



UNILASALLE
CENTRO UNIVERSITÁRIO LA SALLE



Mestrado Profissional em Memória Social e Bens Culturais

ALINI HAMMERSCHMITT

**GUERREIROS, CACTOS E GABIRUS:
ENTRECruzAMENTO DE MEMÓRIAS NOS DOCUMENTÁRIOS SOBRE XICO
STOCKINGER (1977, 2012)**

CANOAS, 2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

H224g Hammerschmitt, Alini.

Guerreiros, cactos e gabirus [manuscrito]: entrecruzamento de memórias nos documentários sobre Xico Stockinger (1977/2012) / Alini Hammerschmitt. – 2014.

90f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado profissional em Memória Social e Bens Culturais) – Centro Universitário La Salle, Canoas, 2014.

“Orientação: Prof.^a Dra. Luciana Éboli”.

“Coorientação: Prof.^a Dra. Nádia Maria Weber Santos”.

Biografia. 2. Memória. 3. Stockinger, Xico. 4. Cultura. 5. Documentário. I. Éboli, Luciana. II. Santos, Nádia Maria Weber. III. Título.

CDU:929

Bibliotecário responsável: Melissa Rodrigues Martins - CRB 10/1380

ALINI HAMMERSCHMITT

GUERREIROS, CACTOS E GABIRUS:

**ENTRECRUZAMENTO DE MEMÓRIAS NOS DOCUMENTÁRIOS SOBRE XICO
STOCKINGER (1977, 2012)**

Trabalho Final apresentado à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais do Centro Universitário La Salle – Unilasalle, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Memória Social e Bens Culturais.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Luciana Éboli

Co-orientação: Prof^a. Dr^a. Nádia Maria Weber Santos

CANOAS, 2014



UNILASALLE
CENTRO UNIVERSITÁRIO LA SALLE



Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Luciana Morteo Éboli
UNILASALLE, Orientadora e Presidenta da Banca

Prof^ª. Dr^ª. Nadia Maria Weber Santos
UNILASALLE, Coorientadora

Prof^ª. Dr^ª. Cleusa Maria Gomes Graebin
UNILASALLE

Prof. Dr. Daniel Conte
FEEVALE

Área de Concentração: Estudos em Memória Social

Curso: Mestrado Profissional em Memória Social e Bens Culturais

Canoas, ____ de agosto de 2014

AGRADECIMENTOS

Agradeço em especial a minha mãe, apoiadora de todas as horas.

Ao Fred, Frederico Mendina, e a todos da Pironauta que de alguma forma fizeram parte desse trabalho.

E por último, mas não com menos relevância, a todos os meus amigos que foram ouvintes incansáveis no decorrer desta caminhada.

RESUMO

Este estudo realizado para o Mestrado em Memória Social e Bens Culturais do Unilasalle/RS, dentro da linha de pesquisa Memória e Linguagens Culturais, traz uma reflexão acerca das memórias que se cruzam em dois documentários realizados sobre o artista plástico Xico Stockinger: *Sobre Viver Guerreiro* (1977) e *Xico Stockinger* (2012). Além disso, propõe-se como produto final a criação de um projeto de oficina cultural a respeito de Stockinger para propiciar a divulgação das suas realizações. Nesse contexto, o objetivo geral do trabalho é analisar de que modo é abordada a memória de Xico Stockinger contida em dois filmes documentários. Como justificativa para construção da dissertação elenca-se o fato de que, embora Xico Stockinger tenha sido referenciado com livros e catálogos de arte, pelo menos dois documentários e existam obras suas espalhadas por diversas cidades, a manutenção da sua memória na comunidade em geral ainda é restrita a pequenos grupos de intelectuais e artistas, não havendo grande difusão da sua trajetória de vida em muitas camadas da sociedade. A análise da abordagem da memória contida nos dois documentários foi feita através da verificação da memória coletiva, da memória individual e do imaginário, presentes nos filmes e em torno do artista. Porém, considerou-se que a memória pertence ao âmbito individual e coletivo ao mesmo tempo, localizada em uma perspectiva maior, abrangendo o social. Nesse sentido, essas memórias entrecruzam-se ao serem analisados os dois documentários, em que as lembranças do artista e sobre o artista se cruzam em diversos os momentos. Donde pode ser concluído que os dois documentários sobre Xico Stockinger buscam apontar uma interpretação da sua significação para a sociedade da qual ele faz parte. A imagem do artista que é transmitida procura dar visibilidade a Stockinger em um esforço em preservar sua memória na comunidade.

Palavras-chave: Xico Stockinger. Documentários. Memória.

ABSTRACT

This study for the Master of Social Memory and Cultural Heritage of Unilasalle/RS, in the line of research Memory and Cultural Languages, brings reflections on memories that cross in two documentaries made about the artist of fine arts Xico Stockinger: *About Sobre Viver Guerreiro* (1977) and *Xico Stockinger* (2012). In addition it is proposed as a final product to create a project of cultural workshop about Stockinger to provide disclosure of their achievements. In this context, the general objective is to analyze how is addressed the memory of Xico Stockinger contained in two documentaries. As justification for building this dissertation there is the fact that: although Xico Stockinger has been referenced in books, art catalogs, at least two documentaries, and his works exist in many different cities, maintaining his memory in the general community is still restricted to small groups of intellectuals and artists, with no diffusion of his life trajectory in many layers of society. The analysis of memory contained in two documentaries was made by verification of collective memory, individual memory and imagination, present in the movies and around the artist. However, it was considered that the memory belongs to the individual and collective at the same time located at a greater prospect encompassing social. In this sense, these memories intersect, when analyzed the two documentaries, memories of the artist and about the artist intersect at various times. Where can be concluded that the two documentaries about Xico Stockinger want to point out a interpretation of his significance for the society of which he is part. Artist's image that is passed wants to give prominence to Stockinger, an effort to preserve his memory in the community.

