureau a partir do escândalo dos carmelitas e a simbologia da listra no medievo. Este catálogo de trabalhos artísticos reúne projetos de design que utilizam a estrutura listrada, separados em oito categorias: jovial, paradoxal, tribal, direcional, óptica, vertical, horizontal e estrutural. Assim, é importante ressaltar a publicação de O’Keeffe como uma inspiração visual para a criação do presente trabalho, principalmente por meio das suas referências artísticas.

A partir do vídeo de Nugent e dos livros supracitados, vivenciei um processo de aprofundamento acerca da estrutura listrada, de forma que, pela primeira vez, eu estava verdadeiramente ciente da sua presença. O ato de perceber algo cotidiano, ou seja, reaver alguma coisa entendida como aleatória ou insignificante, é uma ação que foi fortemente incentivada durante a minha graduação, com os professores do curso de Artes Visuais na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) constantemente instigando o meu olhar para além da superfície. Assim, acredito que é interessante indicar alguns momentos onde a minha nova percepção da listra contribuiu para uma experiência visual renovada.

Primeiramente, o vídeo do canal “*Now you see it*” indicou vários exemplos desse padrão visual presente no cinema, incluindo alguns filmes que eu já havia assistido e apreciado. Porém, na minha visualização inicial, não tinha percebido como a estrutura listrada poderia estar acrescentando uma nova camada de significado à caracterização dos personagens. Dessa forma, achei importante reassistir algumas dessas obras, procurando entender como a simbologia da listra poderia afetar, ou não, o meu entendimento dessas histórias. Conseqüentemente, iniciei esse experimento com o longa-metragem “*Beetlejuice*”, dirigido por Tim Burton, cuja trama centraliza-se na morte de um casal que acaba por ficar

preso à dimensão da sua própria casa, de modo que eles não sabem o que fazer quando uma nova família se muda para a mesma residência e todos são obrigados a coexistir.

O vilão do filme é um fantasma chamado *Beetlejuice* (Imagem 15), interpretado por Michael Keaton, que tenta usufruir da situação do casal recém-falecido para se libertar de uma maldição e impor caos na sociedade. Este personagem é categorizado por um cabelo verde bagunçado, mofo em algumas partes do seu rosto e um terno com grossas listras verticais, alternadas entre branco e preto. A partir disso, acredito que a estrutura listrada nas suas vestimentas possui duas funções principais, a de diferenciá-lo dos fantasmas do bem (o casal) e indicar a sua marginalidade, visto que ele foi banido até mesmo da sociedade póstuma, de modo que sua moral não serve à ordem dos vivos ou dos mortos.

Imagem 15. Tim Burton. Cena de “Beetlejuice”, 1988.



Fonte: < <https://www.nowyouseeit.com/stripes>>. Acesso em: 04 set. 2021

Ainda no contexto da listra enquanto sinalização do mal se pode indicar o filme “O Mágico de Oz” de 1939, dirigido por Victor Fleming. Nesta película a personagem principal Dorothy é transportada, dentro de sua casa, por um tornado, saindo de sua cidade natal para uma terra fantasiosa para além do arco-íris. Durante esse trajeto, sua residência acaba por cair sobre a bruxa má do leste, esmagando-a e, conseqüentemente, libertando os habitantes da terra de Oz da sua opressão. Dessa forma, os únicos sinais restantes da presença da bruxa, após esse acontecimento, foram suas pernas listradas em branco e preto, assim como seus sapatos vermelhos de rubis (Imagem 16).

Imagem 16. Victor Fleming. Cena de “O Mágico de Oz”, 1939.



Fonte: < <https://www.nowyouseeit.com/stripes>>. Acesso em: 04 set. 2021

Portanto, percebe-se que a vilã da história de Dorothy, tal qual em *Beetlejuice*, é caracterizada por meio de grossas listras bicolores, ou seja, a estrutura listrada nesses exemplos é responsável por sinalizar o caráter maléfico desses personagens. A partir disso, pode-se traçar um paralelo entre as listras dessas figuras e aquelas presentes no imaginário popular sobre uniformes de prisão, por tratar-se de alternâncias entre preto e branco por meio de barras de grandes espessuras. Assim, é possível interpretar que estas obras pretendiam criar uma associação visual dos seus vilões com o que o público entenderia como as vestimentas de um transgressor.

Em contraponto, a listra presente no filme “Juno” não tenta representar um caráter completamente negativo, mas sim um indivíduo marginalizado por suas falhas e erros. Esta película de 2007, dirigida por Jason Reitman, apresenta uma adolescente chamada Juno que engravida, acidentalmente, de seu primeiro namorado. A trama é construída a partir dos seus conflitos e decisões frente à família, escola e sociedade americana de modo geral. Dessa forma, entende-se que a personagem principal não é uma vilã ou uma pessoa ruim, porém ela se localiza no limiar da sociedade, pois a gravidez juvenil é compreendida socialmente como algo indesejável e deteriorante a seu futuro.

Essa nuance moral presente em “Juno” a difere visualmente dos dois outros exemplos apresentados, tendo em vista que a protagonista é representada frequentemente por listras

finas, coloridas e sobrepostas com outras peças de roupas (Imagem 17). Portanto, sua associação com a ideia popular de presidiários não se mostra presente, de modo que suas vestimentas poderiam ser mais categorizadas enquanto transgressões juvenis do que inerentemente demoníacas e más. É interessante notar que existe uma aproximação entre a personalidade de Juno e as características intrínsecas da estrutura listrada, ambas atraem o olhar curioso ou crítico, se destacam em meio à multidão e confundem espaços, sejam eles visuais ou sociais.

Imagem 17. Jason Reitman. Cena de “Juno”, 2007.



Fonte: < <https://www.nowyouseeit.com/stripes>>. Acesso em: 04 set. 2021

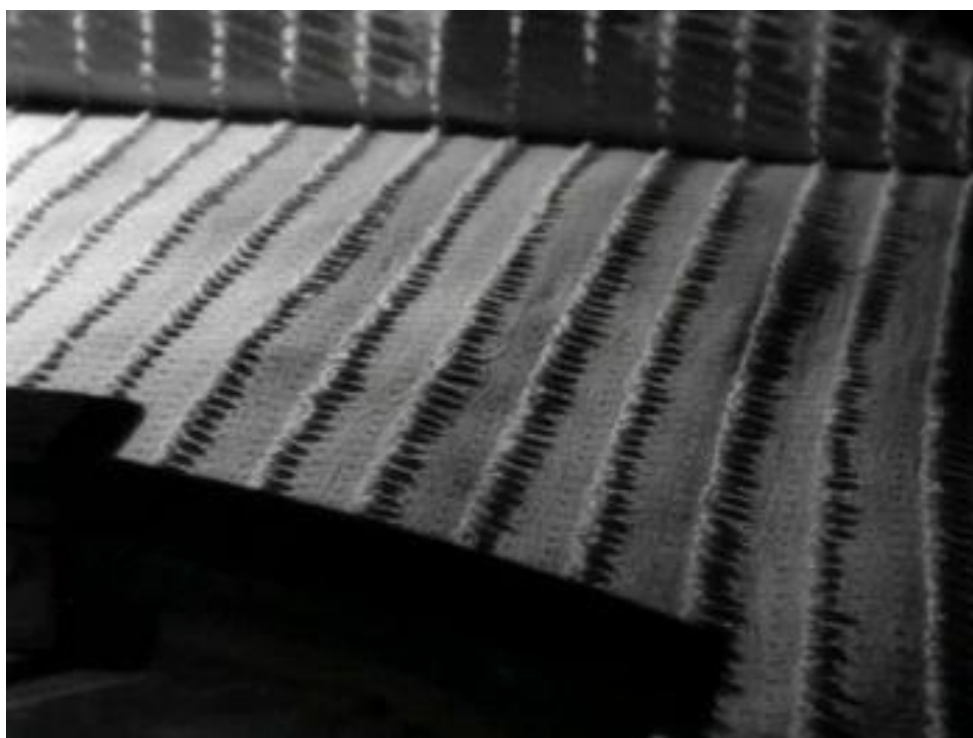
Em geral, eu já possuía familiaridade com os filmes tratados até o momento, de forma que a minha atenção para a presença da estrutura listrada não foi orgânica, mas sim incentivada pelo *site* e vídeo de Nugent. Assim, apenas ao revisitá-los que levei em consideração a simbologia presente na categorização de alguns dos personagens principais, ainda que minha falta de percepção inicial sobre esse elemento não tenha prejudicado meu aproveitamento destas produções. Portanto, trata-se de passar a observar essas películas a partir de um olhar mais crítico e intencional, onde as formas, cores e estruturas passam de uma posição aleatória para um possível elemento proposital.

Apesar de possuir um conhecimento prévio dos filmes apontados anteriormente, isso não ocorreu com todas as produções indicadas por Pastoureau (1991) e Nugent (2019). Dessa forma, assisti, pela primeira vez, dois filmes que utilizavam a listra como um elemento narrativo, sendo esses “*Spellbound*” do diretor Alfred Hitchcock e “*Strait-Jacket*” de William

Castle. Ambas as obras podem ser categorizadas no gênero *noir*¹², produzidas entre a década de 1940 e 1960, filmadas em preto e branco e abordam o tema da sanidade.

A primeira delas foi lançada em 1945 e não só conta com os esforços de um dos diretores mais renomados da história do cinema, como também com o apoio criativo do pintor Salvador Dalí. O filme aborda a trajetória de um homem recuperando sua memória e superando traumas de infância, enquanto sua analista e amante tenta guiá-lo pelo caminho da lucidez. Como minha experiência de visualização inicial já procurava pela estrutura listrada, eu a percebi quase como um personagem próprio, pois constantemente a listra se encontrava presente em móveis (Imagem 18), roupas e até na luz que passava pelas persianas (Imagem 19). Levando em consideração que a maioria da obra se passa em um manicômio e que o padrão visual listrado é constantemente associado com a ilusão, é possível assumir que a listra indicava a presença da loucura, de forma que a mesma não se mostra tão presente quando os personagens saem desse local.

Imagem 18. Alfred Hitchcock. Cena de “Spellbound”, 1945.



Fonte: < <https://www.nowyouseeit.com/stripes>>. Acesso em: 04 set. 2021

¹² O gênero cinematográfico noir é composto por “motéis decadentes, casas de prostituição, bares e cafés quebrados, um mundo noturno de formas distorcidas onde a chuva bate nas janelas e para-brisas, e rostos são barrados com sombras que sugerem uma forma de aprisionamento do corpo ou da alma” (PHILLIPS; HILL, 2002, p. 114 apud SOUTY, 2019, p. 170).

Imagem 19. Alfred Hitchcock. Cena de “Spellbound”, 1945.



Fonte: < <https://www.nowyouseeit.com/stripes>>. Acesso em: 04 set. 2021

Além disso, o personagem principal com amnésia possui uma fobia de listras escuras em um fundo branco, pois isso o lembrava de um trauma infantil profundo, de forma que todos os momentos em que se deparava com esta estrutura era acometido por uma grande confusão e medo. Assim, entende-se que a listra não é apenas uma estrutura escolhida para indicar a falta de sanidade desse personagem específico, mas também simboliza a loucura presente na sociedade que o envolve e uma das chaves para a compreensão de sua subjetividade. Tanto que sua terapeuta, antes apresentada como sã, cínica, fria e “lisa”, ao se apaixonar pelo homem sem memória, se torna confusa, instável, sentimental e listrada, como pode ser verificado por seu pijama de listras, que faz sua primeira aparição após o encontro com este homem.

Por sua vez, o filme “*Strait-Jacket*” de 1964 trata do retorno de Lucy à sociedade, após ter ficado 20 anos em um hospital psiquiátrico como punição por ter assassinado seu marido e sua amante. Dessa forma, percebe-se que a listra indica, novamente, a presença da loucura no contexto da obra, porém, em minha opinião, existe apenas uma cena em que a estrutura listrada é empregada com todo seu potencial visual e simbólico. Tal cena (Imagem 20) ocorre em um pequeno *closet*, em que todas as paredes são estampadas com listras grossas e verticais, de modo que quando Lucy se encontra dentro deste local, ela sofre um surto

psicótico e implora para escapar desse espaço opressivo. Nesse momento, as listras ajudam o espectador a entender o desconforto da personagem, pois essa estrutura compõe um cômodo ilusório, dinâmico e nauseante. O alívio que a audiência sente ao ver Lucy saindo desse ambiente é comparável com a sensação da mesma saindo do seu estado mental frágil.

Imagem 20. William Castle. Cena de “Strait-Jacket”, 1964.



Fonte: < <https://www.nowyouseeit.com/stripes>>. Acesso em: 04 set. 2021

A partir das análises cinematográficas supracitadas, acredito que minha nova percepção da estrutura listrada foi essencial para a construção de uma perspectiva renovada e aprofundada sobre a história, narrativa e visualidade das mesmas. De forma que a listra, presente de forma passiva ou primordial, é capaz de funcionar como um elemento óptico de destaque e ilusão, além de um componente simbólico representativo de um desvio da ordem. Dotada de este novo olhar crítico e analítico, iniciei um novo processo de criação onde a listra seria a protagonista da minha composição artística, tanto no campo visual quanto no valor simbólico da transgressão.

2.2 Experimentações listradas: ensaios artísticos

A obra de arte é resultado de um trabalho, caracterizado por transformação progressiva, que exige, do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina. A obra é, portanto,

precedida por um complexo processo, feito de ajustes, pesquisas, esboços, planos, etc. Os rastros deixados pelo artista de seu percurso criador são a concretização desse processo de contínua metamorfose.

Cecilia Salles (1992, p.25)

O processo de criação artístico pode ser entendido como uma maneira de o artista reconhecer, abordar e transformar sua intenção geral, isto é, tomar consciência da sua produção e das várias formas que ela pode adquirir. De acordo com Cecilia Salles (1998), o estudo desta trajetória possibilita uma interdisciplinaridade entre diversos campos do conhecimento, garantindo uma análise mais ampla e intencional destes. Além disso, seu livro “Gesto Inacabado: processo de criação artística” (1998), constituído a partir da revisão de diversos manuscritos de artistas, ressaltou uma série de recorrências acerca do ato criador, permitindo algumas generalizações sobre o campo da arte.

Apesar da publicação em questão consistir em uma das principais referências sobre o processo criativo, Salles reconhece uma dificuldade em traduzir este percurso múltiplo e complexo no interior de pequenas categorizações. Dessa forma, ela utiliza de cinco perspectivas diferentes para refletir multidimensionalmente sobre o ato criador, sendo estas as noções de Ação Transformadora, Movimento Tradutório, Processo de Conhecimento, Construção de Verdades Artísticas e Percurso de Experimentação. Portanto, compreende-se que todas estas abordagens são necessárias para um entendimento amplo deste movimento.

A partir disso, procuro categorizar e, ao longo deste subcapítulo, descrever o processo de criação do “Barrados” dentre as possibilidades descritas por Salles, pois entendo este trajeto como essencial para a assimilação total da obra. Ademais, esta reflexão é fundamental para o entendimento dos caminhos escolhidos durante a elaboração do quadríptico, de modo que cada elemento do trabalho apresenta-se enquanto desdobramento de um complexo processo de tentativas, erros e acertos. Assim, considero que este ato criador pode ser associado com os conceitos de Movimento Tradutório, Processo de Conhecimento e o Percurso de Experimentação.

Em primeiro lugar, o Movimento Tradutório categoriza o ato de criação enquanto uma constante tradução de linguagens, ou seja, as etapas de concepção do trabalho ocorrem em constante alternância entre diversos campos da arte. Dessa forma, entendo que o “Barrados” também foi construído a partir desta lógica, pois, como será detalhado adiante, seus valores

temáticos iniciais foram selecionados através das reflexões escritas de um livro (PASTOUREAU, 1991), transformados em pintura acrílica, redesignados para uma composição digital e manipulação fotográfica, até que enfim, essas noções foram aplicadas em um quadríptico de pinturas em interface com fotos impressas em tecido. Portanto, é possível inferir que esta trajetória sofreu constantes traduções para diversas linguagens artísticas até culminar em seu resultado final.

Em seguida, o conceito de Processo de Conhecimento implica no ganho de esclarecimento a partir do ato de criação, isto é, ao passo que o artista é impulsionado pela informação ele igualmente a cria, de forma que a produção é uma visualização do espaço entre o pensar e o fazer. Assim, ao considerar o volume de pesquisas, leituras e experiências necessárias para a criação do quadríptico em questão, entendo que o conhecimento foi extremamente essencial para guiar a construção do trabalho, mas foi só a partir dos testes artísticos que consegui conceber o valor da lista e como aplicá-la a uma composição, a informação era impulsionada e criada simultaneamente. Esta citação de Salles reafirma as questões anteriores:

O artista, quando sente necessidade, sai em busca de informações. Nesse caso, poder-se-ia falar em um modo consciente de obtenção de conhecimento, que está relacionado à pesquisa de toda ordem. Podemos encontrar rastros de coleta de informações, por exemplo, sobre assuntos a serem tratados, sobre técnicas a serem utilizadas ou sobre as propriedades da matéria que está sendo manuseada. Dicionários, enciclopédias, recortes de jornais e revistas, livros citados e trechos copiados são documentos dessa necessidade de pesquisa (SALLES, 1999, p. 125-126).

Por fim, o Percurso de Experimentação é instigado pela constante investigação durante o ato criador, conseqüentemente este processo é composto por diversas hipóteses que podem, ou não, serem confirmadas. Baseada nesta categorização, entendo que o quadríptico apresentado utiliza deste mesmo método, considerando que as decisões tomadas para sua concepção foram feitas a partir de várias experimentações, tanto poéticas quanto técnicas. É por meio desta constante instigação que fui capaz de compor diversas produções por meios e linguagens diferentes, percebendo assim a necessidade de trabalhar com uma condição híbrida, precisamente, a pintura em interface com a fotografia impressa, conceito que será explorado no terceiro capítulo.

