

A ESTÉTICA VERNACULAR: UM LUGAR DE AUTENTICIDADE

Vera Lúcia Dones*

Resumo: O presente artigo busca aproximar o pensamento de Maffesoli da estética vernacular no design gráfico. Essa retórica sinaliza uma mudança de atitude pelos designers, revelando uma nova relação com seu entorno, são novas maneiras de ser coletivas. Liberta-se a criação da lógica reducionista do culto do novo, faz-se o resgate de formas esquecidas e marginalizadas que transmitem autenticidade, as imagens fundadoras onde as diversas tribos se agregam.

Palavras-chave: pós-modernidade; tribos; design gráfico.

Abstract: The present article aims at bringing Maffesoli's thought of vernacular esthetic into the graphic design. This rhetoric highlights a changing behavior by the designers, revealing a new relation to its environment. These are new ways of being collective. It frees the creation of the reductionist logic from the cult of the new, the forgotten and marginalized forms that transmit authenticity are rescued, the established images where the different tribes assemble themselves.

Key words: Post-modernity; tribes; graphic design.

INTRODUÇÃO

O pensamento moderno ocidental tende às eternas dicotomias do certo-errado, cultura-natureza, corpo-espírito, numa tentativa de separar e compartimentar o que não pode ser separado. O pluricausalismo pós-moderno procura, ao contrário, ultrapassar a separação que caracteriza o pensamento ocidental, reconhecendo as particularidades e diferenças na polissemia de sociedades complexas, exprimindo as contradições e a diversidade na maneira

* Professora da Feevale e Mestre em Comunicação Social pela Famecos/PUCRS.

de pensar e nas diversas inter-relações que constituem a vida em sociedade, conviver sem exclusões numa "ambiência englobante". Essa condição é definida por Maffesoli (1997, p. 136), como aquela que "permite valorizar ou revalorizar a globalidade da vida cotidiana ou os diversos aspectos de uma vida sem qualidade, tidos até então por quantidade desprezível, cuja sedimentação constitui o substrato sem o qual não há vida social."

Tal paradigma não procura transformar, mudar ou substituir o velho pelo novo, opta em unir-se a ele, aceitá-lo ou repetí-lo. Bem sabemos que nosso tempo é marcado por revisões, paródias e apropriações no campo da produção cultural. A modernidade alicerçou-se na convicção de um determinismo racional, na evolução do indivíduo, mas também na globalização. O progresso e desenvolvimento vencendo as forças obscuras do irracionalismo, com seus sistemas de representações universalizantes. Esse modelo, que teve seu início na Renascença, foi reforçado nos últimos séculos e parece ceder lugar a outras configurações que favorecem o imaginário, o lúdico, o coletivo e os pequenos agrupamentos: o tribalismo só pode renascer quando a ambiência impõe-se à razão (Maffesoli, 1997, p. 141). As revisitações chegam para libertar a criação da lógica reducionista do culto do novo. A pós-modernidade reúne híbrida e devolve numa outra ótica, num sistema em contínua alteração, onde a desconstrução se faz pela resignificação, pondo em evidência rastros, como se o fim pudesse reescrever o início.¹

A pós-modernidade, em suas diversas manifestações, representa um conjunto de resistências ao princípio de abstração do modernismo, demonstrando interesse renovado nas linguagens conotativas e no engajamento crítico com a história; a univalência é substituída pelos princípios da multivalência e pluralidade, produz-se uma passagem da individualidade heróica à autoria cooperativa.

1 NO FUNDO DAS APARÊNCIAS DA FORMA

O simbólico vem garantir a coesão de "agrupamentos" ou "tribos", se percebe como algo que possui a força de despertar sentimentos ou emoções em um grupo. A atividade simbólica não é racional, nem funcional, não podemos negligenciá-la. Tem, por vezes, mais força que muitas construções racionais. O simbólico não é exclusividade das sociedades arcaicas ou primitivas, esse princípio totêmico garante a agregação social, leva à partilha de idéias, hábitos e práticas comuns e em algumas formas emblemáticas. Para Maffesoli (1997), ela representaria um paradoxo: "A consistência de um conjunto social vem essencialmente de uma força invisível que toma corpo nos totens, emblemas ou imagens diversas e assim constitui o corpo social" (p. 144).