Keywords: Xico Stockinger. Documentaries. Memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Xico Stockinger.....	10
Quadro 01 – Documentos utilizados para pesquisa.....	17
Figura 02 –Locomotiva.....	20
Figura 03 – Menino na janela.....	21
Figura 04 – Locomotiva no túnel 1.....	21
Figura 05 – Paulo Herkenhoff.....	25
Figura 06 – Josué Guimarães.....	26
Figura 07 – Severo Gomes.....	28
Figura 08 – Francisco Alves - Crítico de Arte e Biógrafo de Stockinger.....	30
Figura 09 – Guerreiro de Xico Stockinger em Ferro e Madeira.....	32
Figura 10 – Bruno Giorgi – Escultor.....	33
Figura 11 – Xico no seu Atelier.....	34
Figura 12 – Locomotiva no túnel 2.....	39
Figura 13 – Xico Stockinger Recordando.....	41
Figura 14 – Xico Stockinger depondo ao documentário de 2012.....	43
Figura 15 – Animação da Campanha da Legalidade.....	45
Figura 16 – Xico Stockinger depondo para o documentário de 2012 em frente as suas esculturas em mármore.....	51
Figura 17 – Obra em Mármore de Xico Stockinger.....	52
Figura 18 – Beleza Rústica da Obra de Stockinger na série em Bronze- Hiroshima.....	58
Figura 19 – Guerreiro Gigante de Stockinger.....	59
Quadro 02 – Etapas de atividades.....	85
Quadro 03 – Orçamento proposto para a realização de uma oficina, valor unitário.....	86

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
1.1	Xico Stockinger Vida e Obra.....	11
1.2	Sobre as questões de Pesquisa.....	13
2	PERCURSOS METODOLÓGICOS.....	17
2.1	Descrição do Produto Final (Projeto de Oficina).....	19
3	A MEMÓRIA COLETIVA EM XICO STOCKINGER E SOBRE VIVER GUERREIRO.....	20
4	A MEMÓRIA INDIVIDUAL EM XICO STOCKINGER.....	39
5	O IMAGINÁRIO EM TORNO DOS DOIS DOCUMENTÁRIOS.....	52
6	REFLEXÕES ACERCA DOS CAMINHOS TEÓRICOS.....	71
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
	REFERÊNCIAS.....	81
	ANEXO A – Projeto Cultural.....	83
	APÊNDICE A - Entrevista com Frederico Mendina.....	87
	APÊNDICE B – Roteiro de entrevista com Cláudio Casaccia.....	89

1 INTRODUÇÃO

Figura 01 – Xico Stockinger



Fonte: Imagem Julio Cordeiro/ Banco de Dados Zero-Hora.

A realização deste estudo fundamenta-se em estabelecer uma reflexão, através das imagens e cenas de dois documentários, da memória de Xico Stockinger, o artista plástico austríaco, que se radicou no Brasil aos três anos de idade e veio para Porto Alegre com 35 anos. Stockinger ganhou notoriedade como escultor, embora também tenha sido gravurista, chargista e gestor cultural.

Esta dissertação é o trabalho realizado para a conclusão do Mestrado em Memória Social e Bens Culturais do Unilasalle, abordando a memória em dois documentários realizados sobre Xico Stockinger: *Sobre Viver Guerreiro* (1977) e *Xico Stockinger* (2012). Além disso, propõe-se como produto final a criação de um projeto de oficina cultural a respeito do artista, para propiciar a divulgação das suas realizações.

Na construção deste trabalho foram utilizados autores que trabalham as questões da memória, são eles: Maurice Halbwachs (2006) e Andreas Huyssen (2000) para tratar da memória coletiva; Henri Bergson (1999), Walter Benjamin (1994, 1998), Nádía Mária Weber Santos (2013) e Beatriz Sarlo (2007) para discutir a memória individual; Fentress e Wickham (1992) para dissertar sobre memória social. Para abordar o assunto do imaginário, em torno do artista e da sua memória os autores elencados são Gaston Bachelard (1988, 1989), Nádía Mária Weber Santos (2005) e Bronislaw Baczo (1982).

Conforme o descrito acima, esta dissertação discorre sobre a abordagem da memória de Xico Stockinger, tal qual ela é tratada nos dois documentários a respeito do artista. E originou a proposta de um projeto de Oficina Cultural, com o intuito de preservar e divulgar essa memória para a sociedade em geral.

Dentro disso, acredita-se que conhecer Xico Stockinger é necessário para que entenda-se o porquê da sua trajetória ter sido registrada em dois documentários.

1.1 Xico Stockinger Vida e Obra

Conforme Alves (2012), Francisco Stockinger era filho de Ethel Philips uma inglesa, e de Franz Alexander Stockinger um austríaco. Caçula da família, Franz Alexander Stockinger, tinha o mesmo nome do pai e nasceu em Traun na Áustria.

Quando tinha três anos de idade, em fevereiro de 1923, a família emigrou para o Brasil. Foram para a fronteira do estado de São Paulo com o Mato Grosso, na área rural, da então vila Santo Anastácio, localizada no chamado Sertão de Paranapanema. Por volta de 1928, mudou-se com a mãe, que se separou de seu pai, para a capital paulista. Ainda segundo Alves (2012), crítico e biógrafo de Stockinger, sua mãe começou a trabalhar no Colégio Mackenzie de São Paulo e obteve uma bolsa de estudos na instituição para Xico. Em 1936, Ethel Stockinger mudou-se para o Rio de Janeiro e no início de 1937, o filho foi ao seu encontro. Na cidade, entre outras atividades, fez curso de piloto no Aeroclube do Brasil, pois possuía o sonho de pilotar aviões.