Dessa forma, compreendo não só a importância do campo de investigações acerca do processo criativo, assim como a necessidade de abordar o ato de criação nesta etapa da presente pesquisa. Esta inserção relaciona-se com a possibilidade de uma análise mais ampla da produção através da apresentação da trajetória de elaboração artística, considerando que

meu trabalho não abriu espaço para o acaso e cada escolha foi feita a partir de uma pesquisa, experimentação ou tradução. Assim, inicio agora uma descrição detalhada deste percurso, partindo de minha intenção inicial em produzir algo que refletisse meus aprendizados acerca da simbologia da listra, até a execução final do “Barrados”.

Primeiramente, cabe indicar que, durante minha trajetória inicial no curso de Artes Visuais da UFU, construí um repertório de obras e estudos artísticos que, quase sempre, tinham a questão do cotidiano feminino como temática central. Isso ocorreu porque eu não criava produções práticas antes do meu ingresso no Ensino Superior, assim, entendi que o melhor caminho para o início de um processo criativo deveria partir daquilo que me era comum, ou seja, trabalhar dentro das minhas próprias experiências e noções de realidade. Dessa forma, a partir do meu encontro com a listra e o interesse em explorá-la, utilizei desta mesma lógica para iniciar o percurso de implantação dessa estrutura no meu trabalho plástico, abordando esse padrão que me era estranho a partir de um contexto familiar.

Pautada por minha nova concepção acerca da estrutura listrada, criei em 2020 uma pintura acrílica intitulada “A mulher de listras”, que apresenta uma figura feminina de corpo inteiro centralizada em um fundo laranja (Imagem 21). Esse trabalho foi minha primeira tentativa em utilizar a listra como parte de uma composição artística, tanto que só consegui utilizá-la figurativamente, isto é, sem aplicar seus possíveis valores simbólicos. Neste caso, entendo este experimento apenas como uma investigação, pela mesma não empregar as características intrínsecas da listra e seus significados em toda sua potencialidade.

Imagem 21. Maria Rosa de Paiva Cardoso, “A Mulher de Listras”, 2020. Acrílica sobre Tecido não tensionado, 29,7 x 42 cm.



Fonte: Acervo Pessoal. Imagem capturada por Maria Rosa de Paiva em 2021.

A pintura supracitada retrata uma mulher contemporânea de pernas cruzadas em meio a uma base de cor sólida, de forma que a listra aparece apenas como parte da vestimenta dessa figura, estampando suas meias. Deste modo, a escolha de localizar a estrutura listrada em um espaço contido foi feita ao considerar a característica de destaque inerente a esse padrão visual, ou seja, haveria certa dificuldade em criar uma composição equilibrada e harmônica partindo de uma grande área listrada. Assim, utilizei o filme “O mágico de Oz” como referência visual para concepção deste exercício, reconstruindo a categorização da bruxa má do leste em roupagens atuais, mantendo seus pés listrados e sapatos vermelhos.

Com base nos meus conhecimentos em composição e cor, utilizei três elementos figurativos para harmonizar com a carga visual da estrutura listrada, sendo eles, os sapatos de cor vermelha, as figuras orgânicas baseadas nas flores de Henri Matisse e o escrito presente na bolsa da mulher. Primeiramente, o vermelho é uma cor quente que atrai o olhar humano, de modo que o sapato que envolve a listra compete com a mesma para ser a maior fonte de atenção e, conseqüentemente, acaba dividindo o local de destaque. Já as flores e escritos

localizados no lado esquerdo da obra foram aplicados para contrabalancear o peso que a listra empregou na seção direita da imagem.

Ainda, é importante indicar que a temática da pintura é centralizada na simbologia da listra marginalizadora, assim como os demais trabalhos aqui apresentados. Sendo que essa escolha parte da minha compreensão de que a listra maléfica e desviante da Idade Média possui uma ampla potência simbólica e cultural, além de ser aquela que possui maior fundamentação documental. Assim, essa proposição refere-se a uma época onde roupas listradas eram entendidas como um uniforme de segregação.

Consequentemente, a pintura “A mulher de listras” almejava indicar o valor marginal do listrado, de forma que o mesmo sinalizasse o caráter e moral dos indivíduos que o usam mais que seus próprios comportamentos. Para remeter a essa ideia, eu mantive a figura principal sem boca, pois suas meias listradas deveriam simbolizar mais do que suas palavras, realçando sua falta de espaço e valor. Além disso, o título deste trabalho reconhece a pessoa indicada apenas como uma mulher de listras, ou seja, ela é novamente reduzida a suas vestimentas.

A partir desta análise, acredito que minha primeira tentativa de representar a temática selecionada não estava clara e a representação de uma mulher “atual” não possuía nenhuma relação óbvia com a moral do medievo, isto é, ela não comunicava a ideia de uma listra simbólica, muito menos negativa. Dessa forma, percebi a necessidade de remeter a outra era e implicar um tom de historicidade ao trabalho, culminando na apropriação de fotografias do século XIX, as mais antigas que consegui encontrar na Internet. Com o uso dessas fotos, consigo separar a listra representada da contemporaneidade, além de distanciar esta produção de um discurso fantástico e irreal.

No instante em que decidi apropriar de fotografias reais como parte da minha produção, achei necessário reler o livro de Pastoureau, com o intuito de melhor selecionar os grupos de pessoas que seriam meus sujeitos de pesquisa e criação. A partir dessa procura, selecionei quatro grupos de indivíduos que eram “listrados” na Idade Média e que, no meu ponto de vista, também são segregados na sociedade contemporânea, sendo estes artistas circenses, prostitutas, deficientes e carrascos. A minha intenção em utilizar essas comunidades marginalizadas é de comunicar ao espectador sua permanente condição de desviantes, ou seja, o público será capaz de definir a categorização social dessas pessoas sem um conhecimento prévio da moral medieval.

Durante minha procura *online* por retratos antigos dos grupos supracitados, encontrei algumas fotografias tiradas por William Goldman no século XIX de prostitutas norte-

americanas (Imagem 22). A partir da impressão dessas imagens em papel, iniciei algumas experimentações de intervenção nestes retratos com o auxílio de canetas acrílicas (Imagem 23 e 24). Assim como na pintura discutida anteriormente, mantive a aplicação da estrutura listrada às vestimentas, pois na Idade Média esse era o meio em que a mesma sinalizava o desvio de um indivíduo. Vejo que essas tentativas artísticas foram essenciais para a constituição do meu trabalho final, pois foi por meio delas que finalmente consegui um resultado indicador de uma temática histórica e antepassada. Porém, eu não estava satisfeita com a manipulação de imagem que me era disponível apenas com a interferência manual de tinta, de forma que eu não possuía domínio sobre a composição da fotografia e minha pintura aparecia como um detalhe na obra.

Imagem 22. William Goldman, Sem título, 1892-1900. Fotografia, 14,0 x 8,9 cm.



Fonte: <http://www.artnet.com/artists/william-goldman/untitled-a-INUE1fookIPGtSciJ2MWAw2>. Acesso em 04 out. 2021

Imagem 23. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Experimentação com caneta acrílica I, 2021. Caneta acrílica sobre fotografia, 21,0 x 29,7 cm.



Fonte: Acervo Pessoal. Imagem capturada por Maria Rosa de Paiva em 2021.

Imagem 24. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Experimentação com caneta acrílica II, 2021. Caneta acrílica sobre fotografia, 21,0 x 29,7 cm.



Fonte: Acervo Pessoal. Imagem capturada por Maria Rosa de Paiva em 2021.

Dessa forma, iniciei o processo de manipulação digital das fotos encontradas para garantir um controle amplo sobre a composição final do retrato que, depois, passaria por uma intervenção manual de tinta. Nesta etapa, eu retirei o fundo das fotografias para destacar a figura que é representada, depois editei as mesmas para o padrão preto e branco e, por último, reticulei o que restou da imagem para desenvolver uma aparência de serigrafia e impressão antiga (Imagem 25). Este procedimento me permite limpar as fotos de elementos dispensáveis, compor uma padronização entre as obras, ajustar o tamanho e local das pessoas em evidência, além de criar um espaço ideal para a futura intervenção de tinta.

Imagem 25. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Manipulação fotográfica digital I, 2021. Manipulação digital sobre fotografia.



Fonte: Acervo Pessoal.

Além disso, utilizei a técnica de arte digital para experimentar algumas interferências nas imagens descobertas, com a intenção de planejar as dimensões e cores das futuras intervenções com tinta (Imagem 26 e 27). Esse processo foi essencial para a seleção das fotografias que seriam utilizadas no trabalho final, pois foi por meio destes ensaios artísticos que consegui visualizar quais figuras iriam produzir um melhor resultado. É claro que também é possível fazer essa experiência por meio de impressões e intervenções manuais, porém a utilização da tecnologia eletrônica possibilitou um processo mais rápido e econômico.

Imagem 26. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Experimentação com arte digital I, 2021. Arte digital.



Fonte: Acervo Pessoal

Imagem 27. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Experimentação com arte digital II, 2021. Arte Digital.



Fonte: Acervo Pessoal

A partir desses testes manuais e digitais, consegui selecionar a fotografia que ia representar as prostitutas, além de outros retratos da mesma época que indicariam os demais

grupos marginalizados, para, depois, organizá-los na composição do quadríptico “Barrados”, que além de ser meu trabalho de conclusão de curso (TCC), também é o objeto central da presente pesquisa. Dessa forma, é possível categorizar a obra em questão como o fruto de vários ensaios e análises que se iniciou com “A mulher de listras” e culminou, um ano depois, na criação de um coletivo de quatro pinturas em interface com a fotografia impressa em tecido. Ademais, o próximo subcapítulo é totalmente reservado para a apresentação e análise dos “Barrados”, porém acredito que é importante sinalizar sua concepção aqui para respeitar a ordem cronológica do meu processo criativo.

Por fim, a última produção, feita simultaneamente aos meus estudos de TCC, na qual tentei utilizar a simbologia e visualidade da listra como temática é a escultura “A roupa listrada do diabo” (Imagem 28), feita em 2021 para a disciplina de “Ateliê de Expressão Tridimensional” sob orientação da Prof^a Tatiana Ferraz, elaborada com massa cerâmica e tinta PVA. A mesma representa, em escala real, uma calça e blusa listradas de branco e azul, de forma que uma está dobrada em cima da outra, com a parte de baixo organizada e a camiseta disposta de maneira despretensiosa ao topo. O título deste trabalho foi selecionado a partir da análise de Pastoureau (1991, p. 10) sobre a listra medieval, em que ele confere ao pano listrado a denominação de “tecido do diabo”, por sua associação com o errado, o mal e o subversivo. Portanto, ele pretende comunicar, figurativamente, a carga negativa presente nas roupas do medievo que eram estampadas com listras.

Imagem 28. Maria Rosa de Paiva Cardoso, "A roupa listrada do diabo", 2021. Massa Cerâmica e Tinta PVA, 36,5 x 33,5 x 2,8 cm.



Fonte: Acervo Pessoal. Imagem capturada por Maria Rosa de Paiva em 2021.

Imagem 29. Maria Rosa de Paiva Cardoso, "A roupa listrada do diabo", 2021. Massa Cerâmica e Tinta PVA, 36,5 x 33,5 x 2,8 cm.



Fonte: Acervo Pessoal. Imagem capturada por Maria Rosa de Paiva em 2021.

O livro de Pastoureau, que vem me acompanhando durante toda a pesquisa sobre a listra na baixa Idade Média, remete ao tecido listrado como um sinal de atividades entendidas pela moral daquele período como maléficas. Desse modo, busquei uma forma de expressar visualmente esse tecido, convergindo na criação da obra supracitada. Porém, ao levar em consideração a obscuridade da minha temática, utilizei dois elementos, um textual e o outro visual, para aludir o aspecto danoso da roupa listrada durante o medieval. O primeiro deles é o título da peça, que ao remeter o nome do diabo, sinaliza a presença do pecado e do desvio. Para mais, a utilização das mesmas cores para a blusa e a calça representadas indica certa uniformidade, ou seja, é possível associar esse conjunto de vestimentas aos uniformes listrados presentes no imaginário popular, sendo esses tipicamente negativos. Pode-se, inclusive, estabelecer uma relação entre essa estratégia artística e aquela, abordada anteriormente, empregada pelas películas *Beetlejuice* e "O Mágico de Oz" em seus usos deste padrão visual.

Sobre sua montagem, a escultura em questão deve ser exibida em cima de uma cadeira ou de um banco (Imagem 30), para que consiga aludir à ideia de roupas que foram retiradas e esquecidas por alguém em uma superfície cotidiana e comum. Dessa forma, este trabalho indica a presença de um ser invisível, ou seja, ela pode ser categorizada como o indício de

uma ausência. A partir disso, é possível afirmar que meu objetivo com essa criação é expor a perda de identidade e valor que os réprobos do medievo sofreram, isto é, identificar o desaparecimento destes seres dentro de suas listras. Assim, a produção remete a presença da roupa listrada em detrimento do ser que a veste, apresentando a invisibilidade destes segregados.

Imagem 30. Maria Rosa de Paiva Cardoso, "A roupa listrada do diabo", 2021. Massa Cerâmica e Tinta PVA, 36,5 x 33,5 x 2,8 cm.



Fonte: Acervo Pessoal. Imagem capturada por Maria Rosa de Paiva em 2021.

Ainda, é importante que o seu suporte não possua uma estampa, para que o mesmo não colida com o padrão listrado da escultura. Além disso, esta base deve possuir um formato quadrado, haja vista que a estruturação da peça, em sua distribuição de peso e pontos de contato, foi pensada a partir de uma sustentação quadrada. Para mais, é interessante que a peça se instale perto de alguma porta, portal ou esquina, para que o espectador sinta uma possível proximidade com o dono das vestimentas, como se ele pudesse aparecer a qualquer momento recolhendo os seus trajes.

Finalmente, concluo que esse processo de descoberta, pesquisa e criação a partir da listra surgiu de um movimento progressivo, em que este assunto me encontrou através do meu interesse por cinema e, tomada pela curiosidade, utilizei os conhecimentos adquiridos no curso de Artes Visuais, conjuntamente com minhas investigações pessoais, para criar obras e ensaios artísticos que revelam as dinâmicas simbólicas da listra. Também observo como atualmente utilizo com mais conforto técnicas e temáticas que me eram distantes, tanto por abordar um fenômeno da Idade Média quanto por mobilizar linguagens que me pareciam complexas no início da minha trajetória como artista. Dessa forma, acredito que abordar o processo criativo desse trabalho prático mostra-se válido justamente para demonstrar como as decisões tomadas se estruturam para além de uma referência aleatória, mas sim, orientadas por um itinerário de escolhas conscientes, com uma série de erros e acertos.

2.3 “Barrados”: uma análise de obra

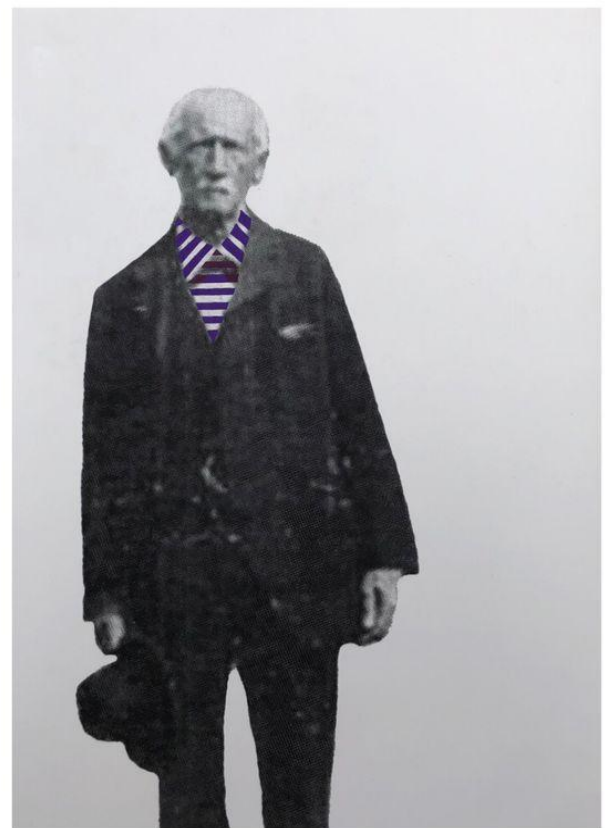
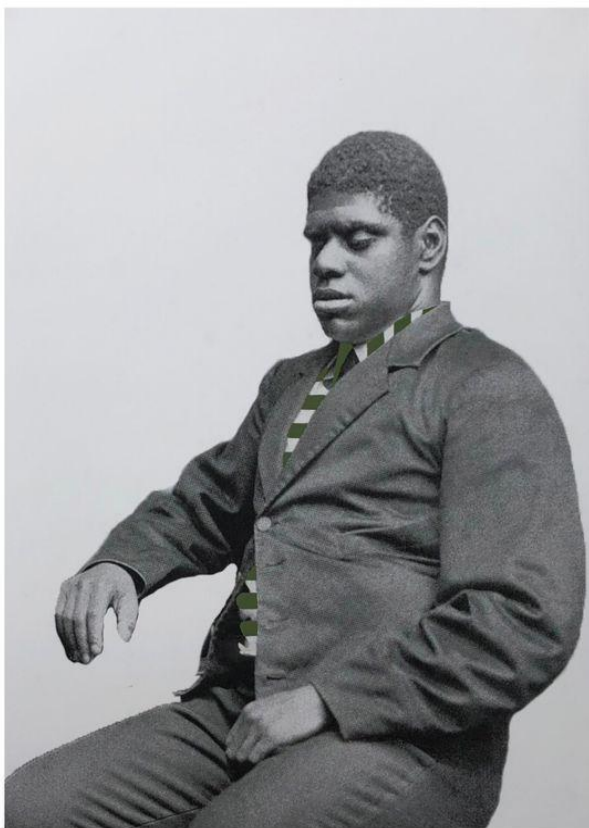
2.3.1 Apresentação do quadríptico “Barrados”

Esses são os barrados e só a menção dessas barras já é o suficiente para dizer ao leitor com quem ele está lidando.