As lembranças são fundamentos e alicerces para os indivíduos, assim como os mitos populares e tradições orais o são para determinados grupos sociais, constituem substrato para o estar-junto e o enraizamento dinâmico da sociedade em questão. Trata-se, também, de encontrar os significados na carga imaginária, evidencia-se pelas sensações, atitudes e emoções coletivas.

¹ Entrevista concedida por Jacques Derrida ao *Le Monde de l'éducation* n° 284, em setembro de 2000, intitulada *Autrui est secret parce qu'il est autre*. (www.lemonde.fr/mde/ete2001/derrida.html).

A forma, para Maffesoli, é a mediação entre o eu e esse corpo social, imaginal. Os momentos de sensibilidade estética que vivemos atualmente se traduzem pela explosão de imagens que nos cercam e invadem o nosso dia-a-dia. A experiência estética que vivenciamos adquire um contorno "democrático", tendo por base uma partilha imaginal que se remete ao cotidiano, ao comum, se define a partir de grupos, de tribos. Poderemos aproximar esse princípio ao que Walter Benjamin chamou de "declínio da aura", e na conseqüente proliferação das imagens: "É o emblema do que se vive *hic et nunc*, o que, de certo modo, permite aderir. O emblema, já disse, pode variar; quanto à sua função, é idêntico: viver no presente a realidade do corpo comunitário" (Maffesoli, 1999, p. 136).

A imagem seria, igualmente, a expressão de vitalidade, manifestando e tornando visível o que contamina um grupo: a arte não cria o visível, ela torna visível (Paul Klee). Ela aproxima e serve como elemento agregador à desordem das tribos, sem portanto ter a pretensão moralista de expor um conteúdo. A busca pelo exterior, talvez sirva como resposta ao existencialismo que progressivamente tornou-se ultrapassado. É pela aparência, segundo Maffesoli, que poderemos compreender um conjunto social: cada fragmento é em si significativo e contém o mundo em sua totalidade. É o que reveste uma cultura, as camadas sedimentam-se e vão, num determinado momento, determinar o ambiente de uma época. Essa atmosfera tem o mérito de exprimir a diversidade das sociedades complexas, onde as diferenças e as contradições existem ao mesmo tempo, o que o racionalismo havia arbitrariamente separado. São elementos heterogêneos que no conjunto constituem uma forma, e como tal manifesta-se em inúmeras particularidades individuais. Maffesoli chama de unicidade ao "que dá coerência aos diversos elementos respeitando suas especificidades e mantendo suas oposições. Eis o "contraditório": os elementos contraditórios não são superados, mas mantidos como tal" (Maffesoli, 1997, p. 135).

É importante destacarmos a diferença desse pensamento das relações dicotômicas típicas do pensamento ocidental como cultura-natureza, corpo-espírito, espírito-matéria, etc. Sua perspectiva ultrapassa as "separações", pois cada elemento tem seu lugar na estruturação do real. "Certo elemento considerado frívolo ou anedótico num pensamento monocausal, como o racionalismo da modernidade, é perfeitamente integrado no pluricausalismo da pós-modernidade" (Maffesoli, 1997, p. 136).

É importante salientar que o conceito de "formismo" se aproxima ao da "ambiência englobante" que vem a ser o que determina as atitudes individuais, os modos de vida, as maneiras de pensar e as diversas inter-relações sociais, econômicas, políticas, ideológicas, religiosas, constituindo a vida em sociedade (Maffesoli, 1997, p. 136). Unimo-nos à essa matriz pela contemplação, que não tem a pretensão de mudar ou transformar o mundo. Ela determinará a atividade ou a criação de qualquer homem em seu dia-a-dia ou a do artista.

Estar intimamente ligado ao fenômeno que atualiza –compara-se ao kairós, que na filosofia grega significa ter o senso da oportunidade –, de um tempo que não se finaliza, mas que vive no presente. Ele é ao mesmo tempo imagem que precisa ser vista mas também tornar visível. A partilha da imagem, a que se refere Maffesoli, gera a relação, engendra a religação.

Há um transe do imaginário, que nasce com a barroquização do mundo, por meio da imagem eu participo desse pequeno outro, pode ser um objeto, uma imagem, um ambiente. Pelo culto da imagem, a sociedade participa, entra em ressonância com o "outro". São emoções que se traduzem em organicidade tribal muito forte, exprimindo melhor a pregnância de uma imagem, em um determinado corpo social. A heterogeneidade e a pluralidade de valores

assumem o lugar de uma verdade única, o barroco encontraria-se nos elementos díspares que permanecem unidos.