Em março de 1941, aos 21 anos, conseguiu a certidão de registro brasileira, que foi emitida em Campos do Jordão, pelo Serviço de Registro de Estrangeiros da Polícia do Estado de São Paulo, onde o aportuguesamento de seu nome para Francisco Alexandre Stockinger se tornou oficial. Posteriormente, conforme Alves (2012), como Xico não podia mais pilotar aviões durante a Segunda Guerra Mundial, pelo fato de ser estrangeiro, fez curso de voo por instrumentos e um curso de meteorologia na Navegação Aérea Brasileira, onde foi por vários anos, previsor do tempo para a aviação.

Porém, foi através da indicação do pintor Clóvis Graciano, em 1946, que Xico Stockinger teve a oportunidade para finalmente começar a estudar arte, com Bruno Giorgi, no atelier desse escultor, que era em uma sala do desativado Hospício da Praia Vermelha no Rio de Janeiro. E Stockinger frequentou o curso com Giorgi durante três anos.

Assim sendo, incentivado pelo círculo carioca intelectual e boêmio, no qual convivia com os meios da arte e jornalístico, Xico foi desenvolvendo uma carreira artística séria. Nessa

época, a sua profissão era a de previsor do tempo, embora atuasse também como caricaturista e paginador na imprensa carioca, mas a participação em exposições começava a ser relevante.

Conforme assinala Alves (2012), em 1949, Stockinger fez a sua primeira exposição, na Divisão Moderna do 53º Salão Nacional de Belas Artes, evento máximo da arte brasileira. Xico apresentou na ocasião duas esculturas: Mulher em pé (bronze) e mulher sentada (gesso).

Já em 1954, Stockinger mudou-se para Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, para trabalhar no jornal que estava sendo criado, o *A Hora*. Então, passou a exercer funções de diagramador, caricaturista, ilustrador e cronista de humor, e se tornou amigo do jornalista Josué Guimarães.

Paralelamente, ao trabalho em *A Hora*, Xico começou a participar da vida artística de Porto Alegre, pois já tinha relevante participação como expositor de vários salões nacionais. A linguagem que ele então trabalhava, resultado de seu trabalho com Bruno Giorgi, encontrou espaço para prosperar no Rio Grande do Sul. Em 1956, Stockinger demitiu-se do jornal por solidariedade a colegas demitidos, envolvidos em episódios de conflitos internos do periódico, dos quais Xico não teve nenhuma participação.

Segundo Alves (2012), a consequência foi que Stockinger ficou desempregado e em difícil situação, com dois filhos pequenos, por isso acabou indo trabalhar no comércio, sendo responsável pela publicidade, o que quer dizer, fazendo plaquetas com os preços dos produtos. Como o artista não tinha recursos financeiros para investir em escultura, algo que demandava investimentos, começou a construir como gravador uma obra séria, tanto que a partir de 1957, suas gravuras começaram a fazer parte da vida local, já que ilustraram artigos em jornais e periódicos.

Dessa forma, como informa Alves (2012), com a renda que obtinha através das xilogravuras, Xico acabou construindo um atelier de esculturas. Na mesma época, em 1956, foi eleito pela primeira vez presidente da Associação Rio-grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, ao que se seguiram três mandatos consecutivos, nos quais foram realizados exposições e salões de arte que obtiveram grande repercussão na cidade.

Em 31 de dezembro de 1958, Stockinger naturalizou-se brasileiro. Já em 1959, ele começou a trabalhar na Cia. Jornalística Caldas Júnior e como desenhista na *Folha da Tarde*. Também nesse mesmo ano, teve realizada a sua primeira exposição individual, uma mostra de Xilogravuras, que ocorreu na Pequena Galeria, localizada na Biblioteca Municipal de Salvador.

De acordo com o biógrafo de Xico, Alves (2012), na década de 60 foi se acentuando a deficiência auditiva que deixou Stockinger completamente surdo, chamada otosclerose. O

artista nunca teve paciência para realizar tratamentos e cirurgias e com o tempo ele aprendeu a fazer leitura labial, o que lhe permitiu ter uma vida normal.

Depois de cinco anos e meio na capital gaúcha, Xico realizou a primeira exposição individual no Rio Grande do Sul, no Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS), de 3 a 20 de maio de 1960, com Xilogravuras nas técnicas de fio e de topo. Já em 1961, juntamente com o crítico e professor Carlos Scarinci, Xico idealizou e foi o primeiro diretor do Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, função que exerceu até 1964.

Ainda segundo o biógrafo de Stockinger, em maio de 1962, o artista teve sua primeira mostra individual em São Paulo, na Galeria de Arte São Luiz, onde foram expostas 25 esculturas. Além das atividades de gestor público como diretor do MARGS, em 1963, e do Atelier Livre, Xico atuava na imprensa como chargista e colunista de arte, bem como produzia novas esculturas, participando de várias exposições importantes.

Ao longo do tempo, somaram-se inúmeras esculturas em bronze, mármore, materiais incomuns, tais como sucata de ferro e ossos de animais, e seu grande diferencial, madeira e ferro soldado. Além de desenhos e xilogravuras, formando um conjunto de obra que tornou o artista reconhecido no Brasil e no exterior, especialmente, na Europa. Francisco Stockinger faleceu, em 12 de abril de 2009, deixando esse imenso legado.