Michel Pastoureau (1991, p.15)

O processo de criação do quadríptico “Barrados” (Imagem 31) iniciou-se na primeira etapa do meu trabalho de conclusão de curso em que, a partir das minhas aproximações com a estrutura listrada, já havia decidido o que seria trabalhado tematicamente. Porém, apresentei muita dificuldade em encontrar uma forma de expressar essa pesquisa de modo prático e artístico, especialmente sem ser por meio de uma ilustração literal. Dessa forma, utilizei esse primeiro momento de construção do meu TCC para me aprofundar nos contextos históricos da listra, por meio da seleção e leitura dos textos de referência e da análise dos conteúdos midiáticos que empregavam esse padrão visual.

Imagem 31. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Barrados, 2021. Impressão em tecido, Tinta PVA e Moral da Idade Média, 89 x 123,8 cm.



Fonte: Acervo pessoal

A partir disso, optei por conceber a minha produção visual em um segundo momento, permitindo que eu dispusesse de mais tempo para o ato criador e aprofundasse, em primeiro lugar, os aspectos teóricos do assunto. Inesperadamente, no decorrer deste processo, iniciou-se a pandemia do COVID-19¹³ e as universidades do país ficaram sem atividades durante certo tempo. Neste período ocioso, tentei iniciar uma série de obras que poderiam ser utilizadas posteriormente para a construção desse trabalho, o que acabou convergindo no quadro “A mulher de listras”. Contudo, como apontado anteriormente, percebi que o mesmo não comunicava claramente a temática proposta pela minha pesquisa teórica, de forma que decidi me inscrever, assim que possível, na disciplina de “Ateliê de Pintura” ministrada pela Prof^a Ana Duarte com intuito de iniciar minha criação baseada em uma dinâmica coletiva.

Desse modo, com o início do Ensino à Distância (EAD) e da minha conseguinte participação neste ateliê, consegui entender a elaboração desse projeto artístico como parte de um desenvolvimento contínuo e não como um resultado único e autônomo. Esta experiência foi importante para testar e discutir diversas ideias dentro da temática da listra, em que as contribuições dos meus colegas e professora me foram valiosas. Além disso, esse processo foi fundamental não só porque me concedeu o espaço e tempo necessários para a criação dos “Barrados”, mas também por me garantir condições para pensar e defender meu próprio trabalho.

Assim, a partir da pintura “A mulher de listras” e das discussões coletivas acerca da minha temática, me questionei sobre quais aspectos da minha produção funcionaram e o que deveria ser alterado para melhor convir a temática proposta. Tanto que, ao decorrer das semanas de instrução coletiva, realizei algumas dessas mudanças à medida que ponderava sobre os limites e alcance deste trabalho. Por fim, iniciei um processo de pintura por intervenção, em que seria possível unir duas formas de arte, a fotografia e a pintura, em um só trabalho. Apoiada nesta proposta, consegui um resultado mais próximo das minhas intenções, precisamente, de uma representação visual da moral do período histórico analisado.

Dessa forma, a obra construída a partir dessas reflexões foi intitulada de “Barrados”, um quadríptico composto por pinturas em interface com fotografias impressas, em que utilizei

¹³ Em março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) determinou o surto do novo coronavírus (COVID-19) como uma pandemia, ou seja, a doença já havia se espalhado por vários países e continentes, tornando-se uma crise de proporção mundial. Neste mesmo mês o Brasil teve seu primeiro óbito em função do vírus, e rapidamente a vida cotidiana começou a ser alterada. Os locais de grande aglomeração como escolas, universidades, casas noturnas, cinemas e centros comerciais foram fechados, o uso da máscara facial e do álcool em gel começou a ser obrigatório e o distanciamento social foi encorajado para os cidadãos que tivessem o privilégio de cumpri-lo. O sociólogo português Boaventura de Souza Santos analisa a supracitada crise no livro “A Cruel Pedagogia do Vírus” (2020) enquanto um fenômeno que modifica todas as esferas sociais, como a economia, a saúde, a educação e a subjetividade.

da tinta PVA para alterar algumas fotos do século XIX que eu já havia manipulado digitalmente. Apesar de o trabalho ser composto por quatro pinturas eu o entendo como uma única obra, pois estes componentes individuais consistem em um retrato coletivo. Assim, este projeto pretende destacar alguns dos indivíduos segregados daquela época, bem como os seus modos de representação visual e categorização social.

Ao selecionar esta temática como elemento norteador da minha produção, decidi que a obra conceitualizada deveria representar a característica de desvio e destaque da listra, sem que a mesma se tornasse uma ilustração literal desse contexto. Faz-se necessário indicar que esta escolha não pressupõe um juízo de valor negativo sobre esta linguagem artística, mas sim, se refere a um dos meus maiores interesses dentro das possibilidades da Arte: a oportunidade de o observador construir uma narrativa que pode superar a expectativa do artista.

Desta forma, inspirada por essa vontade de criar algo que fosse aberto a diversas interpretações e visando não entregar todo o conceito da obra ao espectador, procurei trabalhar com fotografias que não revelassem de imediato as condições sociais dos indivíduos retratados. Isso se justifica devido ao meu desejo de permitir que a listra seja o primeiro elemento comum a todos os retratados, ou seja, ela seria o aspecto primordial de agrupamento destas pessoas. Sendo que, caso eu selecionasse imagens que deixassem claro os grupos sociais apresentados, o espectador poderia fazer uma conexão temática entre eles antes de notar a presença constante do padrão listrado.

Portanto, meu maior desafio dentro da disciplina de Ateliê de Pintura, assim como nas minhas orientações individuais de monografia, foi navegar por este local, em que, simultaneamente, não almejava comunicar a temática total ao público, do mesmo modo que não queria criar algo que fosse inacessível ao observador. Consequentemente, as minhas escolhas de título, fotografia, descrição e cor foram todas feitas dentro desta condição temática, tentando me situar, da melhor forma possível, dentre essas duas possibilidades. Dessa forma, o próximo subcapítulo detalha cada uma dessas decisões enquanto considera sua eficácia visual e simbólica.

2.3.2 Análise técnica e poética da obra

A obra “Barrados” criada em 2021 é composta por quatro imagens de 42 x 59,4 cm que, ao se distanciar uns dos outros por 5 cm e serem dispostos em uma configuração retangular, constituem em um quadríptico de 89 x 123,8 cm. Os quadros que integram essa

criação são fotos impressas em tecido e interferidas com tinta PVA, de forma que este projeto pode ser classificado como uma pintura em interface com fotografia, conceito que será detalhado mais à frente. Ao decorrer desta seção irei justificar as escolhas estéticas, técnicas e temáticas dos quadros, enquanto as relações dos mesmos com minhas referências visuais são apresentadas no terceiro capítulo.

Em primeiro lugar, a escolha do tecido Canva como suporte da obra foi feita considerando as propriedades físicas desse material, ou seja, se trata de uma trama que não apenas suporta uma impressão de tinta a jato, mas também sustenta a carga matéria da tinta PVA utilizada no processo de intervenção. Além disso, ao decorrer da minha trajetória no curso de Artes Visuais, constantemente utilizei tecidos não tensionados sobre chassi como base para minhas criações, de forma que já estava familiarizada e, conseqüentemente, mais confortável em trabalhar com esse suporte.

Ainda no contexto técnico de impressão da obra, é importante destacar como, durante a procura e seleção das fotografias que seriam utilizadas para esse projeto, me deparei com a dificuldade de encontrar fotos antigas, autênticas e de boa qualidade, especialmente aquelas que representassem os grupos marginalizados que eu gostaria de abordar. Dessa forma, decidi manipular as imagens encontradas retirando a paisagem de fundo, ampliando as dimensões dos sujeitos retratados e colocando-as em escala de cinza. Para garantir que a impressão ocorresse com a maior qualidade possível, reticulei as fotografias manipuladas em vista de diminuir seus detalhes e permitir a alteração de seu tamanho sem perder muita nitidez, além de lhe conferir um aspecto de serigrafia que, em minha opinião, remete o valor de uma impressão antiga.

Adicionalmente, acredito que é necessário abordar algumas questões teóricas e visuais acerca do processo de apropriação fotográfica, assim como certas implicações que essa interface possibilitou ao “Barrados”. Primeiramente, decidi voltar para a fotografia com o intuito de implicar um realismo histórico para a produção, remetendo a fatos ocorridos em algum momento do passado. Isto se justifica tanto pelas funções primordiais de retratação e documentação desta linguagem, quanto pela insuficiência das minhas experimentações anteriores em impor os valores antigos e verídicos da simbologia negativa presente na estrutura listrada.

É evidente que para a execução ideal destas intenções, seria necessário selecionar fotos provenientes da Idade Média, especificamente dos grupos selecionados. Porém esta tecnologia não era desenvolvida neste período e, provavelmente, mesmo se fosse, não haveriam registros destes indivíduos marginalizados. Dessa forma, considerando que a

fidelidade cronológica era impossível, busquei certa preservação social, no sentido que procurei na Internet as fotografias mais antigas possíveis que retratam os participantes destes agrupamentos. Essa escolha era essencial, visto que um dos objetivos do quadríptico é destacar aqueles sujeitos cuja valorização foi por tanto tempo renegada, de forma que utilizar imagens de pessoas fora desse meio contraria este ideal. Além disso, não gostaria de caracterizar essas pessoas a partir de ideias subjetivas sobre suas visualidades, o que possibilitaria um espaço para manifestação de possíveis preconceitos e estereótipos.

Assim, utilizo a análise de Ronaldo Entler (2012, p. 138) para justificar minha associação da técnica fotográfica com a documentação do real e do histórico, levando em consideração que ele descreve esta linguagem como um meio baseado na representação de informações e da realidade, quase como uma continuidade da memória. Portanto, é possível assumir que essa ligação garantiu à fotografia um espaço importante na ciência e na comunicação, ao passo que dificultou sua aceitação enquanto procedimento artístico. Assentada nestas reflexões e nas intenções do quadríptico em implicar uma simbologia antiga, entendo como essas características beneficiaram a composição do “Barrados” enquanto um figuração de um outro tempo.

Em adendo a estas questões, Kati E. Caetano (2012, p. 195) indica uma possível insuficiência da fotografia no meio artístico, especialmente na contemporaneidade, de forma que sua interface com outras linguagens possibilita uma produção mais ampliada. Consequentemente, Entler (2012, p. 133) discute a oportunidade de aproximar referências imagéticas, mesmo que sem um sentido em comum, para a criação de obras híbridas. Assim, compreendo que a interface de linguagens e suas apropriações garantem certa liberdade ao artista, que pode acrescentar ou alterar valores pertencentes a foto, utilizando de outras técnicas e recursos para compor uma produção mais coesa temática e visualmente.

Dessa forma, é interessante aplicar as noções apresentadas acima no quadríptico, pois, assim como sugerido por Entler (2012), as imagens que compõem o “Barrados” são de pessoas distintas, em diferentes locais e momentos da história, sem nenhuma conexão prévia. Ou seja, minha temática e intervenção com tinta PVA são os fatores que as conectam, se tratando deste, um dos meios transformativos da arte. Porém, apesar dessas considerações sobre a fotografia, entendo que esta linguagem apreende o real com a intervenção de discursos humanos, inclusive vários símbolos da cena podem garantir determinada retórica à imagem, como quem está sendo retratado, sua pose e suas roupas. Estas reflexões simbólicas acerca da obra em questão são tratadas mais à frente na análise individual de cada uma das suas pinturas.

Dando continuidade para a análise do trabalho, é importante ressaltar que foi a partir do uso da tinta PVA que inseri a listra na obra, de modo que pintei essa estrutura nas imagens impressas para encobrir os indivíduos marginalizados com suas vestimentas listradas. A escolha desse material foi feita considerando minha familiaridade com essa categoria de tinta, de forma que ela proporciona um resultado pictórico chapado, opaco e com rápido tempo de secagem. Além disso, é importante ressaltar como o PVA para tecido apresentou uma adesão satisfatória ao *Canva*, mesmo quando aplicada sobre a impressão a jato.

Em relação à montagem da obra, as quatro composições devem ser dispostas formando um retângulo com a orientação de retrato, ou seja, a pintura das prostitutas ocupa a posição superior esquerda, ao passo que o artista circense está na posição superior direita. Já na seção inferior dos “Barrados”, o deficiente se mantém à esquerda enquanto o carrasco está à direita. Ainda, é fundamental indicar que o centro do quadríptico deve estar a 1,5 m da linha do chão, garantindo que o mesmo esteja ao alcance dos olhos do observador. Ademais, minha motivação para essa composição originou-se da intenção de criar uma obra composta por vários retratos individuais, de forma que essa organização mantivesse a apresentação retangular, com a base menor que a altura, por toda extensão do trabalho. Assim, é possível afirmar que a união das imagens dos marginais compõem uma representação coletiva da moral da época medieval.

Sobre seu tamanho, busquei dimensões grandes para que os detalhes dos rostos retratados fossem visíveis, porém, levando em consideração o tamanho médio de uma parede comum, cada um dos quatro trabalhos não poderia exceder a área de uma folha A2 sem que a disposição intencional da obra fosse comprometida. Dessa forma, selecionei o maior tamanho possível sem extrapolar as suas possibilidades de exposição em um local convencional, isso ocorreu, pois este mesmo trabalho em dimensões reduzidas não garantiria o destaque e nitidez almejados. Adicionalmente, acredito que o tamanho da obra, quando montada corretamente, apresenta uma medida satisfatória para chamar a atenção do espectador sem intimidá-lo.

Como abordado anteriormente, o projeto remete à estrutura clássica de retrato, tanto em suas composições individuais quanto em sua disposição geral, de forma que o mesmo deve sempre manter uma configuração vertical. Assim, para que a montagem ocorra da maneira proposta, é necessário que ela seja composta por, no mínimo, quatro imagens retangulares, mesmo que existiam pelo menos 13 grupos que eram marginalizados pela sociedade da Idade Média (PASTOUREAU, 1991, p. 13-14) e, conseqüentemente, passíveis de serem retratados aqui. Porém, levando em consideração o custo de produção das obras, que envolvem desde o suporte e a impressão até os demais materiais necessários, tive que

trabalhar dentro de um orçamento limitado. Mesmo assim, acredito que os quatro componentes que utilizei são suficientes para representar uma coletânea dos grupos trabalhados.

Considerando minha decisão de construir uma produção que não remetesse à sua temática de maneira literal, utilizei fotografias que não expõem de imediato às posições sociais ocupadas pelas pessoas representadas. De modo que essa informação seria revelada apenas em um segundo momento, possibilitando que a listra seja o primeiro elemento de captação da atenção do espectador, bem como um aspecto comum aos quatro indivíduos fotografados. Assim, inseri o grupo de pertencimento de cada sujeito à ficha técnica do quadro, com a intenção de oferecer esse dado ao observador após seu contato inicial com o quadríptico. Além disso, achei importante acrescentar a moral do medievo como parte da técnica utilizada para a construção desta obra, para que esta informação se torne um elemento temático do quadríptico. Isso ocorre não só pela mesma indicar ao espectador qual é o período temporal em que os “Barrados” é baseada, mas também por ser uma maneira interessante de explicar como o valor moral da Idade Média é essencial para a seleção, destaque e “listramento” destes indivíduos.

As informações presentes na ficha técnica junto com o título “Barrados”, em minha opinião, garantem um volume suficiente de informações que revelam a temática da obra ao público sem desvendar a mesma por completo. A denominação do quadríptico indica que os indivíduos representados são impedidos de algo por alguém, de forma que essa questão ressalta a presença de um caráter marginalizador entre estes sujeitos. Por sua vez, o termo barrados foi escolhido com base no escândalo dos monges Carmelitas, em que os franceses os chamavam de “irmãos barrados”, porque na língua francesa arcaica a palavra barras significava listras, assim como marcas ilegítimas. Para mais, em francês moderno, o verbo *rayer*, análogo ao verbo listrar, possui um sentido duplo: criar listras e remover algo, ou seja, há uma relação intrínseca entre a listra e o não pertencimento (PASTOUREAU, 1991, p. 60).

Dessa forma, a partir da relação semântica e lexical anterior, assim como das informações apresentadas no primeiro capítulo, é possível entender como a vestimenta listrada possuía um caráter de exclusão social no período medieval. Este fenômeno histórico compõe a temática central da minha obra, pois essa simbologia da listra garante condições para reflexões profundas sobre a sociedade, segregação, moda, arte e punição. Além disso, selecionei esta era como contexto para meu trabalho por ela possuir uma ampla quantidade de referências teóricas, visuais e documentais, assim como um maior contraste com o significado contemporâneo desta estrutura.

Bem como, o valor desviante da listra me foi interessante por explicar várias representações negativas da roupa listrada no meu imaginário, abrangendo desde os ternos de risca-giz de personagens mafiosos até os uniformes de presidiários. Essa representação se derivou das bases segregacionistas desta estrutura, que remetem a acontecimentos, leis e costumes do medievo. Portanto, ao começar meu processo de criação com a temática da listra, me era essencial iniciar com uma de suas primeiras manifestações históricas registradas, podendo assim, abrir caminho para futuras criações que remetem às suas simbologias conseguintes.

Assim como dito anteriormente, o livro *“The devil’s cloth: a history of stripes”* de Pastoreau indica vários grupos segregados pela listra durante a Idade Média, entre eles boêmios, não cristãos, palhaços e servos. Porém, dados os limites do meu trabalho prático, selecionei apenas quatro destes agrupamentos sociais, justamente aqueles que podem ser entendidos como desviantes na sociedade atual. Desse modo, a prostituta, o carrasco, o artista circense e o deficiente são categorias de pessoas que continuam sendo mal vistas pela moral hegemônica atual, seja por questões de gênero, classe, capacitismo, entre outras. Além disso, estes conjuntos não possuem características físicas estereotipadas, de forma que minha composição não confirmaria ou reproduziria determinados preconceitos visuais.

Outro aspecto relevante para a seleção dessas fotografias foi a quantidade disponível de imagens antigas destes grupos, especificamente aquelas oriundas do século XIX. Assim, essa triagem se deu a partir de alguns arquivos *online* que apresentavam as fotos em questão, bem como informações sobre seus dados técnicos e descrições sobre os indivíduos retratados. Como o trabalho representa uma temática histórica, real e do passado, a utilização de fotografias em preto e branco remetem ao público a veracidade e fidelidade do objeto de estudo. Além disso, as imagens selecionadas deveriam seguir o padrão de um retrato clássico, ou seja, apresentarem, sobretudo, a parte superior dos corpos figurados.