O barroco é a arte do efeito, do movimento, da metáfora, do ornamento e da surpresa. Apresenta-se em formas tão diferentes, que parece impossível reduzi-las a um denominador comum. A tendência barroca de substituir o plano pela profundidade, o absoluto pelo relativo, a rigidez pela liberdade, se expressa de maneira forte e poderosa em oposição a tudo o que é estável, e que possua fronteiras irremovíveis. O artista barroco anseia por mergulhar na multiplicidade dos fenômenos, no fluxo das coisas em perpétuo devir. Suas composições são dinâmicas, abertas, e tendem a romper fronteiras. As formas que contribuem para criá-las, estão ligadas numa única ação orgânica e não podem ser separadas.

A variedade de estilos e expressões foi realmente a marca desse período, considerado o mais rico da civilização ocidental em formas artísticas; o internacionalismo e o intenso trânsito cultural favoreceu o enriquecimento e as trocas nos planos culturais e intelectuais. Ao contrário do século XVIII, a diferença de religiões não confinou os artistas ao limite de suas fronteiras, momento em que cada um dos povos da Europa inventou as formas artísticas que melhor se ajustavam a seu próprio gênio (Hauser, 2000).

O barroco arquitetural, pictural e musical foi impulsionado pelos jesuítas, para maximizar o espírito comunitário, diz Maffesoli (1995), contra o individualismo triunfante da Reforma protestante. Em particular, observou-se que a decoração, a ornamentação das igrejas barrocas tinham por função dar um antegozo da beatitude celestial. Mas esta, não se deve esquecer, é essencialmente comunitária. O luxo exacerbado dessas igrejas, o acompanhamento musical, o ambiente que criavam, pretendiam suscitar um prazer religioso. E isso no sentido estrito do termo, o de religare, unir, pôr em relação. O autor esclarece que as representações barrocas do Renascimento, teriam a imagem como versão contemporânea, uma metáfora da matéria.

Da mesma forma que o barroco sintetiza o elo, o ponto de aproximação, o encontro do sagrado com o homem, nos nossos tempos, a forma é o que melhor expressaria o "fundo" do estar-junto. Para Maffesoli, o mundo imaginal é causa e efeito de uma subjetividade de seu tempo, esse mundo tem um estilo e tem formas, a forma é formante e transforma-se em força vital. A atual proliferação de imagens estaria gerando novas formas de socialização, retribalizando a cultura. O espírito do tempo se encontra no desafio de descobrir novas maneiras de ser, no compartilhamento de espaços e principalmente na relativização do utilitarismo, de alguma maneira isso nos indicaria uma maior disponibilidade social. O hedonismo que se desenha em nossa cultura é de uma "felicidade compartilhada e tribal".

Convém lembrar que, para Nietzsche (1987), as duas divindades antagônicas gregas Apolo e Dionísio estavam vinculadas à estética. Nietzsche exaltava o mundo antigo grego pelo contraste prodigioso, entre a arte apolínea e a dionisíaca, a primeira é representativa, expressa-se no desejo de aproximar-se do perfeito, de tudo que simplifica, destaca, torna claro, forte e inequívoco; a segunda é ímpetuosa, evidencia-se através do cotidiano, no abismo do perecer, pela fecundidade, pelo retorno, na necessidade de criar e de aniquilar.

A contrariedade do pensamento grego atraía Nietzsche. Para o filósofo, o paradoxo do apolinismo grego brotaria de um fundo dionisíaco:

[...] o grego dionísíaco tinha necessidade de se tornar apolíneo: isso significa quebrar sua vontade de descomunal, múltiplo, incerto, assustador, em uma vontade de medida, de simplicidade, de ordenação a regra e conceito. O desmedido, o deserto, o asiático, está em seu fundamento: a bravura do grego consiste no combate com seu asiatismo: a beleza não lhe foi dada de presente, como tampouco a lógica, a naturalidade do costume, - ela foi conquistada, querida, ganha em combate - ela é sua vitória (Nietzsche, 1987, p. 174).

Não estaria Nietzsche tentando dizer que as duas forças são uma representação simbólica, um rascunho de explicação latente, ou princípios explicativos, através dos quais os antigos gregos souberam elaborar uma visão profunda da arte e do cosmos?