Consoante à trajetória de Xico Stockinger é possível compreender os motivos que o levaram a ser personagem de dois filmes, pois ele foi um artista famoso, especialmente em Porto Alegre, onde criou certa “escola” de artes que tornou o nome de Stockinger referência para várias gerações de artistas. Dentro disso, então, busca-se entender a abordagem da sua memória contida nos registros fílmicos referidos.

1.2 Sobre as questões de pesquisa

Levando em conta o percurso de vida do artista referido, a investigação que originou a dissertação tem como problema de pesquisa abordar de que forma a memória de Xico Stockinger é tratada a partir de dois documentários realizados em 1977 e 2012.

Com relação às questões norteadoras que direcionaram a construção deste trabalho, podemos listar as seguintes: De que forma a abordagem da memória do artista, nos dois documentários, pode ser vista do âmbito da memória coletiva?; De que forma a abordagem da memória do artista, nos dois documentários, pode ser vista do âmbito da memória individual?; De que forma as memórias sobre o artista se entrecruzam nos dois documentários?; De que forma o imaginário em torno do artista é construído e trabalhado nos dois documentários?; De

que forma e por que os dois filmes documentários produzidos sobre Xico Stockinger trabalham a memória deste artista?; Qual a contribuição dos dois documentários sobre Xico Stockinger para a manutenção da memória a respeito do artista?; Como divulgar a memória de Xico Stockinger através de um projeto cultural de uma oficina sobre o artista?

Dentro disso o objetivo geral da dissertação é: analisar de que modo é abordada a memória de Xico Stockinger contida em dois filmes documentários E os objetivos específicos são os seguintes: analisar as abordagens da memória coletiva e memória individual nos dois documentários; analisar o cruzamento da memória individual e coletiva nos dois documentários; analisar os dois documentários e suas relações como as questões do imaginário; verificar como dois documentários realizados em épocas distintas trabalham o mesmo personagem; e divulgar a memória de Xico Stockinger através de um projeto cultural de uma oficina sobre o artista.

Como justificativa para esta dissertação para o Mestrado em Memória Social e Bens Culturais do Unilasalle elenca-se o fato de que, a opção pela realização deste trabalho levou em conta que embora Xico Stockinger tenha sido referenciado com livros e catálogos de arte, pelo menos dois documentários, e existam obras suas espalhadas por diversas cidades, a manutenção da sua memória na comunidade em geral ainda é restrita a pequenos grupos de intelectuais e artistas, não havendo grande difusão da sua trajetória de vida em muitas camadas da sociedade.

A aproximação com a temática ocorreu em função de uma experiência vivenciada com a realização de um documentário sobre a vida de Xico Stockinger. A participação como produtora suscitou a necessidade de dar continuidade aos estudos sobre a importância desse artista na cultura brasileira.

O documentário, do qual a pesquisadora participou, é *Xico Stockinger* (2012), o filme foi dirigido por Frederico Mendina, possui 86 minutos, narra a história de vida de Stockinger, contada por ele mesmo, com intervenções dos pesquisadores José Francisco Alves e Paulo Herkenhoff, entre outros. Além disso, a película possui animações, feitas a partir de desenhos e caricaturas assinadas pelo próprio personagem principal.

O filme detalha a trajetória de vida do protagonista, bem como esclarece de que modo Stockinger, que foi aviador e meteorologista, tornou-se um artista plástico. Nesse contexto, tomar conhecimento do personagem para produção do documentário instigou a busca pela realização de um projeto acadêmico que abordasse a memória do artista, dentro do Mestrado em Memória Social e Bens Culturais, do Unilasalle.

Nesse processo ocorreu a opção por trabalhar também com o documentário *Sobre Viver Guerreiro* (1977), que é um filme de 22 minutos, média-metragem, realizado através de criação coletiva de Wanderley Ponzi, Tuio Becker, Sandra Simonis, Rosaccia, Ricardo Richter, Décio Presser e Cláudio Casaccia, e, que tem como cenário a casa/atelier de Xico Stockinger. Ao longo da narrativa, são mostradas as obras do artista que estavam na sua residência, e ele trabalhando, cuidando de sua coleção de cactos na varanda, brincando com seus animais de estimação, entre outras.

Além disso, há uma breve narração da trajetória de vida do protagonista, na época, com 58 anos e são mostrados depoimentos de Josué Guimarães, escritor (que foi utilizado por Mendina no filme *Xico Stockinger*), de P. M. Bardi, crítico de arte, do artista plástico Marcelo Grassman, do então senador da República, Severo Gomes, e do artista Bruno Giorgi (os dois últimos também usados no documentário de 2012).

Dessa forma, ao conhecer o conteúdo dos dois documentários, despertou-se o interesse em realizar uma pesquisa com ambos, para compreender a abordagem que eles realizam da memória de Xico Stockinger e de que modo podemos sedimentá-la na nossa sociedade. Nesse sentido, a preservação da memória é vista como uma questão de cidadania, conforme o pensamento de Santos (1994), a ação de preservar, isolada, com ausência de compromisso, significa indiferença. Assim sendo, o ato de preservar é entendido como um mecanismo de cidadania, uma prática política transformadora que oportuniza ao sujeito se apropriar plenamente do bem em questão.

Para a autora, a compreensão e a prática da cidadania iniciam pelo conhecimento da realidade em que o indivíduo se insere, tendo na memória preservada as informações do presente, o entendimento das mudanças e a busca por um fazer novo, o que não significa aceitar o passado sem questioná-lo, mas reconhecer nele os elementos básicos para a conservação da identidade cultural. Nesse sentido, não há uma assimilação cega das coisas do passado, mas sim um sujeito que indaga criticamente, cria novamente, constrói, a partir de um referencial.