Para garantir tal intenção foi preciso manipular as imagens encontradas para que as mesmas se enquadrassem dentro do modelo proposto, conseqüentemente, redimensionei as fotos para que os indivíduos fossem dispostos de maneira focal e destacada. Ainda, apliquei um mesmo filtro preto e branco sobre todas as fotos, justamente por elas apresentarem distintos tons de cinza e sépia, com o intuito de abarcá-las visualmente em um mesmo período histórico. Além disso, para que estas também pudessem pertencer ao mesmo espaço temático, retirei os fundos das imagens a fim de que os sujeitos fossem os únicos elementos em questão. Trata-se, portanto, não de uma reprodução completa do modelo de retrato clássico, mas uma

apropriação pessoal de alguns de seus aspectos constitutivos que foram mais úteis à minha poética.

Adicionalmente, a manipulação digital destas fotos permitiu que essas figuras pertencessem ao mesmo espaço-tempo, mesmo que este não seja claramente definido. O processo de retirar o fundo das imagens selecionadas possui a intenção de evidenciar essas pessoas ao olhar do público, assim como a vestimenta listrada salientava as segregações próprias da sociedade medieval. Além disso, a decisão de reticular as fotografias escolhidas não se tratou apenas de uma decisão técnica, que garante uma maior nitidez ao retrato, assim como pelo valor antigo que uma impressão similar à serigrafia consegue passar ao observador. Dessa forma, apesar de que eu não utilizei imagens de pessoas reais do tempo medieval, unicamente por não existir fotografia naquela época, empreguei a manipulação digital para alcançar o resultado mais realístico e próximo possível deste período.

Assim como expressado anteriormente, as fotos que utilizei na composição do quadríptico “Barrados” não datam dos tempos medievais, portanto os indivíduos apresentados não eram, necessariamente, sempre apresentados com trajes listrados. Portanto, decidi empregar a listra às suas vestimentas por meio da intervenção com tinta PVA, para que houvesse uma diferenciação visual e tátil entre a estrutura aplicada e a figura retratada. Esse discernimento permite que o espectador se alerte a ação ativa da artista e a passividade dos indivíduos fotografados, isto é, a inclusão da listra se torna visível como uma escolha intencional. Dessa maneira, ao impor a estrutura listrada a estes sujeitos, categorizando-os como marginais, busco remeter a um processo histórico que ocorria frequentemente na Idade Média. Além disso, é importante ressaltar a característica de destaque da listra e como ela consegue dominar uma composição visual, conseqüentemente, escolhi utilizá-la apenas em detalhes e não cobrir as vestimentas por completo, de modo que essa estrutura não sobrecarregue a obra.

Por fim, ao analisar a intervenção artística deste trabalho, é importante ressaltar como a utilização das configurações horizontais e verticais das listras nas vestimentas dos personagens do quadríptico ocorrem para implicar que o significado desta estrutura comporta várias manifestações. Para mais, é importante salientar que a interferência de tinta na obra é sua única adição de cor, contrastando com os retratos em escala de cinza, de modo que a simbologia desta coloração complementa o valor simbólico da forma.

Dessa forma, é possível perceber como o quadríptico pode ser enquadrado enquanto uma pintura em interface com a fotografia impressa. Para aprofundar sobre esta construção, sobretudo em relação ao processo, é frutífero analisar o catálogo “Pintura Reencarnada” de

Angélica de Moraes (2005), que se trata de uma apresentação e debate acerca da exposição de mesmo nome que ocorreu em São Paulo em 2004. Esta mostra, curada por Moraes, tem como temática central o lugar da pintura na contemporaneidade, precisamente, quais as reflexões possíveis e necessárias sobre as expansões e interfaces com outros meios artísticos.

Em primeiro lugar, a curadora acredita que o pensamento pictórico, parte essencial do ato de pintar, está profundamente entrelaçado com outras linguagens, como a instalação, o vídeo e a fotografia. Assim, os elementos da pintura como “o cromatismo intenso, a vibração da luz e o diálogo com ícones da história da pintura ou com seus gêneros, como o retrato e a paisagem” (MORAIS, 2005, p. 18) ainda estão presentes na produção atual. Portanto, a exposição indica a pintura como uma linha de pensamento e um coletivo de conceitos, que podem ser aplicados através de qualquer linguagem artística.

Este conceito é amplamente discutido no terceiro capítulo desta pesquisa, mas considerei importante introduzi-lo neste momento para possibilitar uma análise do “Barrados” a partir do pensamento pictórico. Isto é viável, pois acredito que utilizei deste raciocínio para realizar a seleção e edição das fotografias que foram apropriadas pelo quadríptico em questão. Considerando que, não só dialoguei constantemente com o gênero do retrato, como também manipulei estas imagens através de um “fazer pictórico”, isto é, por meio da compreensão e priorização de elementos constituintes da pintura, como ritmo, opacidade, planaridade e sobreposição. Ainda, é necessário indicar que esta contextualização é possível não só pela análise do processo de criação da obra, mas também por seu resultado final, considerando que o híbrido da pintura com a imagem impressa é evidente, por mais que a mesma possa aludir ao aspecto de uma pintura convencional.

Dessa maneira, ao investigar a intervenção de tinta nas fotografias impressas, é essencial ressaltar minha escolha pelo acréscimo manual da estrutura listrada, em detrimento de uma possível manipulação digital ou maquinária das imagens. Esta decisão justifica-se pelo contraste entre o fosco da tinta PVA e o brilho da reprodução, que permite uma distinção entre os elementos presentes nas fotos e aqueles acrescentados pela artista. Além disso, esta adição da pintura pretende reafirmar, simbolicamente, o caráter humano e interventor da prescrição de listras aos réprobos da Idade Média. Especialmente ao considerar que esta ocorrência é entendida como fruto de decisões e convenções políticas deste período histórico. De modo que, o ato de atribuir listras a alguém é, tanto no medievo, quanto no quadríptico “Barrados”, uma atitude fundamentalmente humana.

Ainda, a intervenção manual presente na obra é responsável pela única incorporação de cor na imagem, possibilitando que o contraste entre a o padrão visual listrado e o indivíduo

retratado seja consideravelmente mais notável. Portanto, ao julgar sua estrutura, coloração e “pictorialidade”, acredito que a listra é o elemento de maior destaque do quadríptico. Dessa forma, entendo que o “Barrados” necessita de um olhar detido, atento e reflexivo para que o observador consiga ultrapassar sua ênfase inicial e alcançar uma compreensão mais ampla da pintura.

Levando em consideração os conceitos e reflexões aqui apresentados, como as noções de apropriação de imagem segundo Caetano (2012) e Entler (2012), tal qual o debate sobre a “pintura reencarnada” proposto por Moraes (2005), é fundamental analisar novamente o quadríptico sob estas lentes. Contudo, o trabalho em questão é apresentado agora separadamente, de modo que cada uma das suas pinturas constituintes pode ser explorada em detalhe, possibilitando uma discussão em relação as suas simbologias e visualidades próprias.

Imagem 32. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Detalhe de "Barrados". "As Prostitutas," 2021. Impressão em tecido, Tinta PVA e Moral da Idade Média, 42 x 59,4 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

A obra acima (Imagem 32) se trata da primeira produção que compõe o “Barrados”, apresentada na parte superior esquerda do trabalho, e é a imagem que representa o grupo das prostitutas. A fotografia apropriada para sua construção foi tirada em 1867 por um artista desconhecido e retrata as irmãs Kate (esquerda) e Wilhelmina Horony (direita), duas mulheres componentes deste agrupamento. Desse modo, a partir da análise do quadríptico em sua totalidade é possível perceber que esta é a única foto que apresenta duas pessoas. O fundamento prático e real para esta representação dupla reside no fato de ser uma foto familiar, porém o valor poético que atribuo a isto se relaciona com minha intenção de realçar a profunda cumplicidade e interdependência que pode permear parte as relações entre estas mulheres, sobretudo no período em questão.

Além disso, a imagem retrata as prostitutas fora de um contexto erótico, possibilitando sua apresentação visual em roupas casuais, garantindo que seu local na obra fosse compatível com os demais retratados. Ainda sobre suas vestimentas, estas são facilmente compreendidas enquanto típicas da antiguidade, acrescentando à intenção da obra de remeter a outro tempo à medida que não evidencia o estamento destas mulheres em um primeiro olhar. Igualmente, sobre a escolha do detalhe que receberia a intervenção de tinta, decidi usar os laços de seus lenços, pois este pode ser entendido como um símbolo dos vínculos que unem os membros de um corpo social (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 373), ou seja, é um elemento que não só é compartilhado por elas, mas que também representa a ligação entre essas mulheres.

Acerca da simbologia da cor utilizada nesta seção, o vermelho é compreendido no livro “Da cor a cor inexistente” de Israel Pedrosa (1982) como uma cor primária de elevada saturação e cromaticidade, de forma que possui uma visibilidade ampliada. Por sua vez, Kandinsky a aborda da seguinte maneira:

O vermelho, tal como o imaginamos, cor sem limites, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada [...] Apesar de toda sua energia e intensidade, o vermelho dá prova de uma imensa e irresistível força, quase consciente de seu objetivo (PEDROSA, 1982, p. 108).

Ademais, este pigmento possui a simbologia da alma, da libido e do coração, além de, dentro da noção do vermelho noturno, indicar a fêmea e a força de atração centrípeta. Dessa forma, entendo como as simbologias dessa tonalidade acrescentam ao valor do quadríptico, pois se relaciona com várias das características comumente associadas com a prostituição, o sexo e a mulher. Assim, utilizo desta cor para indicar, em acréscimo à listra, os valores de feminilidade e desvio aliados à condição marginal das figuras retratadas.

Imagem 33. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Detalhe de "Barrados". "O Malabarista", 2021. Impressão em tecido, Tinta PVA e Moral da Idade Média, 42 x 59,4 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

Esta produção (Imagem 33) compõe o lado direito da parte superior do “Barrados”, e a fotografia utilizada para sua construção, “*The Juggler*”, foi capturada pelo fotógrafo Oscar Gustav Rejlander em 1865, apresentando um malabarista, que na compreensão da obra representa o grupo dos artistas circenses. Dentre todas as imagens do quadríptico, acredito que esta é a mais atemporal, pois suas roupagens e características não remetem muito ao passado, ao contrário das demais. Um dos motivos para minha seleção desta foto se deu pela falta de imagens antigas que representassem artistas circenses despidos de suas vestimentas de espetáculo, tanto que, até na fotografia elegida, foi necessário retirar uma das bolas que o homem possuía em suas mãos, para que seu instrumento de trabalho não fosse tão obvio. Porém, compreendo, poeticamente, que esta característica acrônica pode configurar um dos grandes elos entre obra e espectador, pois remete a determinados elementos contemporâneos que se assemelham ao cotidiano do observador.

Ademais, é possível categorizar o retratado como parte da juventude, tanto por suas características físicas quanto por sua pose, que me remete a uma demonstração de orgulho e casualidade, duas características que se assemelham a esta faixa etária. Assim, levando em consideração o ambiente lúdico e imaginativo do circo, acredito que este é um local facilmente relacionado com o jovem, a aventura e a ilusão, todas características que acredito que o retratado exala a partir de sua roupa simples e amassada, sua feição desinteressada e seus braços abertos para as possibilidades. Consequentemente, o motivo pelo qual selecionei sua blusa como detalhe de intervenção deveu-se a sua aparência leve e abatida, que se assemelha, segundo minha visão, às vestimentas do seu ofício.

Ainda, ciente das várias interpretações possíveis sobre o azul, cor selecionada para esta intervenção de tinta, é interessante analisa-lo a partir de uma leitura simbólica específica. Sendo esta, como o pensamento consciente é substituído pela fantasia diante do azul, de forma que esta tonalidade abre as portas para nossos sonhos, assim como descreve Kandinsky: “[o azul] atira o homem para o infinito e desperta nele o desejo de pureza e de sede do sobrenatural” (PEDROSA, 1982, p. 114). Isto é, sua indiferença, impotência e passividade o atinge para um clima supra-humano, atmosfera essa que é comum em ambientes como o circo, onde as ilusões permitem uma suspensão da realidade e das possibilidades humanas. Dessa forma, é possível estabelecer uma conexão clara entre os ideais de fantasia, sonho, sobrenaturalidade e o circo, termos que participam facilmente do mesmo contexto, podendo o azul simbolizar todos.

Imagem 34. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Detalhe de "Barrados". "O cego", 2021. Impressão em tecido, Tinta PVA e Moral da Idade Média, 42 x 59,4 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

A obra acima (Imagem 34), disposta no quadrante esquerdo inferior do quadríptico, representa o grupo marginalizado dos deficientes, através da apropriação de uma fotografia que retrata “*Blind*” Tom Wiggins, músico cego do século XIX. A foto em questão foi tirada por George Kendall Warren em 1880 e é a única representação de uma pessoa negra na composição do “Barrados”, pois naquela época esta e outras linguagens artísticas eram majoritariamente utilizadas para representar, sobretudo, ricos e nobres, excluindo aqueles membros da sociedade que não eram entendidos por essas classes como passíveis de eternização e validação artística.

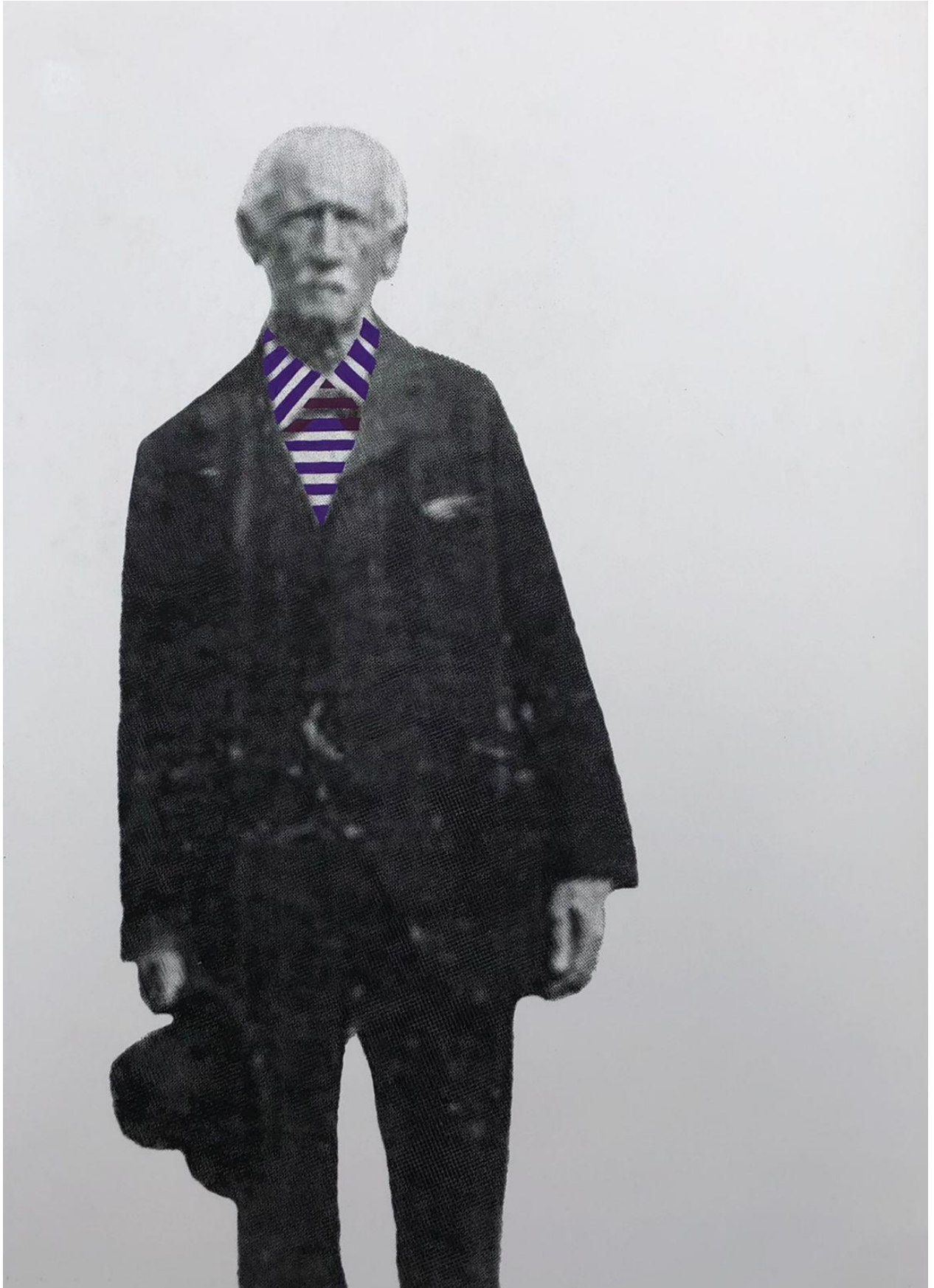
Como este conjunto de pinturas pretende destacar e legitimar alguns dos grupos segregados durante a Idade Média, a presença desta imagem é essencial para seu sentido representativo múltiplo. Além disso, coloca esta figura no mesmo lugar de evidência que os demais agrupamentos, buscando uma visibilidade que supera uma simples documentação histórica. Adicionalmente a estas questões, escolhi essa foto, pois sua condição não é pronunciada e permite que o espectador a reconheça apenas pela sua descrição na ficha técnica. Desse modo, sua vestimenta, terno e gravata, é representativa do local de respeito que pretendo garantir com este retrato e sua camisa, lugar que escolhi para impor a estrutura listrada, foi selecionada porque é praticamente ocultada por sua jaqueta, é um detalhe que parece tentar ser apagado, assim como sua deficiência era escondida por seu talento musical.