Percebe-se a proximidade de Maffesoli com o pensamento nietzschiano. As reflexões paradoxais de Nietzsche fazem sentido numa sociedade complexa, plena de tensões e contradições. Seguindo a hipótese de Maffesoli, o formismo se mantém, paradoxalmente, por dois extremos:

De um lado permite erigir grandes quadros de análise, deixando existir paralelamente situações às quais serve de quadro. Do outro, serve de revelador a essas situações; sem amarrá-las a uma finalidade qualquer, sem integrá-las a um dever-se, ele as ressalta. Numa palavra, o formismo faz passar de uma lógica da identidade a uma lógica da identificação (Maffesoli, 1999, p. 138).

Ou seja, a lógica interna revela-se pela multiplicidade das aparências. A importância da forma sem distinção e sem hierarquia. Elas possuem uma aderência e se mantêm ligadas numa outra ordem: a desordem é uma ordem que não conseguimos ver (Bergson, 1964).

Para Maffesoli (1999), a estética social se organiza a partir de quatro pivôs: a prevalência do sensível, a importância do ambiente ou do espaço, a procura do estilo e a valorização do sentido grupal. As experiências têm muitas conformidades, o que justifica a forma pode ser tanto o geral como o particular, o universal concreto. O universal, nesse caso, pode ser o ambiente geral do qual fazemos parte, enquanto massa; o particular, ou o concreto, vem a ser a maneira pela qual o grupo vai se "aninhar" nesse ambiente geral, a maneira pela qual ele vai se apropriar de um valor geral ou de um conjunto de valores (Maffesoli, 1999, p. 147). São movimentos de vaivém, períodos, que Maffesoli chama de fundação cultural, quando a reação aos valores estabelecidos elaboram novas maneiras de ser coletivas. Elas são gerais quanto à intenção, e particulares quanto à sua inscrição local. A forma está lá para ser vista, e para fortalecer o aspecto comunitário: é em torno dessas imagens fundadoras que as diversas comunidades se agregam.

2 OS INTÉRPRETES DAS TRIBOS: A PARTILHA DOS OBJETOS-IMAGENS

Poderíamos associar a pós-modernidade às mudanças de atitudes de intelectuais que abandonaram a visão de um mundo coerente, ordenado e ordenável, para tornarem-se "intérpretes" de subculturas. Esse paradigma exalta a natureza multifacetada das culturas populares e sua desordem não-hierárquica, reconhecendo o imaginário popular como um "igual", tendo o direito igualitário de ser diferente e permanecer "outro" em seus próprios termos. A pós-modernidade manifesta-se numa pluralidade de estilos e formas duplicadas,

revistas, reeditadas, híbridas e descontextualizadas de sua origem. Opõe-se ao reducionismo abstrato e neutro da modernidade.

O pensamento pós-moderno tem nos ensinado a aceitar a natureza limitada e restrita do conhecimento; deveríamos aceitar as proposições de menor escala e tolerar a diversidade no conhecimento local, conforme Featherstone (1995). A multiplicidade de verdades parciais e a tomada de consciência do pluralismo cultural distanciam-se da crença do indivíduo como entidade estável. Em seu lugar, assistimos ao surgimento do sujeito movido por uma pulsão gregária, que o faz aderir e participar de grupos menores, as tribos, segundo Maffesoli (1997), – ou subculturas.

Desde a metade dos anos 70, o design gráfico tem reagido ao dogmatismo e à uniformidade das estéticas no ocidente. As experimentações neste campo permitiram a formação de um novo cenário, onde o designer não apresenta mais suas mensagens em códigos claros e transparentes. A passagem do racionalismo à intuição sinaliza uma mudança de atitude e um processo de revisão no campo da comunicação gráfica. Seus olhares voltam-se para as subculturas e autores anônimos ou esquecidos: os interstícios da cultura oficial.