De acordo com essa ideia de Santos (1994), a questão da cidadania é percebida como a habilidade dos indivíduos participarem das decisões políticas, colaborando para que se construa uma sociedade democrática, onde as pessoas opinem e interfiram nos rumos a serem tomados. A posição da autora de que a preservação deve ser analisada dentro do contexto educativo e cultural da nação, que estipula, cria e realiza as políticas educativas e culturais, no “Estado Educativo”, onde devem ser questionadas as reais razões sociais e econômicas da exclusão da cidadania, é endossada por este trabalho.

Segundo a autora, dar uma atribuição ativa e crítica à preservação e à educação se faz necessário para que tenhamos uma nova sociedade, na qual cada um possa assumir seu papel como cidadão, indivíduo que faz e exerce a política. Dessa forma, a ação cultural e a preservação da memória somente fazem sentido, se intentarem a autonomia e a participação para que contribuam, realmente, com o exercício da cidadania.

Esta dissertação, ao fazer uma reflexão sobre a abordagem da memória de Xico Stockinger, nos dois documentários realizados sobre o artista, associa a ação à questão da cidadania como objetivo principal do ato de preservar dentro da sociedade, visando ao conhecimento do passado para fundamentar a identidade cultural e construir um novo presente e futuro, de forma mais crítica e atuante. Para que esta cidadania ocorra, credenciamos papel fundamental à educação como meio de propagar e divulgar as memórias dos que marcaram a nossa comunidade, gerando reflexão crítica acerca dos fatos passados e germinando atuação dos cidadãos frente aos rumos tomados pela sociedade.

Desse modo, acredita-se que a realização dessa dissertação pode contribuir para a preservação da memória de Xico Stockinger de uma forma que valorize a cidadania, na medida em que ao abordar essa temática foi trazida outra ótica sobre a vida e obra do artista. Além disso, há a intenção de procurar ampliar a divulgação da sua memória na comunidade em geral, através de um projeto de oficina cultural educativa a ser anexado neste trabalho e proposto para órgãos culturais.

2 PERCURSOS METODOLÓGICOS

A metodologia empregada para fazer a investigação que deu origem à dissertação proposta é a pesquisa documental seguida de análise descritiva, em filmes realizados sobre Xico Stockinger, nos anos de 1977 e 2012. Tomando como objeto as questões em torno da memória do artista e como fonte os documentários realizados sobre ele. Para a análise dos documentos apontados como fonte e, por esses se tratarem de registros fílmicos, foi utilizado o método de descrição das cenas com comentários sobre o que dizem os teóricos escolhidos pela autora, apontando quando as lembranças estão no plano coletivo ou no plano individual, bem como em que momento estas recordações constroem um imaginário individual do artista ou um imaginário coletivo sobre ele.

Os documentos utilizados neste trabalho, na realização da pesquisa documental, são os seguintes:

Quadro 01 – Documentos utilizados para pesquisa

DOCUMENTÁRIOS:
Xico Stockinger (2012)
Sobre viver guerreiro (1977)

Fonte: Produzido pela autora, 2013.

Além disso, também foi empregada a técnica de entrevista com questões semiestruturadas¹, aplicadas ao diretor do documentário *Xico Stockinger (2012)*, Frederico Mendina e a um dos participantes do coletivo de artistas, que realizou o filme *Sobre Viver Guerreiro (1977)*, Cláudio Casaccia.

Segundo Gil (2002):

É fácil verificar como, entre todas as técnicas de interrogação, a entrevista é que apresenta maior flexibilidade. Tanto é que pode assumir as mais diversas formas. Pode caracterizar-se como informal, quando se distingue da simples conversação

¹ As questões propostas para as entrevistas constam nos Apêndices A e B deste projeto.

apenas por ter como objetivo básico a coleta de dados. Pode ser focalizada quando, embora livre, enfoca tema bem específico, cabendo ao entrevistador esforçar-se para que o entrevistado retorne ao assunto após alguma digressão. Pode ser parcialmente estruturada, quando é guiada por relação de pontos de interesse que o entrevistador vai explorando ao longo de seu curso. Pode ser, enfim, totalmente estruturada quando se desenvolve a partir de relação fixa de perguntas (GIL, 2002, p. 117).

Portanto, os dados coletados foram analisados através da descrição, relacionando cenas selecionadas nos documentários, pelo fato da pesquisadora acreditar que elas continham conteúdo memorialístico, com as questões de memória e de imaginário circundante às recordações abordadas. Além disso, dentro da descrição realizada, foi feita uma relação comparativa entre os dois documentários propostos, referente aos momentos históricos em que cada um foi realizado.

Desse modo, primeiramente foram coletados dados descritivos nas cenas selecionadas nos documentos referidos, bem como foram feitas entrevistas com os realizadores dos documentários. Para em seguida ser realizada a análise descritiva, com o cruzamento dessas informações com as teorias de memória elencadas neste projeto, além da verificação da temática em relação às questões de imaginário que surgem dessas memórias.

Sendo as etapas da pesquisa as seguintes:

- Primeira Etapa:

Coleta de Dados (dos dois documentários + entrevistas com realizadores).

- Segunda Etapa:

Descrição analítica dos dois documentários, relacionando as informações contidas nos filmes com as teorias de memória elencadas. E verificando as questões em torno do imaginário, tanto individuais do artista como as que a sociedade construiu a respeito dele, cujo resultado é oriundo das memórias.