A cor verde, mobilizada para colorir as listras de Wiggins, assumia, no medievo, a condição de portador de poderes maléficos, pois a esmeralda que possuía a mesma tonalidade era considerada a pedra de Lúcifer antes da queda, também utilizada como o brasão dos loucos. Porém, de outro modo, ela representa a natureza, a indústria farmacêutica e esperança, de forma que cria uma contradição discutida no Dicionário de Simbologias:

A partir disso é possível compreender o ambivalente significado do raio verde: se ele é capaz de tudo atravessar, é portador tanto de morte quanto de vida. Pois, é aqui que a valorização do símbolo se inverte, ao verde dos brotos primaveris opõe-se o verde do mofo, da putrefação- existe um verde de morte assim como de vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 941).

Dessa forma, entendo aqui o verde a partir deste valor ambivalente, por representar patologias do corpo e, conseqüentemente, a condição física deste homem. Por outro lado, é importante compreender como esta não é uma situação intrinsecamente negativa, na verdade se trata de uma característica humana que revela, simbolicamente, as potencialidades espirituais do cego, na medida em que “participa do divino, é o inspirado, o poeta, o taumaturgo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 217).

Imagem 35. Maria Rosa de Paiva Cardoso, Detalhe de "Barrados". "O carrasco", 2021. Impressão em tecido, Tinta PVA e Moral da Idade Média, 42 x 59,4 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

Esta obra (Imagem 35) é a última componente do quadríptico, presente na sua parte inferior direita, e representa o grupo dos carrascos, isto é, a categorização de pessoas que realizam execuções. Assim, a foto apropriada para esta obra, capturada por volta de 1910, retrata um dos assistentes de Franz Xaver Reichhart, executor famoso por seu trabalho na prisão de *Stadelheim*. Esta imagem, originalmente composta por mais duas pessoas, foi modificada para manter apenas o homem mais afastado, pois entendo que sua solidão e distância acrescentam a visualidade e simbologia deste contexto. Além disso, considerando a relação direta que este estamento possui com a morte, procurei descentralizar a figura retratada, para que seu espaço negativo seja mais evidenciado e possa simbolizar uma falta de presença, o vazio.

O homem em questão se encontra mais distanciado de todos, criando uma dinâmica mais solitária, reflexiva e complexa para a composição, sendo que todos estes conceitos, em minha opinião, conjugam bem com os ideais do carrasco. Da mesma maneira que com o cego, as roupas desta figura configuram certo local de valor, e seu chapéu na mão indica um símbolo de respeito e luto. Finalmente, em relação ao local onde inseri as listras de tinta, voltei a utilizar a camisa, por ser a parte mais clara de sua roupa, sendo que queria destacar a luz de sua imagem e contrastar sua carga negativa, escura e pesada. Para mais, sua representação finaliza a composição desta coletânea sobre sujeitos marginalizados pela moral do medievo, que apesar de sucinta, acredito que, a partir de seus conteúdos, inicia uma discussão acerca destes grupos e suas possíveis conexões com a estrutura listrada.

Finalmente, a escolha da cor roxa, ou violeta, como o pigmento de intervenção desta obra se dá pela sua categorização simbólica enquanto um equilíbrio entre a terra e o céu, os sentidos e o espírito. Além disso, o roxo pode representar o ciclo da renovação, sendo este a morte, sublimação, renascimento ou reencarnação. Consequentemente, entendo que esta cor está presente entre estes dois estados da mesma forma que o carrasco é o elemento que separa alguém da vida e o entrega para a morte. Assim, como é apresentado no Dicionário de Símbolos: “Uma consequência tardia deste simbolismo mortuário fez do violeta a cor do luto ou do semiluto em nossas sociedades ocidentais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 960), ou seja, esta é a cor ideal para a representação deste indivíduo e do seu ofício.

Ao concluir essa análise técnica e poética dos “Barrados”, acredito que o trabalho sucede em sua proposta de funcionar como um reflexo da moral segregacionista da Idade Média à medida que destaca a estrutura que representava visualmente essa divisão. Adicionalmente, penso que consegui encontrar um meio termo entre a literalidade e a

abstração, de forma que evidencie um volume suficiente de elementos que permitem certa aproximação do observador à temática central do trabalho, sem impossibilitar interpretações múltiplas sobre o mesmo. Esses indícios cuidadosamente selecionados visam, ao mesmo tempo, comunicar o sentido da obra e criar condições para que o público possa refletir e pesquisar sobre o assunto.

A partir disso, posso afirmar que este trabalho é um resultado amadurecido e potente de um longo processo de pesquisas acadêmicas e experimentações criativas. Desde meu contato inicial com o vídeo de Nugent, passando por uma leitura sistemática do livro de Pastoureau e de referências bibliográficas complementares, até chegar à execução prática do meu trabalho artístico final, sinto que explorei profundamente algumas das simbologias históricas e características visuais da listra. Isso se verifica pela minha intenção consciente por trás de cada elemento constitutivo do meu trabalho, em que a maior parte das escolhas feitas foi baseada em uma extensa investigação poética, técnica, teórica e histórica.

3. AS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS DO QUADRÍPTICO E REFLEXÕES TEÓRICAS ACERCA DA PINTURA

3.1 Entre a listra indigna e a pura: o quadríptico “Barrados”

As imagens são artefatos, pois são fabricadas em suas mais diversas técnicas pelos homens e destinadas à percepção dos mesmos. Elas são bidimensionais, todos dizem, mas inseridas no universo espacial da terceira dimensão. Aí incluídas, são superfícies de transação. A pintura e a fotografia nasceram nos meios onde se pensava muito, pensava-se sobre a técnica, a cor, a visão, a representação, o homem. Elas remetem a um importante período de nossa história e, mesmo que nossa história seja escrita pelos vencedores, muitos excluídos estão no fundo das imagens. Como trazer esses excluídos para a frente da imagem?

(Patricia Franca, 2011, p. 93)

No texto “Evidências da imagem: pintura e fotografia” de Patricia Franca (2011), a autora apresenta doze questões reflexivas sobre a imagem, que, de forma geral, discutem alguns de seus diversos conceitos e propriedades, analisam a relação humana com a mesma e destacam o lugar do artista nesta associação. A partir disso, ao final da sua quarta colocação, Franca (2011, p. 93) propõe uma pergunta: “Como trazer esses excluídos para a frente da imagem?”, levando em consideração que, muitas vezes, as pinturas e fotografias são protagonizadas por figuras validadas pela moral de uma época em detrimento dos indivíduos entendidos como destoantes.

Dessa forma, o quadríptico “Barrados”, analisado no capítulo anterior, pretende contribuir para uma representação artística mais ampla da sociedade medieval do ocidente, isto é, procura destacar as pessoas que também compunham essa comunidade, mesmo que seja pelas suas margens. Portanto, esse trabalho pretende refletir a moral do medievo, valorizando alguns de seus indivíduos segregados e evidenciando a listra, que de certa forma, pode ser entendida como uma estrutura renegada pela época. Assim, o “Barrados” une a

fotografia e a pintura para representar os excluídos e refletir sobre as suas posições sociais, porque, como delimita Franca (2011, p. 91): “[...] As imagens – pinturas e fotografias – são objetos específicos que têm incidências antropológicas, elas se aclimataram e os homens entretêm com elas relações muito pessoais. Elas induzem reflexões, possibilidades, relações para todos os seres humanos”.

Deste modo, considerando o caráter cultural, moral e reflexivo dos “Barrados”, neste capítulo busca-se discutir as referências artísticas utilizadas para a construção do mesmo, bem como algumas questões acerca do campo da pintura. É claro que as referências cinematográficas, literárias e culturais indicadas nas duas primeiras seções também foram importantes para a elaboração do quadríptico, porém mostra-se necessário explorar, no presente momento, suas inspirações artísticas provenientes do campo da pintura. Ou seja, se trata de indicar em que momento a obra em questão se aproxima e se distancia das produções listradas selecionadas, sendo elas o mural da Igreja dos Dominicanos em Bolzano, Itália (*Chiesa dei Domenicani*) e as criações de Daniel Buren.

Ainda, é importante reconhecer o quadríptico em questão a partir da sua relação com o contexto da pintura, principalmente através da noção da “Pintura além da Pintura”¹⁴, seu campo ampliado e o conceito de “Pintura Reencarnada”¹⁵. Isso é necessário pelo trabalho em questão não existir em um vácuo histórico, de forma que o mesmo deve ser visualizado e discutido a partir do campo artístico específico que o envolve. Conseqüentemente, este capítulo é responsável por detalhar e exemplificar estes conceitos, assim como, relacioná-los, estética e teoricamente, com o “Barrados”.

3.1.1 A listra indigna da Igreja dos Dominicanos em Bolzano, Itália

A primeira influência artística utilizada para a elaboração do quadríptico “Barrados”, de um ponto de vista cronológico, encontra-se nas paredes da capela de São Giovanni, localizada no interior da Igreja dos Dominicanos na cidade de Bolzano, no norte da Itália. Este local religioso foi inicialmente construído durante o século XIII por um assentamento de frades dominicanos e, ao decorrer dos anos, passou por inúmeras modificações estruturais,

¹⁴ O conceito “pintura além da pintura” é baseado no livro de mesmo nome, organizado por Rolla, Hill e Gandra (2011), que reúne várias discussões concebidas a partir de um evento artístico que ocorreu em 2006, na cidade de Belo Horizonte, onde artistas de várias nacionalidades discutiram as diversas possibilidades e desafios da pintura na arte contemporânea.

¹⁵ A expressão “pintura reencarnada”, cunhada pela Angélica de Moraes (2005), sugere uma nova possibilidade de categorização da pintura na contemporaneidade.

desde aquelas orientadas pela arquitetura gótica no século XV até as barrocas desenvolvidas no século XVIII (BOLZANO, 2014). Desta maneira, apesar da igreja ter sido muito afetada pelos conflitos da Segunda Guerra Mundial, ela ainda possui uma das maiores coleções de pinturas trecentistas¹⁶.

A capela de São Giovanni é completamente coberta por afrescos (Imagem 36) e, apesar de que sua autoria não seja especificada, é entendido que a maioria destes trabalhos foram feitos por um estudante de Giotto, pintor e arquiteto italiano considerado por Boccaccio (1996, p. 435) como o precursor da pintura renascentista. Dessa forma, é importante explicar que os murais presentes neste local são múltiplos e contam distintas histórias bíblicas, porém, para o contexto deste trabalho, especifica-se três detalhes do referido painel em que a listra é apresentada e percebida com a mesma simbologia utilizada no “Barrados”. Isto é, as vestimentas listradas indicadas em ambas as produções evidenciam o caráter subversivo das pessoas que as usam.

Imagem 36. Estudante de Giotto, Mural da Igreja dos Dominicanos, século XIV. Afresco sobre mural, dimensões desconhecidas.



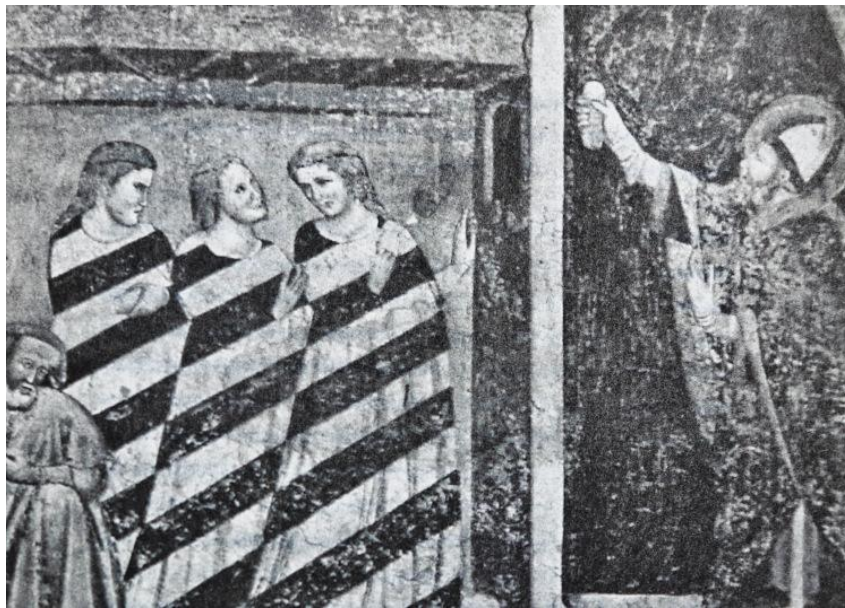
Fonte: < https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g187857-d3753145-i118868706-Chiesa_dei_Domenicani-Bolzano_Province_of_South_Tyrol_Trentino_Alto_Adig.html>. Acesso em: 20 set. 2021.

A primeira imagem selecionada (Imagem 37 e 38) apresenta três jovens que são condenadas à prostituição devido à falência econômica de seu pai, porém são salvas por São

¹⁶ O trecentismo diz respeito ao termo italiano *trecento*, uma abreviação de *milletrecento*, usada especificamente para indicar o intervalo histórico entre os anos de 1300 e 1400, período marcado pelo surgimento da pintura pré-renascentista e por profundas transformações sociais, políticas e econômicas na Itália (SANTOS, 2017, p. 40).

Nicolau, que as entrega uma bolsa repleta de moedas pela janela de sua casa, solucionando seus problemas financeiros e, conseqüentemente, espirituais (PASTOUREAU, 1991, p. vii). O espectador pode perceber este contexto narrativo através de duas vias, seja pela sua familiaridade com o conto bíblico ou a partir das vestimentas listradas usadas pelas três filhas, que implicam seu caráter moral e social. Esta obra também destaca o aspecto distintivo da listra, pois sua aplicação é feita de forma idêntica para as três mulheres e não segue o fluxo natural de suas roupas, de forma que é praticamente impossível não perceber essa vestimenta como um elemento visual e narrativo.

Imagem 37. Estudante de Giotto, Detalhe do Mural da Igreja dos Dominicanos, século XIV. Afresco sobre mural, dimensões desconhecidas.



Fonte: Pastoureau (1991, p. 15).

Imagem 38. Estudante de Giotto, Detalhe do Mural da Igreja dos Dominicanos, século XIV. Afresco sobre mural, dimensões desconhecidas.



Fonte: < <https://www.doppiozero.com/materiali/colori-ombre-e-righe>>. Acesso em: 20 set. 2021

A partir da deterioração dos murais da capela de São Giovanni, a segunda e terceira pinturas não permitem uma decifração das referências bíblicas que evocam. Consequentemente, a análise das mesmas é possível apenas em um nível descritivo e simbólico, de forma que o entendimento da simbologia das vestimentas listradas retratadas é realizado através da decodificação de outros elementos da composição. No segundo recorte (Imagem 39), percebe-se um grupo de figuras canônicas cristãs jantando com a presença de um indivíduo vestido de listras, sendo que este último não está sentado com os demais. Por meio da sua posição e pose no afresco, situado à esquerda e curvado, é possível entender esse personagem como um servente, porém o aspecto que mais solidifica essa interpretação é a estrutura presente nas suas roupas, pois, assim como tratado nos capítulos anteriores, os servos do medievo comumente eram obrigados a serem caracterizados por vestimentas listradas.

Imagem 39. Estudante de Giotto, Detalhe do Mural da Igreja dos Dominicanos, século XIV. Afresco sobre mural, dimensões desconhecidas.



Fonte: < <https://www.pinterest.fr/pin/489203578247185557/> >. Acesso em: 20 set. 2021.

Ademais, a terceira imagem selecionada (Imagem 40) presente na Igreja dos Dominicanos, possui um maior desgaste na sua composição, de modo que grande parte da sua narrativa foi apagada. Contudo, ainda é possível perceber duas figuras retratadas com roupas listradas, sendo que ambas carregam instrumentos musicais e, por meio da sua localização à

frente dos demais personagens, infere-se que elas estão anunciando os indivíduos localizados à esquerda do afresco. Dessa forma, nota-se que os seres envolvidos por listras estão, assim como na imagem anterior, na condição de servos, mesmo que desta vez como músicos e não trabalhadores braçais. De modo que, levando em consideração as pessoas às quais eram atribuídas listras na Idade Média, entende-se os três grupos destacados: prostitutas, serventes e músicos, como marginalizados, seja por questões morais ou econômicas.

Imagem 40. Estudante de Giotto, Detalhe do Mural da Igreja dos Dominicanos, século XIV. Afresco sobre mural, dimensões desconhecidas.



Fonte: < <https://www.meravigliaitaliana.it/it/scheda-meraviglia/meraviglia/cappella-di-san-giovanni-nella-chiesa-dei-domenicani-3337/> >. Acesso em: 20 set. 2021.

Portanto, é possível perceber, através destes recortes dos afrescos da capela de São Giovanni, que as listras pintadas por um estudante de Giotto possuíam um valor ignominioso, ou seja, as vestimentas listradas eram impostas àqueles entendidos como indignos ou inferiores. A partir disso, observa-se que a categorização e uso desse padrão visual é similar àquela confirmada pelos documentos e decretos do medievo, isto é, a listra é destinada aos indivíduos hierarquicamente subalternos ou imorais. Do mesmo modo que o “*Sachsenspiegel*”, essas obras incluem uma narrativa visual que determinam o valor negativo da listra e do ser listrado.

Apresentadas algumas das particularidades visuais e simbólicas desses trabalhos mostra-se necessário indicar em quais aspectos o “Barrados” se assemelha e se distancia dos

mesmos. Primeiramente, é evidente que a simbologia da listra presente no quadríptico se coincide àquela aplicada nos afrescos da igreja italiana, ou seja, em ambas as produções a listra é utilizada para realçar e implicar os sujeitos marginais da sociedade medieval. Assim, apesar da distância cronológica entre as composições artísticas, os dois funcionam como uma afirmação da listra e do ser listrado como excluído social. Desta forma, ainda que o painel trecentista apresente a listra sob um olhar mais ilustrativo e a pintura quadríptico indica a mesma de maneira crítica e reflexiva, o caráter segregador e chamativo deste padrão visual permanecem.