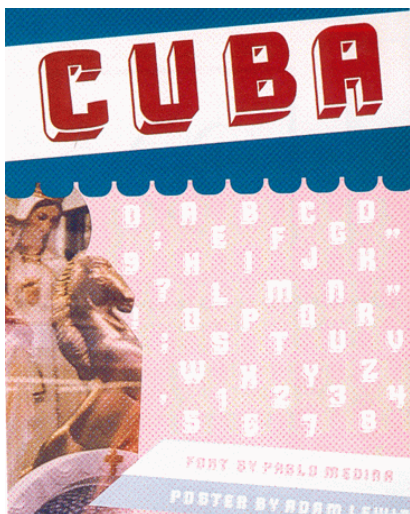
A hibridação de estilos tem sido a recompensa da abordagem inclusiva que rejeita o exclusivismo tipicamente modernista. As apropriações do vernacular têm seu espaço no campo do design gráfico, como uma forma de enquadramento e de inclusão, sem preconceitos e hierarquias na cultura contemporânea ocidental. Tais criadores trabalham na contramão do design oficialmente aceito pela cultura dominante, seguem caminhos particularmente diferentes, transgredindo fronteiras profissionais e rejeitando modelos prontos.

Percebemos um pluralismo crescente nas estéticas que dominam o cenário do design gráfico. O vernacular é visto, muitas vezes, como uma realidade empírica do design, por não passar pelas mãos do profissional. Para Brody e Blackwell (1996), o design gráfico tem procurado abraçar vários conhecimentos e uma pluralidade de experiências, que encontramos na cultura das ruas, nas artes plásticas ou em qualquer fonte criativa e tecnológica.

A prática do design deve acontecer como um diálogo com o público e com o seu meio profissional, mas antes de tudo, sua produção implica num conhecimento que transcende a profissão de designer: a proximidade que o autor mantém com o contexto onde transitam as mensagens (Blackwell; Brody, 1996, p. 9).

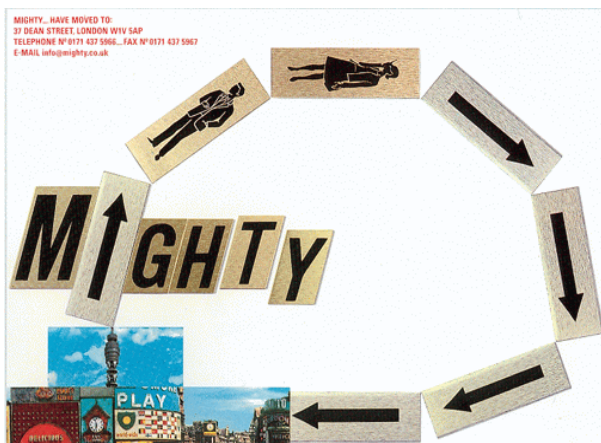
Ainda, para Blackwell e Brody (1996), o vernacular para o designer não é necessariamente gráfico, podendo ser algo que ele escolhe ou identifica-se, influências que podem parecer estranhas ou não aprovadas pela cultura dominante.

Crucialmente envolvidos com a noção do vernacular está o sentido de que não existe um criador, ironicamente, estes designers, celebrando o vernacular, admitem a ausência do designer como herói criador (Blackwell; Brody, 1996, p. 9).



Cartaz desenhado para a fonte "Cuba". Pablo Medina se inspirou na estética vernacular dos letreiros comerciais desenhados à mão livre, dos bairros hispânico-americanos de Los Angeles.

Fonte: Revista How, fev./1998.



Peça gráfica para "Mighty". Os autores Paul Neale e Andrew Stevens "brincam" com a iconografia comercial dos cartões postais de Londres e de plaquetas de sinalização.

Fonte: Walton, 1998, p. 22.

Design vernacular é o design de todos os dias, aquele que acontece à margem do conhecimento erudito e informalmente, podendo ser passado de geração à geração. Pablo Medina, desenhista de fontes, encontrou inspiração nos letreiros das lojas de bairros latinos de Los Angeles, onde cresceu. Quando Medina desenhou "Cuba" (fig. 1), ele pretendia atingir a organicidade dos letreiros desenhados à mão-livre. As apropriações do vernacular podem acontecer com objetos simples do dia-a-dia: as impressões sem registro, o metal enferrujado, e outras imperfeições. Mas também, com elementos tirados do vernacular comercial (fig. 2), são soluções que ironicamente confrontam os esteriótipos da alta cultura, o que é "bom gosto" e "mau gosto".

Na definição de Cauduro, fontes tipográficas vernaculares são

[...] aquelas que se inspiram em elementos gráficos anedóticos da literatura e da arte popular, do folclore, assim como em métodos populares de escrita e em impressos de dispositivos gráficos de baixa qualidade tipográfica (rotuladores, xeroxes, faxes, carimbos, tipos xilogravados, tipos de antigas máquinas de datilografia, tipos pintados, escritos a giz, caligrafados, etc.) (Cauduro, 2002, p. 9).