- Terceira Etapa:

Escrita da dissertação, elaboração do projeto de oficina que consiste no produto final.

2.1 Descrição do Produto Final (Projeto de Oficina)

O produto final, que será apresentado no Mestrado em Memória Social e Bens Culturais do Unilasalle, é o projeto de uma Oficina Cultural. A oficina se chamará *Xico Stockinger, oficinas para a comunidade*, e a construção do seu projeto pretende trazer uma contribuição para a manutenção da memória do artista, bem como para sua divulgação, através do planejamento da exibição de cenas do documentário produzido em 2012, juntamente com atividades de artes plásticas que serão realizadas com o público do evento.

Nesse sentido, a proposta da oficina vem ao encontro aos anseios de que Stockinger seja lembrado e que sua recordação se mantenha viva em grande parte da nossa sociedade. O projeto cultural completo da oficina está descrito no Anexo A, página 86, desta dissertação.

3 A MEMÓRIA COLETIVA EM XICO STOCKINGER E SOBRE VIVER GUERREIRO

Neste capítulo foram analisados os documentários *Xico Stockinger* (2012) e *Sobre Viver Guerreiro* (1977) dentro da perspectiva da memória coletiva, levando em conta a influência dos grupos que Stockinger conviveu nos dois filmes. Primeiramente, é considerado o grupo da família e dos amigos de infância, para em seguida ser abordado o grupo de intelectuais e artistas que depõem nos audiovisuais, e, por fim, são abordadas as equipes que realizaram os documentários.

O documentário *Xico Stockinger* (2012), dirigido por Frederico Mendina, possui 86 minutos e narra a história da vida de Stockinger, contada por ele mesmo. O filme conta ainda com intervenções de críticos e intelectuais, além de animações feitas a partir de desenhos e caricaturas assinadas pelo personagem principal.

Figura 02 – Locomotiva



Fonte: Cena do Documentário *Xico Stockinger*

A cena que abre o Documentário *Xico Stockinger* é memorialística na sua concepção: o filme começa com um desenho animado de uma locomotiva se aproximando de um túnel. Na janela do trem vai um menino (o pequeno Xico poderia se pensar) e em seguida a locomotiva entra no túnel.

Figura 03 – Menino na janela



Fonte: Cena do Documentário *Xico Stockinger*

Figura 04 – Locomotiva no túnel 1



Fonte: Cena do Documentário *Xico Stockinger*

Logo após, entra uma sequência de imagens onde é mostrado o artista trabalhando, fundindo esculturas na fundição de seu atelier, esculpindo bronze, bem como são mostradas algumas de suas obras. Nessa série de cenas é possível observar que, a maneira de situar o

espectador com relação ao labor de Xico e ao resultado produtivo contido nas suas peças artísticas, embora com a mesma linguagem do documentário *Sobre Viver Guerreiro* dos anos 70, se distingue deste. Isso porque, as imagens contemporâneas são mais nítidas, com cores mais vivas, o áudio enquanto Stockinger trabalha é mais realista, escuta-se o barulho de ferro sendo fundido, pedra sendo esculpida e não apenas trilha sonora orquestral de fundo como no primeiro filme a respeito do artista.

A cena seguinte do documentário *Xico Stockinger* segue mostrando Xico trabalhando e começa a ser ouvida sua voz narrando ao diretor a sua história. Aparecem fotos de arquivo tratadas, nas quais aparece o artista criança ao lado de sua mãe, de seu pai, de sua irmã, ainda na Europa e depois já no Brasil. Enquanto isso ouve-se Xico contando que por volta de 1920 a família mudou-se da Áustria para o Brasil e que o pai havia sido enganado ao comprar um terreno remoto na divisa de São Paulo e do Mato Grosso, no meio do nada. Como a mãe, que era inglesa, não adaptou-se a viver em condições precárias na área rural, o casal separou-se. A irmã ficou com o pai e Francisco foi com a mãe para São Paulo.

Nestas cenas, que são ilustradas por fotos pertencentes ao arquivo de família de Stockinger, a atmosfera de evocação da memória deste grupo familiar está presente quase que naturalmente. E pode-se fazer uma alusão imediata ao pensamento de Halbwachs (1990), quando ele afirma que para nos recordamos de um evento do qual já temos informações, mas que muitas situações mantêm-se ocultas, utilizamos os testemunhos de outros. O que ocorre é que relacionamos diversos depoimentos, e como eles combinam, embora possuam algumas divergências, conseguimos reformular um conjunto de lembranças de maneira que possamos reconhecê-lo.

Então, nossas lembranças são coletivas e utilizamos os outros para lembrá-las, mesmo nos episódios que incluem somente nós mesmos e que os objetos presentes só nós tenhamos visto. Embora, segundo o autor, não haja necessidade de que os outros estejam presentes fisicamente, pois trazemos conosco sempre muitas pessoas, inconfundivelmente, através de pensamentos que movimentam-se de um grupo para o outro dos quais fazemos parte.

Quando Xico narra a sua ida para São Paulo capital com a mãe, por decorrência da separação dos pais, onde a sua mãe lhe conseguiu uma bolsa para estudar no Instituto Mackenzie, na época Mackenzie College, há um retorno para a primeira cena do filme de 2012. Pelo simples fato de que o artista começa a descrever que nessa instituição ele tinha aulas no período da noite, nas quais no primeiro dia sentou-se ao lado de um sujeito desenhando um trem entrando em um túnel. Stockinger recorda que no desenho havia uma

paisagem verde e logo o trem entrava no túnel e que ficou apaixonado por aquele desenho, algo que o faz crer que foi aquilo que fez com que ele se tornasse desenhista.