Por outro lado, ao se comparar o contexto da apresentação visual destes trabalhos, percebe-se uma divergência evidente entre eles. Isso ocorre não só porque o quadríptico é composto por quatro intervenções de pintura sobre impressão fotográfica em tecido, mas também pela sua falta de cenário e a orientação da estrutura listrada utilizada. No caso dos murais da capela de São Giovanni, as listras empregadas compõem uma cena narrativa, além de apresentarem sempre a mesma cor, grossura e se sobrepõem ao movimento natural das vestimentas. Enquanto que nos “Barrados”, essa estrutura não estabelece um diálogo entre figura e fundo, varia em coloração, direção e segue o fluxo orgânico das roupas. A escolha de caracterizar as roupagens listradas com essas diferenciações foi feita, neste último trabalho, para que a listra seja mais bem incorporada como parte dos trajes expostos e possibilita o emprego de outros valores através da simbologia das cores.

Dessa forma, é possível perceber que os afrescos apresentados anteriormente foram importantes referências artísticas para o trabalho prático aqui desenvolvido, tanto em um sentido simbólico quanto em um quesito visual. Isto pode ser comprovado por ambas atribuírem um significado parecido à estrutura listrada e por serem, basicamente, pinturas que retratam pessoas segregadas através de roupas com listras. Contudo, o “Barrados” apresenta uma análise mais crítica e intencional do fenômeno em questão, utilizando da Arte e da História contemporâneas para revelar o valor estético e simbólico desse padrão visual, enquanto posiciona aqueles indivíduos excluídos para frente da imagem.

3.1.2 A listra pura de Daniel Buren

O objetivo desse livro é mostrar que o lugar que Daniel Buren ocupa na arte hoje, é análogo ao de Stéphane Mallarmé na literatura do século XIX. Onde Mallarmé inverteu a relação da

poesia com os sentidos, Daniel Buren inverteu a relação que as artes visuais possuem com os lugares de apresentação.

(Guy Lelong, 2002, p. 27)

Ao abordar a estrutura listrada no campo das Artes Visuais é imprescindível que o trabalho de Daniel Buren seja apresentado e analisado, tanto por seu portfólio repleto de obras compostas por listras quanto pela sua notoriedade no domínio da arte conceitual. Assim, é possível caracterizar Buren como um artista francês nascido em 1938 na comuna de Boulogne-Billancourt, mundialmente reconhecido pelos seus trabalhos *in situ*, isto é, por suas produções criadas a partir de um lugar específico e destinadas para este mesmo ambiente exclusivo. Ademais, o mesmo é definido no livro “Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)”, organizado por Paulo Sérgio Duarte, como:

(...) uma espécie de topólogo, marcando o terreno, estabelecendo fronteiras. É também clínico: diagnostica sintomas da cultura visual de seu tempo. É político: traçou estratégias e as persegue tenazmente durante décadas. Sua obra, os textos e as entrevistas atestam essas afirmações. Mas, acima de tudo, é artista (DUARTE, 2001, p. 12).

A partir desta contextualização, é necessário, para os fins deste subcapítulo, indicar o processo de descobrimento da listra para Buren e o seu entendimento conseguinte da mesma. Dessa forma, esta descoberta se deu em setembro de 1965, quando o artista em questão foi até o mercado Saint-Pierre em Paris procurar novos tecidos de base para suas pinturas, pois, até então, ele utilizava majoritariamente lençóis coloridos e mantas grossas como *canvas*. Porém, neste local, Buren deparou-se com um tecido listrado, com faixas de grossuras idênticas e que alternavam entre branco e qualquer outra cor, destinado para a construção de toldos de cafés e restaurantes (LELONG, 2002, p. 33). Após este encontro, o artista decidiu adquirir tal material e utilizá-lo em seu trabalho pictórico, como base para sua constante procura pelo grau zero da pintura.

O processo criativo de Buren com o tecido listrado iniciou-se a partir do ocultamento parcial das listras manufaturadas (Imagem 41), ou seja, o artista utilizava a tinta para manipular a estrutura presente no manto rumo a outras configurações diversas. Ao decorrer do tempo, ele passou a cobrir apenas as faixas coloridas mais externas do pano com a cor branca (Imagem 42), de forma que “[...] a tela parecia emoldurada na lateral por faixas brancas com o dobro da grossura [das outras listras]” (LELONG, 2002, p. 34). Além disso, Jesus (2013, p. 107) aponta que, já em 1967, Buren começa a colorir de branco uma das listras brancas já

presentes no tecido utilizado (Imagem 43), de forma que essa intervenção iniciou-se a partir do seu interesse pela redução da pintura ao seu mínimo, desfazendo a ligação entre pintura e a imagem/conteúdo. Para mais, é importante compreender como:

(...) neste momento de sua carreira Buren faz questão de se posicionar como um artista preocupado com as questões ligadas ao seu meio específico da pintura. A empreitada dizia respeito à possibilidade de redução da pintura aos seus elementos fundamentais, nesse sentido Buren procura desvincular o ato e o resultado da pintura a qualquer tipo de ativismo político ou de busca de um ideal estético: “Um pintor não está lá para fazer belas telas, nem para chocar” (JESUS, 2013, p. 107).

Imagem 41. Daniel Buren, *Peinture aux formes variables*, 1966. Tinta sobre canvas de algodão listrado em cinza e branco, 226 x 190 cm.



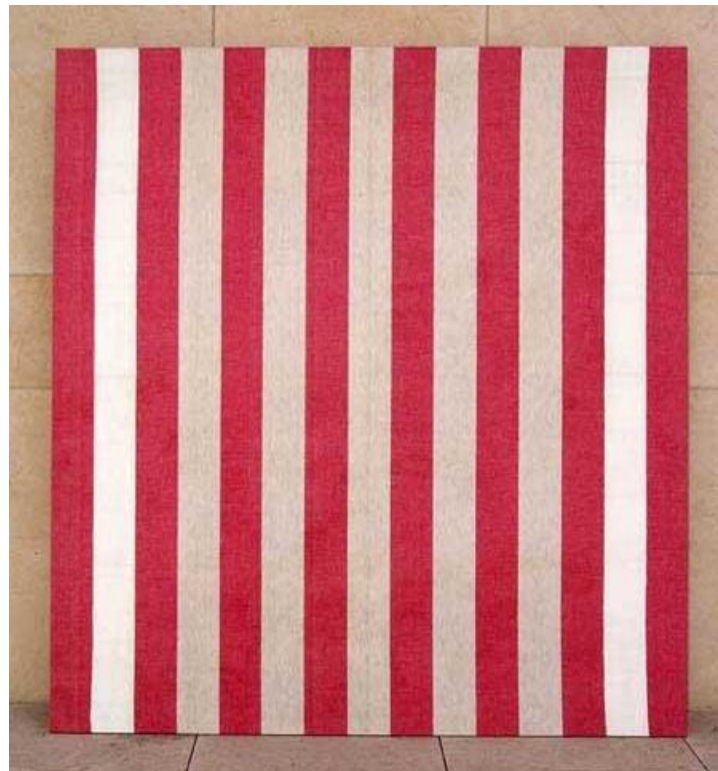
Fonte: < <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/35903/Daniel-Buren-Peinture-aux-formes-variables>>. Acesso em: 20 set. 2021

Imagem 42. Daniel Buren, *Photo-souvenir: peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et vert*, 1966. Tinta acrílica sobre tecido listrado em verde e branco, 226 x 206 cm.



Fonte: < <https://www.wallpaper.com/art/daniel-buren-origin-of-stripes-at-nahmad-contemporary>>. Acesso em: 20 set. 2021.

Imagem 43. Daniel Buren, *Photo-souvenir: peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et rouge*, 1968. Tinta acrílica sobre tecido listrado em branco e vermelho.



Fonte: < <https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/671/Peinture%20acrylique%20blanche%20sur%20tissu%20ray%C3%A9%20blanc%20rouge>>. Acesso em: 20 set. 2021.

Dessa forma, é possível classificar Buren como um artista conceitual, pois ele substituiu, criticamente, a materialidade física do objeto artístico pela materialidade teórica. Igualmente, enaltece a prática pictórica enquanto material possível de realizar uma leitura crítica da Arte e da sua história (DUARTE, 2001, p. 14-15). Este processo também pode ser conferido através da sua relação com o próprio tecido listrado, considerando que sua utilização era “um gesto de dessacralização dos materiais artísticos tradicionais em favor de uma apropriação de um material industrialmente produzido, logo, impessoal” (JESUS, 2013, p. 108). Portanto, pode-se afirmar que o manto listrado encontrado no mercado parisiense foi o instrumento que Buren utilizou para apresentar, em meios artísticos, aquilo que ele vinha questionando em meios teóricos, de forma que a listra acaba por se tornar sua ferramenta visual.

Levando essas informações em consideração, entende-se que Buren não estabelece um valor simbólico para as suas listras, ao contrário, ele as utiliza para constituir composições distanciadas de quaisquer leituras de significado, interpretações políticas, sociais e imaginárias. Assim, em uma entrevista para Vladimir Belogolovsky (2017), o artista explica que entende as listras como estruturas totalmente sem significado, chegando a descrevê-las até como entediantes. Contudo, ao analisar essa estrutura em seu valor visual, ele reconhece que a mesma chama a atenção, pois quando a emprega em uma parede ou em um outdoor o olhar da cidade é voltado pra esse local.

Ao analisar a trajetória de Buren, é possível indicar que, ao decorrer dos anos, ele produziu obras *in situ* (Imagens 44 e 45), que, em sua maioria, podem ser classificadas como trabalhos do campo tridimensional e/ou pinturas instaladas no espaço. Porém, este artista não se afastou da estrutura listrada, levando-a para a composição de quase todas suas produções (Imagem 46) e a categorizando, durante a entrevista supracitada, como uma de suas assinaturas. Levando em consideração seu discurso acerca da neutralidade de seus trabalhos e sua procura inicial pela pintura em zero grau, entende-se que a escolha por esse padrão provinha de uma busca pela familiaridade banal, isto é, as listras seriam entendidas como ferramentas visuais neutras de estilo, subjetividade, representação, narrativa e expressão. Desta forma, a arte não é diminuída, segundo a perspectiva de Buren, por suposições temáticas, podendo existir simplesmente no sentido visual e material.

Imagem 44. Daniel Buren, Detalhe de *Photo-Souvenirs: within and beyond the frame*, 1973. Trabalho *in situ*, dimensões desconhecidas.



Fonte: <<https://blogs.uoregon.edu/danielburen/2015/02/16/within-and-beyond-the-frame-exhibition-john-weber-gallery-1973/>>. Acesso em: 20 set. 2021.

Imagem 45. Daniel Buren, Detalhe de *Photo-Souvenirs: within and beyond the frame*, 1973. Trabalho *in situ*, dimensões desconhecidas.



Fonte: <<https://blogs.uoregon.edu/danielburen/2015/02/16/within-and-beyond-the-frame-exhibition-john-weber-gallery-1973/>>. Acesso em: 20 set. 2021.

Imagem 46. Daniel Buren, Detalhe de *Photos-Souvenirs: points de vue ou le corridorscope*, 1983. Trabalho *in situ*, dimensões desconhecidas.



Fonte: < <https://2012.monumenta.com/en/viewpoints-or-the-corridorscope/>>. Acesso> 20 set. 2021.

A partir destas reflexões, é possível afirmar que o “Barrados” se aproxima dos trabalhos artísticos de Buren mais em sua organização visual do que simbólica, pois o quadríptico em questão utiliza a simbologia cultural da listra como parte essencial da sua temática. Ainda, o trabalho prático aqui apresentado pode ser classificado, assim como as pinturas de Buren, como pinturas em interface com impressões em tecido, porque ambas são criadas a partir da inserção de tinta em uma base previamente elaborada. Ademais, estes dois conjuntos de obras, usam apenas interferências mínimas sobre seus suportes, mesmo que a intromissão de Buren seja praticamente nula e a dos “Barrados” se mostra mais presente. Além disso, neste último caso, a intervenção da artista não é pronunciada, considerando que as listras pintadas seguem a ordem das roupas dos sujeitos fotografados e podem ser confundidas como parte da impressão.

Por outro lado, o contexto simbólico do quadríptico é completamente oposto daquele empregado nos trabalhos de Buren, pois este entende a listra como uma estrutura pura e higienizada, isto é, se trata de um recurso visual sem significado que se reduz apenas a uma fração de cor. Contudo, no “Barrados”, a listra é implicada a partir da sua simbologia presente na sociedade ocidental do medievo, ou seja, seu valor simbólico é essencial para a sua interpretação completa. Adicionalmente, o mesmo propõe uma crítica política e social de uma

época histórica, ao contrário de Buren, que não pretendia trabalhar questões que iam além da listra como ferramenta visual.

Conclui-se, portanto, que ao utilizar tecidos comerciais previamente listrados, Buren não só conseguiu limitar sua interferência artística ao máximo, como também encontrou uma estrutura capaz de direcionar o olhar humano para determinado local ou objeto. Dessa forma, o artista percebe a listra como um elemento perfeito para seus trabalhos *in situ*, constantemente testando os seus limites e a carregando para diversos espaços e formatos. Desta maneira, considera-se que Buren é uma grande referência para o quadríptico “Barrados”, tanto pelo seu uso da listra através da pintura em interface com o tecido impresso, quanto pela implantação da mesma com o intuito de atrair a atenção do espectador para o local que a envolve.

3.1.3 A listra indiciária de Maria Rosa de Paiva

Considerando as reflexões anteriores, é possível perceber que as duas coletâneas de produções supracitadas constituem algumas das referências artísticas utilizadas para a construção dos “Barrados”. De forma que, em conjunção com alguns filmes e objetos da cultura contemporânea, esses trabalhos foram essenciais para a compreensão das possibilidades da listra como uma estrutura pictórica e narrativa. Portanto, ao considerar a listra indigna da Igreja dos Dominicanos e a pura de Buren, é importante apresentar o processo de descobrimento destas composições e discutir a relação que ambas possuem com a categorização da estrutura listrada presente no quadríptico. Ainda, cabe apontar que esta seção é construída na primeira pessoa do singular considerando que, assim como no segundo capítulo, aborda minha produção prática e é beneficiado por uma visão pessoal do processo de criação e produção do quadríptico em análise.

Primeiramente, é interessante sinalizar como a pintura medieval que representa três mulheres condenadas à prostituição me foi indicada pelo livro “*The devil’s cloth: a history of stripes*” de Pastoureau (1991), sendo apresentada como um exemplo figurativo do valor negativo da listra na Idade Média. A partir desta composição, fui introduzida ao mural da Igreja dos Dominicanos, onde, através de um processo de pesquisa, me deparei com dois outros exemplos do uso negativo desse padrão visual. Este conjunto de afrescos foi um dos meus primeiros contatos com produções artísticas compostas pela estrutura listrada para além do contexto ilusório típico da Op-Art. Tais referências foram necessárias para confirmar

visualmente a simbologia da listra relatada por textos e documentos do medievo, além de ser um guia para estruturar a composição formal dos “Barrados”.

Em segundo lugar, descobri os trabalhos de Buren através de indicações concedidas pelas minhas professoras do curso de Artes Visuais, Ana Duarte e Tatiana Ferraz, sendo a primeira realizada durante nossas reuniões de orientação para a presente investigação e a outra ao decorrer da disciplina de “Ateliê de Instalação”. É notável que ambas docentes sejam familiarizadas com este artista a partir de campos distintos, de forma que ele me foi apresentado tanto como pintor quanto como artista tridimensional, o que revela a heterogeneidade de sua produção. Desse modo, o desenvolvimento da minha pesquisa sobre Buren foi possível graças às suas entrevistas disponíveis *online*, artigos acadêmicos e dois livros organizados por Duarte (2001) e Lelong (2002).

Assim, posso afirmar que esse artista é uma grande referência para a construção do quadríptico “Barrados”, pois seus trabalhos “litrados” abrangem diversas linguagens, como a pintura (Imagem 47), o lambe-lambe¹⁷ (Imagem 48) e as obras *in situ* (Imagem 49). De forma que as possibilidades entre linguagens desenvolvidas por Buren me inspiraram a combinar pintura e fotografia através da pintura em interface, para que meu trabalho pudesse desfrutar dos caminhos oferecidos pelos dois campos. Além disso, considerando que o referido artista utiliza a listra com o intuito de sinalizar o visível e o invisível, pode-se afirmar que ele compreende o valor de destaque inerente a este padrão visual, utilizando-o para suas intenções formais.

¹⁷ De acordo com Nascimento, Souza e Torezani (2017, p. 1), o lambe-lambe: “é um tipo de arte urbana que se dispõe tanto como um movimento de linha crítica propondo uma reflexão contrária à alguma atitude, desigualdade ou norma social ou simplesmente como forma de expressão do artista que o cria, usando do espaço crítico para expor suas obras. Historicamente, o lambe-lambe ganha esse nome no século XXI, inspirado nos fotógrafos ambulantes, que expunham suas fotos coladas na câmera. Sua produção é fácil, acessível e criativa; o processo se dá desde a escolha da folha de jornal, que vai ser o suporte utilizado como folha do cartaz, à criação da arte, textos e imagens de inspiração do artista, até a preparação da cola e a escolha da parede para a exposição”.

Imagem 47. Daniel Buren, *Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et orange*, 1967. Tinta acrílica branca sobre tecido de algodão listrado alternado e verticalmente em laranja e branco, 79,5 x 110,5 cm.



Fonte: <

<https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/2347/Peinture%20acrylique%20blanche%20sur%20tissu%20ray%C3%A9%20blanc%20et%20orange?period=1967-1969>>. Acesso em: 20 set. 2021.

Imagem 48. Daniel Buren, *Affichage Sauvage*, 1968. Trabalho *in situ*, dimensões desconhecidas.



Fonte: < <https://www.sifa.sg/archive-blog/in-conversation-with-daniel-buren>>. Acesso em: 20 set. 2021.

Imagem 49. Daniel Buren, *Photo-souvenir: le Pavillon coupé, découpé, taillé, gravé*, 1986. Trabalho *in situ*, dimensões desconhecidas.



Fonte: < <https://danielburen.com/images/exhibit/546?year=1986#lg=1&slide=2>>. Acesso em: 20 set. 2021.