O grupo de design Nú-Dês, que já desenvolveu projetos com foco na tipografia de rua (fig. 3 e 4), desenhada por não-profissionais, acredita estar homenageando aqueles que comunicam-se indiferentes a qualquer tipo de regras ou normas impostas por convenções da linguagem estabelecida: uma homenagem àqueles que, instintivamente - e por isso a veracidade da linguagem -, constroem a cultura popular.

PLAP
 PEDROLUIS E A PAREDE

Logotipo do grupo musical Plap Pedro Luís e a Parede.
 Criação Nu-dês.
 Fonte: www.nudes.com.br/nubatente/plap



CD para o Plap Pedro Luís e a Parede.
 Criação Nu-dês.
 Fonte: www.nudes.com.br/nubatente/plap

Pretende-se que os objetos vernaculares são essencialmente anônimos. O que, conseqüentemente, coloca certos obstáculos como objeto de análise, visto que nossa cultura tem por hábito a identificação de um trabalho em termos de autoria, atribuindo-o necessariamente à alguma escola. Refletir as dicotomias entre o erudito e o popular, questionar as nomenclaturas simplificadoras do modernismo podem nos ensinar a perceber o vernacular como uma oportunidade de contextualização da manufatura, dos usos e idéias com seu entorno, do relacionamento entre objetos e pessoas num sentido amplo, e recuperar linguagens marginalizadas ou esquecidas do passado.

Segundo Maffesoli (1997), o mundo "objetal" e "imaginal", gerado pela imagem e pelo objeto, seria um sintoma do fim do individualismo. A partilha dos objetos-imagens representa o reforço do corpo social:

Ambos (o objeto e a imagem) estimulam a imitação, a viscosidade grupal, lembrando a matéria primordial ou o arquétipo fundador. Isso, ao mesmo tempo, designa a saturação de uma ordem distintiva, racional, mecânica, e testemunha a eclosão de uma ordem confusional, imaginativa, orgânica, exemplificada fartamente pela vida cotidiana (Maffesoli, 1997, p. 200).

Com a crise dos cânones e das verdades absolutas, presenciamos a abolição de padrões universais no campo da comunicação gráfica. Os designers buscam, com muita liberdade e sem preconceitos, o resgate de formas esquecidas e marginalizadas que transmitem autenticidade, seu papel não é mais do criador absoluto. Sem querer modificar as regras do design e de seus códigos, o vernacular emerge como mais uma estética, reivindicando o design que se refere ao popular. Não seriam os "vasos comunicantes entre a imagem e a comunidade" (Maffesoli)?.

Percebemos que, em sua maioria, os autores sensíveis à estética vernacular, sinalizam uma nova relação com seu entorno; são sensíveis e receptivos aos idiomas, ritmos e artefatos associados a certas situações urbanas e elementos tirados da iconografia comercial ou popular. O conteúdo vernacular no campo do design gráfico não se manifesta a partir de soluções

funcionais ou universais, ao contrário, demonstra ser consequência de preferências complexas e sem preconceitos, participando da reconfiguração de novas fronteiras entre a espontaneidade e as novas tecnologias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Rio de Janeiro: Delta, 1964.

BLACKWELL, Lewis; BRODY, Neville. **G1: new dimensions in graphic design**. New York: Rizzoli, 1996.

BLAUVELT, Andrew. **'In and around: Cultures of design and the design of cultures'**. In *Émigré* n° 33- 1995

CAUDURO, Flávio V. 'Design gráfico & pós-modernidade'. In: *REVISTA da FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*. Faculdade de Comunicação Social, PUCRS. Porto Alegre: EDIPUCRS, n. 13, dez. 2000.

CAUDURO, Flávio V. **O imaginário tipográfico**. Compós 2002/ Gt Poéticas Digitais.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Nobel, 1995.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. **A transfiguração do político. A tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

_____. **O tempo das tribos. O declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1998.

_____. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes. 1999.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **'O eterno retorno'**. In: NIETZSCHE. São Paulo: Nova Cultural, 1987. v 2. (Os Pensadores).

WALTON, Roger. **Typographic - three global vision**. London: Castle House, 1998.