Como afirmou-se, logo no primeiro parágrafo, a animação gráfica que inicia o documentário de 2012 é uma cena memorialística na sua concepção, pois descreve a recordação de Stockinger do desenho que marcou a sua vida na primeira aula noturna no Mackenzie, como o próprio vem a narrar em cena posterior.

Essa lembrança de Xico da primeira aula a noite do Mackenzie é uma memória de infância. E com relação às memórias de infância, Halbwachs (1990) diz que não conseguimos memorizar as imagens e pensamentos da primeira infância, pois nossas ideias não se conectam com base alguma, no período em que ainda não somos um ente social. Porém, “admitamos que a criança se lembre: é no quadro da família que a imagem se situa, porque desde o início ela estava ali inserida e jamais saiu” (HALBWACHS, 1990, p. 39).

Dessa forma, as recordações de Stockinger sobre a vinda da família para o Brasil, da separação dos pais, da ida para São Paulo com conseqüente ingresso no Mackenzie são memórias coletivas da infância do artista, já que esses fatos ocorreram no princípio da vida do artista. Para lembrar-se das passagens mais remotas de sua vida quando chegou ao nosso país, ele utiliza-se dos outros, no caso a família, por serem memórias de infância.

Porém, quando ele cresce um pouco mais começa conviver com outros grupos, como o dos alunos do Mackenzie da época. Então, surge a sua recordação já como ente social do desenho que marcou a sua vida por lhe revelar sua aptidão natural para as artes. Alves (2012) relata em seu livro *Stockinger Vida e Obra* que o colega que desenhava o trem entrando no túnel, enquanto Xico o observava atentamente, chama-se René Rocha Reader.

Com relação à lembrança deste episódio do desenho da locomotiva, é possível afirmar que, segundo o pensamento de Halbwachs (1990), o grupo dos alunos do Mackenzie (representado pelo colega René Reader) auxilia Xico a recordar tal acontecimento. Desse modo, as lembranças de infância que Stockinger tem do fato podem ser classificadas, na argumentação desse autor, como as que ele refere no exemplo de quando uma criança se perde dos pais e tudo o que ocorre é que ela, que até aquele momento se encontrava conduzida pelas ideias que a conectam aos seus familiares, passa a ser tomada ao mesmo tempo por outras ideias que a distancia deles. “Há, aliás, através de toda a infância, muitos momentos em que encaramos assim o que não é mais da família [...]” (HALBWACHS, 1990, p. 42).

No documentário, quando Xico relata a mudança com sua mãe, dessa vez para o Rio de Janeiro, começam as lembranças de outros grupos, além da família e amigos de infância. O

artista diz que naquele momento, apesar de desenhar, não pensava em arte, o seu sonho era ser aviador. Desse modo, ele trabalhou no Aeroclube do Brasil, mas foi proibido de voar, por ser estrangeiro, com o início da Segunda Guerra Mundial, indo trabalhar, então, como meteorologista.

Ao recordar desse período de sua vida e de como começou a trabalhar com arte, Xico vai contando para o diretor do filme o que se passou, enquanto o documentário utiliza-se mais uma vez da técnica de animação para ilustrar os fatos. Stockinger relata que na ocasião morava com amigo que tinha um avião Bonanza para quatro lugares e que sempre que sobrava vaga ele ia junto. Certa vez eles foram ao Mato Grosso, mas ao retornar fechou o tempo entre Rio e São Paulo, o avião bimotor não tinha capacidade de prosseguir. Assim sendo, o amigo disse para pousarem na casa do seu irmão.

O que sucedeu é que o irmão do amigo era um pintor muito conhecido daqueles tempos, chamado Clóvis Graciano. O local era uma fazenda onde estava ocorrendo uma festa em que Dorival Caymmi em início de carreira estava fazendo um show. Xico conversou com Clóvis sobre pintura e ele lhe deu o contato de Bruno Giorgi, pois Stockinger disse que queria aprender escultura. Chegando ao Rio, no dia seguinte, Xico recorda que não foi para casa, indo direto ao atelier de Bruno Giorgi. Então, começou a trabalhar lá e Giorgi disse-lhe para pegar uma base e começar e, foi assim, que Xico Stockinger iniciou o trabalho como escultor, largou todas as outras atividades para passar os dias com Bruno.

Ao analisar esses relatos de Stockinger sobre sua juventude no Rio e início na escultura, identificam-se os grupos que ele pertenceu naquele período (de amigos aviadores), bem como os que ele fez parte por toda sua vida adulta (de artistas escultores, como Giorgi). E identificando estes grupos na trajetória do artista, é possível perceber que tal qual postula Halbwachs (1990) eles o ajudam a recordar o seu passado na ocasião em que ele dá seu testemunho para o filme realizado em 2012.

Em seguida, o documentário inicia uma série de depoimentos de pessoas ligadas a estes grupos de artistas e intelectuais do qual Stockinger fez parte. O primeiro depoimento é de Paulo Herkenhoff. O crítico depõe sobre o momento de Stockinger com Giorgi dizendo que este último, naquele período, está muito próximo do programa modernista, que produz uma arte e uma escultura rústica que busca tratar da violência em tempos de pós-guerra.

Figura 05 – Paulo Herkenhoff



Fonte: Cena do Documentário *Xico Stockinger*

É interessante salientar aqui que, a técnica de utilização de depoimentos, para contextualizar e afirmar os fatos discorridos, é típica dos documentários. O documentário *Sobre Viver Guerreiro* (1977) que também aborda Stockinger como personagem fez uso desse recurso, tendo inclusive alguns de seus testemunhos reaproveitados pelo diretor Frederico Mendina em 2012. Mas, deve ser dito que essa prática auxilia o ato de rememorar o passado e construir uma memória sobre algo ou alguém.