Desse modo, percebe-se que, enquanto os afrescos da capela de São Giovanni foram referências importantes para a construção simbólica dos “Barrados”, a produção de Buren funcionou como uma orientação formal da mesma, isto é, ela representa um ótimo exemplo da utilização da listra no contexto da arte contemporânea. Assim, apesar das diferenças temporais e temáticas entre estas coletâneas de obras, é possível compreender como ambas foram essenciais para a construção do quadríptico em questão, pois foi em diálogo com estes extremos que consegui conceber o meu trabalho entre o indigno e o puro.

Levando em consideração as análises presentes nos subtópicos anteriores, é possível afirmar que a estrutura listrada apresenta uma carga negativa nos afrescos da Igreja dos Dominicanos e, por outro lado, possui uma simbologia neutra nas composições de Buren. Conseqüentemente, percebe-se que ainda é necessário investigar e definir o valor simbólico da listra utilizada no quadríptico “Barrados”. Esta questão foi essencial para o meu processo de pesquisa e criação, pois foi por meio dela que comecei a me distanciar das referências utilizadas e focar nas minhas próprias intenções com este trabalho.

Ao compreender os múltiplos valores simbólicos que a listra possui ao decorrer da História, acredito que não há uma definição mais válida ou verdadeira que outra, de modo que sua validade depende das condições históricas e políticas em que se insere. Porém, considerando que a listra negativa da Idade Média é uma das primeiras simbologias deste

padrão visual e uma das mais repletas de referências, decidi utilizá-la como base para a elaboração do meu valor para a mesma. Dessa forma, acredito que esse elemento do trabalho “Barrados” é indiciário, ou seja, é uma estrutura que pretende acusar e manifestar algo, neste caso, a segregação das pessoas que utilizavam as listras. Esse significado se assemelha àquele encontrado na capela de São Giovanni, contudo, com uma mudança, o julgamento moral não é mobilizado pelo artista, mas pela época que se remete.

Consequentemente, ao classificar o trabalho em questão como um reflexo de uma sociedade dividida e hierarquizada, entende-se que os indivíduos chamados de “barrados” são apresentados como componentes dos grupos segregados no período medieval. De modo que este quadríptico indica o valor negativo imposto aos listrados nesta época através de um olhar crítico e não moralizador. Dessa maneira, busco, com este elemento visual, introduzir essa temática ao espectador, à medida que destaco um tempo histórico específico e seus valores próprios, além de questionar as continuidades e descontinuidades dessa moral na contemporaneidade.

Por fim, concluo que o significado da minha listra se localiza entre aquele presente na Igreja dos Dominicanos e o utilizado por Buren, ou seja, a estrutura não impõe um julgamento difamatório e, igualmente, não é destituída de significado cultural. Trata-se, portanto, de uma construção a partir do meu próprio local de pesquisa, baseando-me em referências teóricas e artísticas, mas ao mesmo tempo, inserindo perspectivas e poéticas autônomas sobre a temática. Este processo é entendido por Sandra Rey como o lugar da pesquisa em arte, isto é, o emprego de distintos campos do saber sem perder de vista sua própria visão de mundo e experiências particulares.

3.2 O quadríptico “Barrados” em diálogo com o campo teórico da pintura

O presente subcapítulo é responsável por analisar algumas questões teóricas circunscritas na área da pintura, especificamente as noções de “pintura em campo ampliado”, “pintura além da pintura” e “pintura reencarnada”, para assim, situar os “Barrados” nesta conjuntura. Inicialmente, entende-se que a presente investigação é essencial para uma compreensão conceitual amplificada do quadríptico, pois seu vínculo com o contexto artístico em que se insere é complementar a sua análise técnica e poética.

Primeiramente, sinaliza-se que o texto “Questões Sobre a Pintura” de Ronan Couto (2011) traz algumas questões introdutórias acerca da pintura no contexto atual, seja pela sua apresentação da expansão do plano pictórico ou por sua indicação histórica deste gênero

artístico. De modo que, é possível definir esta publicação, em conjunto com o artigo “A escultura no campo ampliado” de Rosalind Krauss (1984), “Algumas impressões sobre a pintura” de Júlio Martins (2011), “Pintura no campo expandido” de Gustavo Fares (2011) e o catálogo “Pintura Reencarnada” de Angélica de Moraes (2005), como a base teórica deste subcapítulo. Dentre estes trabalhos, é importante sinalizar como o único que não trata diretamente do gênero da pintura é a pesquisa de Krauss, pois ela cunha a expressão “campo ampliado” como parte do domínio da escultura, porém é entendível que suas reflexões podem ser aplicadas sobre outras linguagens artísticas.

Por meio deste levantamento é possível compreender o campo ampliado da pintura e, conseqüentemente, o pertencimento dos “Barrados” nesta esfera. Inicialmente, o texto de Couto (2011, p. 96) apresenta a pintura como o principal meio de produção de imagens da história, partindo de suas primeiras manifestações até o século XIX, tanto que a mesma possui um espaço de destaque no interior das Belas-Artes. Contudo, a maioria destas obras era realizada com o intuito de ilustrar e consagrar determinados personagens ou valores de uma época, de forma que não houvesse uma grande exploração dos valores poéticos e formais da pintura.

Estas concepções podem ser confirmadas a partir dos afrescos da Igreja dos Dominicanos analisados anteriormente, pois estas pinturas foram criadas com a intenção de narrar e validar algumas histórias bíblicas, bem como destacar figuras de valor religioso. Porém, a partir do século XIX, com a introdução de novos recursos de representações visuais, a pintura perdeu seu local exclusivo de reprodução do real e de criação do imaginário coletivo, isto é, ela se distanciou da produção imagética da cultura de massas e começou a se voltar para seus próprios meios (COUTO, 2011, p. 96).

Levando isto em consideração, é interessante destacar a fotografia como um destes novos instrumentos de representação do real, pois sua intenção primordial voltava-se para a retratação enquanto documento. Assim, ao passo que seu estabelecimento impulsionou a pintura para novos meios que vão além da figuração da realidade, a linguagem fotográfica teve um processo de legitimação artística lento, pois enfrentou uma série de entraves e questões que a enquadravam como mecanismo unicamente histórico e científico. Dessa forma, é possível perceber como ambas as linguagens eram inicialmente compreendidas como reproduções do concreto, para depois, alcançarem um estado de autorreflexão acerca de suas possibilidades, limites e valores, ainda que em distintos momentos da história.

Conseqüentemente, entende-se que estas ponderações são contínuas ao decorrer da história da arte, pois estes questionamentos acerca das validades e alcances das linguagens

artísticas são essenciais para a constante revitalização das mesmas. Desta maneira, é pertinente indicar as reflexões de Caetano (2012, p. 1995) acerca da insuficiência fotográfica frente às novas tecnologias do século XXI, pois este autor acredita que é necessário “preencher, na foto, aquilo que lhe falta”, apontando, assim, a importância de mediações simbólicas híbridas. Igualmente, a noção de “pintura além da pintura” compartilha desta lógica combinatória de linguagens, isto é, permite que a pintura esteja menos limitada ao seu instrumento e suporte convencionais, garantindo uma expansão do campo e uma constante reelaboração do gênero.

Portanto, considerando as reflexões supracitadas, é interessante ressaltar o trabalho de Marcel Duchamp elaborado entre 1915 e 1923, “O grande vidro ou A noiva despida pelos seus celibatários” (Imagem 50), em que sua utilização da planaridade e da transparência resultaram em uma interseção da pintura com a instalação. Desta maneira, é possível afirmar que Duchamp desconstruiu o valor bidimensional daquele gênero, criando uma produção que, não só poderia ser analisada sob todos os pontos de vista, como também é afetada por seus arredores. De forma que Couto (2011, p. 97), avalia este trabalho como uma “pintura além da pintura”, considerando que ele é feito a partir de elementos que, até então, eram estranhos a este campo artístico.

Imagem 50. Marcel Duchamp, O grande vidro ou A noiva despida pelos seus celibatários, 1915-1923. Técnica mista, dimensões desconhecidas.



Fonte: <<http://www.arteseed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=105>>. Acesso: 20 set. 2021.

O termo “pintura além da pintura” é apresentado por Martins (2011) como um ideal de superação e preservação, ou seja, ele indica a relação entre a expansão e a conservação dos elementos constituintes da pintura convencional. Deste modo, é possível perceber como alguns dos aspectos específicos do pensamento pictórico ainda compõem a base para a construção de parte significativa das novas linguagens artísticas. De maneira que, pode-se implicar os *happenings*, performances, vídeos, instalações, fotografias, ações e procedimentos conceituais como constituídos por vários componentes da pintura, assim, Martins aponta que:

As linguagens experimentais que surgiram e se consolidaram então mantiveram uma relação ambígua com a tradição pictórica: ao mesmo tempo em que a recusavam, dela herdaram consistências e possibilidades para suas pesquisas. (MARTINS, 2011, p. 79)

Ainda, acerca do pensamento pictórico, é interessante destacar o ideal da “pintura reencarnada” cunhado por Angélica de Moraes, considerando que ele delimita como a pintura abandona o seu “aglomerado de moléculas para ser pura energia de sinapses cerebrais”, isto é, este campo artístico torna-se uma gama de conceitos expressa, igualmente, por outros materiais e processos que não a tinta e a tela. Dessa forma, em convergência com Martins (2011), a autora indica como esta noção não é uma evolução da pintura convencional, mas sim uma nova expressão dos seus elementos constituintes, pois na arte não se deve hierarquizar os gêneros visuais, na verdade, é preciso sempre procurar e indicar novos caminhos paralelos.

Ademais, entende-se que os componentes do pensamento pictórico e, conseqüentemente, da “pintura reencarnada” relacionam-se com as noções de estrutura, ritmo, cor, veladuras, trajetos de luz, transparências, opacidades etc. De maneira que, apesar das obras constituintes desta categoria não utilizarem dos instrumentos e suportes convencionais da pintura, elas não seriam possíveis sem um fazer e um pensar pictórico. Por mais, pode-se notar que, apesar desta nomenclatura possuir uma relação com a suposta morte da pintura, Moraes (2005, p. 27) indica como a mesma, na verdade, “tem conexão direta com a saudável sobrevivida injetada na pintura pelas práticas multimeios da cena atual”. Deste modo, juntamente com a “pintura além da pintura”, este conceito entende os valores desta linguagem como um fio condutor de diversas expressões artísticas que, por meio do campo expandido da pintura, podem ser classificados como tal.

Dessa forma, levando em consideração as questões explanadas anteriormente, acredita-se que o quadríptico “Barrados” pode ser categorizado como uma “pintura além da pintura” e/ou uma “pintura reencarnada”, apesar de o seu resultado final ser composto por elementos convencionais desta linguagem. Esta classificação é possível a partir da análise do

processo de criação da mesma, na medida em que a utilização híbrida da pintura em interface com a fotografia impressa e a manipulação de imagens foi mediada, em todos os momentos, pelo pensamento pictórico. Assim, o processo de manipulação imagética constituiu-se através de procedimentos de exclusão, conservação, transformação e redimensionamento de elementos visuais presentes nas fotos selecionadas, como na retirada da paisagem, reticulação e reposicionamento dos personagens centrais. Desta maneira, entende-se que este método foi instigado a partir de um olhar pictórico e de um interesse pela criação de imagens que superam as manipulações convencionais da fotografia, dialogando com o espaço ampliado de ambos os campos.

Ainda, compreende-se que a fotografia utilizada no quadríptico surge como uma solução para a necessidade de conferir um valor de veracidade e historicidade para o trabalho, considerando que estas características são comumente encontradas nesta esfera artística. Além disso, estas imagens conferem um aspecto antigo para a produção, seja por meio das vestimentas datadas de alguns dos retratados e pela técnica de reticulação imposta, que busca remeter a uma impressão de jornal; quanto pela sua tonalidade monocromática e o próprio posicionamento dos figurantes, que relembra a composição de um retrato passado.

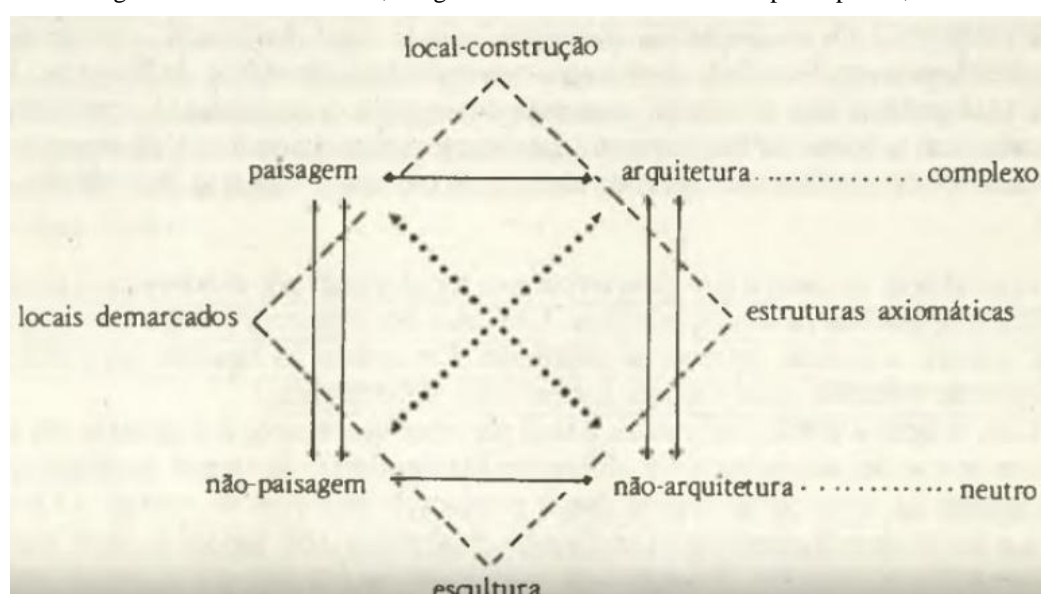
Por outro lado, a pintura foi utilizada no “Barrados” como um meio de impor listras à imagem, sendo que o uso da tinta busca uma diferenciação pictórica entre fotografia impressa e intervenção manual da artista. Adicionalmente, o elemento da cor é acrescentado exclusivamente por meio desta linguagem, considerando que a junção de coloração com a estrutura listrada e a visualidade da tinta PVA configuram um foco de atenção para o olhar do espectador. Além disso, considerando que a prescrição de vestimentas estampadas com listras na Idade Média era realizada através de valores e julgamentos humanos, entende-se como necessário, simbolicamente, acrescentar este padrão por meio de uma ação igualmente humana.

Dessa forma, entende-se que o quadríptico aqui apresentado foi constituído a partir da interface da pintura com a fotografia impressa, sendo que ambas as linguagens foram selecionadas a partir de suas potencialidades específicas. Também, por meio da análise de seu processo de criação, entende-se que o mesmo é permeado por questões teóricas e meios técnicos pertencentes às noções de “pintura além da pintura” e “pintura reencarnada”, apesar de, aparentemente, poder ser vista como uma pintura convencional. Portanto, delimita-se que este trabalho pertence ao campo ampliado da pintura, ainda que esta colocação se deva mais pela sua construção do que seu resultado final, este, que revela apenas um indício residual deste procedimento.

A partir desse momento, torna-se importante salientar que a noção de “campo ampliado”, mencionada anteriormente, foi cunhada por Krauss em seu texto de 1979, “A escultura em campo ampliado”, que pode ser categorizado como uma reflexão acerca do conceito da escultura, em que analisa como este termo foi utilizado ao decorrer da história, bem como suas possíveis aplicações a partir do fim dos anos 1970. Assim, um dos seus principais ideais constitui-se no entendimento da escultura como uma divisão ligada à história, com suas próprias lógicas e não como uma categoria universal. Desta maneira, a autora indica como, ao decorrer dos anos e devido a constante manipulação crítica desta categoria, nos anos 1960 a escultura já era “tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem” (KRAUSS, 1984, p. 132).

Portanto, a escultura podia ser caracterizada como a soma da não-paisagem com a não-arquitetura, ou seja, uma combinação de exclusões. Porém, com o fim da década de 1960, essa concepção passa a ser questionada e a pós-modernidade na escultura foi concebida, de modo que a reflexão de Krauss é elaborada a partir do conceito de campo ampliado (Imagem 51), criado através da lógica expandida. A estruturação desse campo é possível ao perceber que a não-paisagem é o mesmo que a arquitetura, e a não-arquitetura é o mesmo que a paisagem, portanto, há uma contradição. A expansão lógica aumenta e espelha essa contradição, criando novas relações de pura contradição, de contradições expressas e de envolvimento.

Imagem 51. Rosalind Krauss, Diagrama sobre a escultura no campo ampliado, 1984.



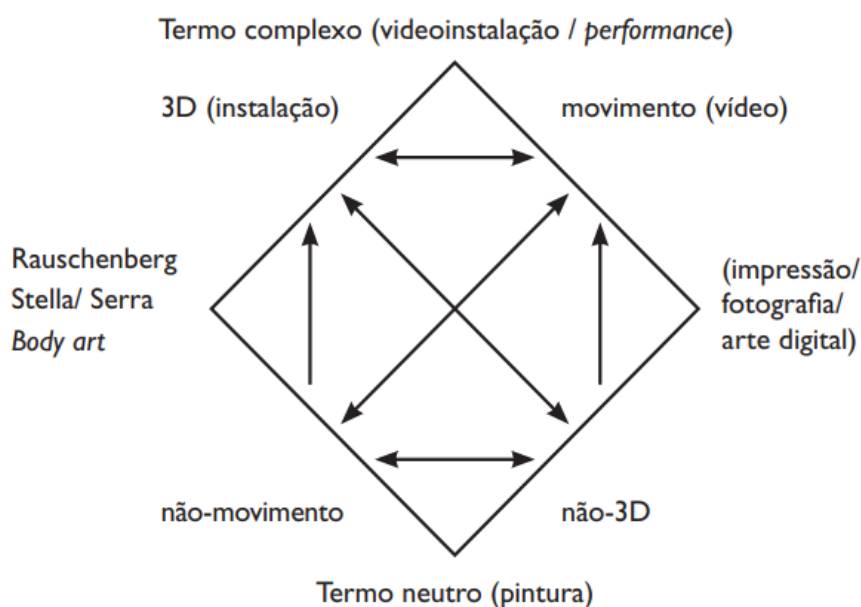
Fonte: Krauss (1984, p. 135).

Finalmente, ao analisar o gráfico anterior, percebe-se que os conceitos que compõem o campo ampliado da escultura são extremamente específicos a esta esfera. Tanto que sua aplicação no gênero da pintura só é possível a partir da estruturação de um novo diagrama, que soma e exclui as noções estruturais da área em questão. Para mais, é importante ressaltar que este processo já tinha sido sugerido por Krauss, quando indica que:

O espaço pós-modernista da pintura envolveria, obviamente, uma expansão similar em torno de um conjunto diferente de termos do binômio arquitetura/paisagem — um conjunto que provavelmente faria oposição ao binômio unicidade/reprodutibilidade (KRAUSS, 1984, p. 136).

Dessa forma, o presente trabalho apropria-se do diagrama criado por Gustavo Fares (2011), no texto “Pintura no campo expandido” (Imagem 52), para ilustrar o campo ampliado da pintura e seus elementos constituintes. Assim, é importante ressaltar que este gráfico foi elaborado a partir da mesma lógica de combinações e contradições utilizada por Krauss, só que com denominações próprias da área em questão. Deste modo, Fares (2011, p. 11-12) seleciona as noções de movimento e tridimensionalidade como o binômio da pintura, isto é, como características principais de definição do campo, de forma que a pintura convencional encontra-se na posição negativa de ambas.

Imagem 52. Gustavo Fares, Diagrama sobre a pintura no campo expandido, 2011.



Fonte: Fares (2011, p. 13).

Além disso, a não tridimensionalidade em conjunto com o movimento resultam na fotografia, arte digital e impressão, enquanto o movimento e a tridimensionalidade formam a videoinstalação e a performance. Ademais, a tridimensionalidade e o não movimento

culminam na *body art*, de forma que, todos estes elementos pertencem ao campo ampliado da pintura, e são de alguma forma, relacionados com os valores constituintes da mesma.

A partir dos conceitos supracitados, é possível inserir o “Barrados” no campo ampliado da pintura, especificamente na junção das posições lógicas do movimento com a não tridimensionalidade, considerando que este é um trabalho que utiliza a pintura em diálogo com a fotografia, bem como alguns aspectos da manipulação digital. Portanto, apesar deste quadríptico ser construído bidimensionalmente, tanto a partir dos seus materiais de aplicação quanto de suporte, o mesmo mobiliza os aspectos dinâmicos e cinéticos oriundos não só da fotografia bem como da própria estrutura listrada.

Deste modo, entende-se aqui o campo ampliado da pintura como um instrumento teórico que une diversas linguagens artísticas a partir de uma base comum, sendo esta, os elementos constituintes do pensamento pictórico. Assim, este conceito está diretamente relacionado com todas as outras categorias acerca da pintura empregadas neste subcapítulo, justamente por se apresentar enquanto uma estruturação conceitual e visual do fundamento híbrido que compõe tanto a pintura na atualidade quanto seus possíveis intercâmbios com outros campos artísticos. Portanto, compreende-se como a pintura em interface com a fotografia impressa situa o “Barrados” neste campo expandido, pois este quadríptico é construído a partir da apropriação, intervenção e manipulação de imagens fotográficas, ao mesmo tempo que é orientado pelo fazer e pensar pictórico.

Consequentemente, a partir destas reflexões acerca das noções teóricas e conceituais do campo da pintura, compreende-se que o “Barrados” não é apenas uma pintura convencional que pretende representar a simbologia negativa da listra medieval, mas também perpassa questões expansivas da pintura, sobretudo em seu processo de criação. Dentre as categorias com as quais dialoga, é possível destacar a “pintura além da pintura”, a “pintura reencarnada” e o seu campo ampliado, áreas essenciais para um estudo sobre os valores, intenções e impressões que a obra compõe. Por fim, entende-se como necessária a análise dos campos históricos, temáticos, formais e poéticos do quadríptico para alcançar uma compreensão ampliada do quadríptico no contexto atual da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o desenvolvimento do presente trabalho, podem-se estabelecer algumas conclusões, ainda que iniciais, sobre os usos, historicidades e simbologias da estrutura listrada. Primeiramente, é importante exemplificar certa carência de informações sobre a temática a partir de dois dicionários amplamente utilizados no campo da pesquisa, precisamente, o “Dicionário dos símbolos” de Chevalier e Gheerbrant (1996) e o “Dicionário Oxford de arte” de Ian Chilvers (2001), pois ambos não possuem uma categorização do termo “listra”. Igualmente, sua conceituação no Dicionário Escolar “Língua Portuguesa” de Oliveira (2010), apenas o reconhece enquanto um sinônimo para a palavra “lista”, ou seja, estas referências lexicais comprovam uma lacuna no reconhecimento e categorização deste padrão visual. Por outro lado, ao analisar as escassas literaturas especializadas na composição listrada, como aquelas apresentadas no primeiro capítulo, conclui-se aqui que a mesma pode ser definida como uma estrutura dotada de características intrínsecas, marcada por seu potencial chamativo e ilusório frente o olho humano.

Ademais, pode-se indicar que este padrão visual adquiriu diversas simbologias ao decorrer dos séculos, como a listra negativa da Idade Média, a positiva do renascentismo e romantismo, bem como suas noções higiênicas, lúdicas, atléticas e emblemáticas, próprias da contemporaneidade (PASTOUREAU, 1991, p. 3-4). Considerando estes múltiplos sentidos, a presente pesquisa mobiliza o valor remetido pelo período medieval, pois se trata do recorte histórico que mais dispõe de referências bibliográficas dentre as demais, ainda que estas não sejam volumosas. Assim, é possível entender esta estrutura enquanto um instrumento de hierarquização dos indivíduos componentes das sociedades ocidentais deste período, centradas por valores cristãos e por uma classificação social rígida.

A partir destes valores morais, infere-se que a listra foi selecionada como dispositivo cultural de marginalização durante o medievo, justamente por suas características de destaque. Além disso, sua composição não era bem vista pelos indivíduos da época, pois sua leitura de imagens necessitava de uma clara distinção entre figura e fundo, o que não é visto em sua configuração estrutural. Portanto, o valor adquirido por esse padrão visual na Idade Média pode ser entendido, basicamente, como o de segregação, à medida que destaca aqueles que são entendidos como transgressores das normas sociais.

Levando em consideração este contexto histórico e semântico, compreende-se que esta temática, como relatado anteriormente, só foi descoberta por meio de um vídeo na plataforma digital *Youtube*, ou seja, a mesma não foi definida a partir de um interesse prévio da autora,

mas sim, como um aprofundamento acerca de um assunto pouco explorado. Dessa forma, é possível afirmar que, apesar da ausência deste padrão visual nos trabalhos anteriores da artista, o encontro com este assunto permitiu o desenvolvimento de diversas experimentações em distintas linguagens das Artes Visuais, tais como a arte digital, escultura e pintura.

Ainda no contexto destas tentativas artísticas, compreende-se que os trabalhos “Barrados” e “A roupa listrada do diabo” são os únicos classificados enquanto obras finalizadas, sendo que os demais projetos apresentados funcionam mais como parte do processo de criação do que resultados finais. Estas experimentações foram essenciais para a compreensão da listra enquanto elemento poético e visual, especialmente ao considerar a distância da propositora com a temática. Adicionalmente, mostra-se importante ressaltar como este percurso, em conjunto com determinadas referências artísticas e orientações da professora Ana Duarte, culminaram na criação do quadríptico, obra central desta investigação.

De modo geral, este trabalho é composto por quatro pinturas sobre fotografia impressa em tecido, sendo que cada uma destas evidencia um estamento segregado no medievo. Consequentemente, estas obras compõem um quadríptico múltiplo, ainda que sucinto, da moral da Idade Média. Ademais, o livro de Pastoureau (1991) indica como é possível compreender um tempo histórico a partir de suas proibições, de forma que o “Barrados” utiliza desta mesma lógica para construir um espelho metafórico das normas deste período, focalizando alguns dos grupos marginalizados pelo mesmo.

Para além das intervenções com tinta PVA sobre as impressões selecionadas, é possível afirmar como a composição do quadríptico se tornou possível devido à apropriação e manipulação de fotografias oriundas do século XIX, encontradas na *Internet*. Sendo que este hibridismo entre linguagens artísticas se deu pela necessidade de empregar veracidade histórica sobre a obra, considerando que a seleção de retratos fotográficos dos grupos em questão possibilita um campo figurativo fiel à realidade, bem como se aproxima, dentro do possível, da cronologia do período medieval.

Assim, foi necessário manipular as fotos escolhidas, sob orientação do pensamento pictórico, para que elas remetessem a uma visualidade antiga e possibilitassem a protagonização das vestimentas listradas, bem como dos sujeitos que as utilizam. Este objetivo foi alcançado através da reticulação das figuras, que simula uma impressão jornalística pretérita, assim como pelo apagamento de cenário, que conserva na imagem apenas elementos simbólicos essenciais, precisamente, os indivíduos retratados e suas roupas. De modo geral, considerando o processo criativo do quadríptico, composto pela constante

junção de linguagens artísticas, bem como seu resultado final, que supera os limites da pintura convencional, pode-se compreendê-lo como uma “pintura além da pintura”.

A composição visual do “Barrados” se deve a uma série de referências artísticas e midiáticas, que empregam, em alguma medida, a estrutura listrada enquanto elemento de composição. Dentre estas, destacam-se a coletânea de afrescos da Igreja dos Dominicanos em Bolzano e a produção de Buren, levando em consideração que as mesmas auxiliaram na compreensão das possibilidades simbólicas e poéticas da listra para além da Op-Art. Entende-se, portanto, que mesmo situadas em contextos históricos tão distintos, é possível relacioná-las com algumas das intenções do quadríptico apresentado.

Primeiramente, a listra presente nas paredes da capela de São Giovanni, parte constituinte da igreja citada anteriormente, revela como os afrescos do medievo figuravam esta estrutura. Dessa forma, tal referência funciona como uma confirmação visual desta pesquisa teórica, assim como orienta a composição do quadríptico, na medida em que ambas retratam sujeitos marginalizados por vestimentas listradas. Porém, levando em consideração as intenções do “Barrados”, foi necessário retirar os elementos de cor e de cena, diferentemente do que se encontra nestes murais, para que os únicos aspectos de categorização social destes indivíduos partissem de suas características físicas, assim como de suas roupas estampadas por listras.

Em segundo plano, as obras de Buren utilizam, de acordo com o próprio artista, uma listra de simbologia neutra, presente na obra apenas como uma forma de alcançar a “pintura em grau zero” e chamar a atenção do espectador. Assim, apesar desta clara distinção entre o valor simbólico da sua produção e do quadríptico aqui abordado, entende-se que esta referência foi necessária para uma compreensão ampla da aplicação da estrutura listrada através de diversas técnicas artísticas. Desta forma, o trabalho de Buren funciona como uma introdução às possibilidades de emprego da listra por outros meios além da pintura, culminando em experimentações híbridas de diversas linguagens das Artes Visuais.

Levando em consideração as referências apresentadas anteriormente, admite-se que a listra possui valores simbólicos múltiplos, ou seja, seus usos podem implicar e representar diferentes sentidos, até mesmo à ausência deste. Consequentemente, conclui-se que o “Barrados” apresenta uma simbologia própria, de caráter indiciário, tendo em vista que a mesma destaca e supõe um julgamento. O valor do padrão listrado neste quadríptico remete, em alguns aspectos, àquele presente no medievo, contudo, o mesmo age aqui mais como uma referência a sentença moral da época do que como elemento que a impõe.

Finalmente, conclui-se que este trabalho abrange apenas uma parte da potencialidade simbólica e visual da listra, de modo que, mesmo no interior do recorte histórico-geográfico estabelecido, ainda existem diversos outros grupos sociais que poderiam ser acrescentados ao quadríptico. Contudo, levando em consideração as necessidades de compreensão do aporte teórico da pesquisa e das experimentações artísticas que compõem o processo de criação, entende-se que o quadríptico comporta, de forma geral, a discussão proposta. Assim, a presente investigação marca o início de uma temática de pesquisa e produção que se desenvolverá ao decorrer da trajetória artística e acadêmica da autora, considerando que este assunto possibilita várias outras perspectivas de investigação conceitual e produção prática.

REFERÊNCIAS

AMIM, Mônica. A Idade Média: um tempo de *fazer* cristão. **Revista ComparArte**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 116-142, jan./jun. 2017. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ca/article/view/11525/8462>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

BEAUMANOIR, Philippe. **Coutumes du Beauvaisis**. Paris: Édition Beugnot, 1842.

BELOGOLOVSKY, Vladimir. Whatever you do, don't call Daniel Buren's artworks "installations". **Metropolis**, 2017. Disponível em: <<https://metropolismag.com/projects/whatever-you-do-dont-call-daniel-buren-art-installation/>>. Acesso em: 20 set. 2021.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decamerão**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BOLZANO. **Bolzano**, 2014. Chiesa dei Domenicani. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20140401154124/http://www.bolzano.net/chiesa-domenicani.htm>>. Acesso em: 20 set. 2021.

CAETANO, Kati. O espectador integrado: modos de figuração da fotografia. *In*: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens?** Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

CAVINESS, Madeline. Women and minorities pictured under german law in the fourteenth-century. **Transactions of the Japan Academy**, v. 72, 2018. Disponível em: <https://www.jstage.jst.go.jp/article/tja/72/Special_Issue/72_7/_pdf/-char/ja>. Acesso em: 17 ago. 2021.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COUTO, Ronan. Questões sobre a pintura. *In*: ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos; GANDRA, Viviane (Org.). **Pintura além da pintura**. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2011. p. 95-103.

DIREITO CONSUETUDINÁRIO. *In*: Michaelis, moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

DOBOZY, Maria. **The saxon mirror**. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1999.

DUARTE, Paulo Sergio (Org.). **Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001.

ENTLER, Ronaldo. Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios. *In*: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens?** Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

FARES, Gustavo. Pintura no campo expandido. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 18, n. 31, p. 7-16, nov. 2011. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/37934/24434>>. Acesso em: 20 set. 2021.

FAUS, José. **A autoridade da verdade: momentos obscuros do Magistério eclesiástico**. São Paulo: Loyola, 1998.

FRANCA, Patricia. Evidências da imagem: pintura e fotografia. *In*: ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos; GANDRA, Viviane (Org.). **Pintura além da pintura**. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2011. p. 90-94.

JESUS, Tiago. **Revelar o cenário, emprestar a paisagem**: o trabalho *in situ* de Daniel Buren e o sistema da arte (1967-1987). Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 129-137. 1984. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>. Acesso em: 20 set. 2021.

LELONG, Guy. **Daniel Buren**. Paris: Flammarion, 2002.

MANAIA, João. Op art: origens, enquadramento e os seus fenómenos da percepção visual. **Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes**, v. XII, n. 24, p. 1-5. 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ipcb.pt/bitstream/10400.11/7037/1/Jo%C3%A3o%20Manaiia.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

MARTINS, Júlio. Algumas impressões sobre a pintura. *In*: ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos; GANDRA, Viviane (Org.). **Pintura além da pintura**. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2011. p. 77-83.

MEIER, Allison. The Camouflage That Dazzled. **JSTOR Daily**, 13 de julho de 2018. Disponível em: <<https://daily.jstor.org/the-camouflage-that-dazzled/>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

MORAES, Angélica. **Pintura Reencarnada**. São Paulo: Paço das Artes, 2005.

NASCIMENTO, Lorryne Barbara; SOUZA, George André; TOREZANI, Julianna. Lambelambe: a arte da intervenção urbana. *In*: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, XIX, 2017, Fortaleza. **Anais do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**. São Paulo: Intercom, 2017.

NUGENT, Jack. Now you see it: stripes, 2019. Página inicial. Disponível em: <<https://www.nowyouseeit.com/stripes>>. Acesso em: 04 set. 2021.

NUGENT, Jack. Stripes in Movies: Why Do Characters Wear Them? YouTube. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y1U4YkNkoG0>>. Acesso em: 04 set. 2021.

O'KEEFFE, Linda. **Stripes**: design between the lines. New York: The Monacelli Press, 2012.

OLIVEIRA, Aline. **Dicionário Escolar Língua Portuguesa**. Blumenau: Vale das letras, 2010.

OLIVEIRA, Terezinha. Educação e lutas políticas na restauração francesa. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, v. 22, p. 141-146, 2 jul. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/4123/2828>>. Acesso em: 08 set. 2021.

PASTOUREAU, Michel. **The devil's cloth: a history of stripes**. New York: Washington Square Press, 1991.

PIPONNIER, Françoise.; MANE, Perrine. **Dress in the Middle Ages**. New Haven: Yale University Press, 1997.

QUADRÍPTICO. In: Priberam, dicionário priberam da língua portuguesa. 2008-2021. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em: 29 set. 2021.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713/16324>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos; GANDRA, Viviane (Org.). **Pintura além da pintura**. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2011.

SALLES, Cecília. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 1992.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP, 1998.

SALLES, Cecília. **Redes de criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do vírus**. Coimbra: Ed. Almedina, 2020.

SANTOS, Mayara Fernanda. **O Deus Encarnado: Giotto e a estigmatização de São Francisco no Trecento italiano**. 2017. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SOUTY, Jérôme. **Motel Brasil: uma Antropologia Contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Telha, 2019.

STUART, Kathy. **Defiled trades and social outcasts: honor and ritual pollution in early modern Germany**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

TANNER, Norman. **Decrees of the Ecumenical Councils**. Washington: Georgetown University Press, 1990. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20060402233228/http://piar.hu/councils/ecum15.htm>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

TROMPE l'oeil. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5358/trompe-l-oeil>>. Acesso em: 17 de agosto de 2021. Verbete da Enciclopédia.

VIEIRA, Thaiana. **Moda e controle: as vestimentas e adornos nas leis suntuárias em valladolid na baixa idade média**. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, f. 168. 2017.

WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1979.