Halbwachs (1990) diz que há outras pessoas que têm recordações em comum conosco, elas nos auxiliam a lembrar, pois para que recordemos melhor, recorremos a elas, aderimos, por momentos, seus pontos de vista, adentramos em seus grupos dos quais ainda fazemos parte. Somos, desse modo, influenciados por eles e temos ideias que não teríamos alcançado sozinhos, por meio das quais nos mantemos em contato.

Assim, de acordo com Halbwachs (1990), para comprovar ou rememorar dada lembrança é necessária a utilização de testemunhas, de indivíduos que presenciaram os fatos. Porém, algumas vezes, mesmo assim não nos lembramos de nada, pois termos presenciado algo que outros homens também presenciaram não é suficiente para que, quando eles fizerem a reconstituição do ocorrido, isto transforme-se em lembrança para nós.

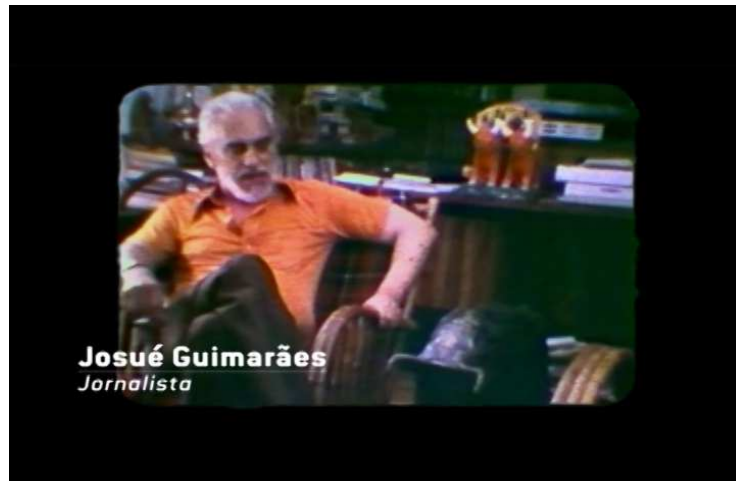
Um depoimento não nos fará lembrar nada se não permanecer no nosso ser algum traço do ocorrido no passado, algo que está se evocando naquele momento. Isso não quer dizer que

a lembrança, ou parte dela, deva persistir literalmente em nós, mas como nós e as testemunhas compúnhamos um mesmo grupo pensávamos em comum sobre algo, mantivemos contato com esse grupo, ainda conseguimos nos identificar com ele e misturar nosso passado.

Posteriormente, no filme de 2012 aparece o artista dizendo que para fugir dos “palpites” dos críticos, para ficar mais sozinho, decidiu mudar-se para Porto Alegre. E que na capital gaúcha arranhou um emprego no jornal *A Hora* como cartunista, tendo feito grandes amigos naquela época como, Josué Guimarães e Cândido Norberto.

Então, entra outro depoimento, do amigo Josué Guimarães, que foi retirado do filme *Sobre Viver Guerreiro* de 1977, conforme pode ser observado ao assistir os dois documentários que contém este mesmo testemunho: o escritor inicia dizendo que naquela ocasião, em que o Xico veio para Porto Alegre, ficou morando na Rua Pelotas, ganhando um salário muito pequeno no jornal e que Yeda mulher dele trabalhava de manhã, de tarde, e de noite como professora, porque Stockinger ganhava pouco e de forma não regular. Tendo sido, portanto, aquela uma época difícil.

Figura 06 - Josué Guimarães



Fonte: Cena do Documentário *Sobre Viver Guerreiro* (1977) utilizada no *Xico Stockinger* (2012).

O documentário *Sobre Viver Guerreiro*, é um filme de 22 minutos, média-metragem, feito no ano de 1977. Foi realizado através de criação coletiva de um grupo recém formado na época, que trabalhava de forma amadora com Super 8, porém todos participantes tinham uma relação com arte.

O filme começa mostrando cenas da casa de Xico Stockinger. São mostradas algumas de suas obras que ali se encontram, tais como, alguns guerreiros e também esculturas em mármore. Na sequência entra um cartaz com o título do documentário: *Sobre Viver Guerreiro*

e, em seguida, outros letreiros anunciando a criação coletiva da película, contendo o nome dos seus criadores.

A câmera vai passeando pela casa, vai entrando, até encontrar Xico brincando com o seu cachorro, quando um narrador (Luiz Fernando Maluf) começa a contar a biografia do protagonista, na época com 58 anos. A narração em *off* aborda a vida do artista desde que ele chegou da Áustria, foi aviador, meteorologista, até quando começou a fazer escultura com Bruno Giorgi e conheceu sua mulher Yeda, gaúcha de Rio Pardo, através da gravadora Maria Leontina. Citando que suas primeiras esculturas foram em pedra sabão e que em 1948, Stockinger conquistou medalha de bronze no Salão de Belas Artes, o que foi o primeiro de uma série ininterrupta de premiações.

A descrição informa ainda que, as caricaturas do artista chamaram atenção de Vitório Gheno, que o convidou para trabalhar no jornal *A Hora*. Esse fato, com a vontade da esposa de retornar a terra natal, somada ao desejo de Xico de abandonar o Rio de Janeiro, trouxe Xico Stockinger a Porto Alegre, em 1954. Em seguida são mostradas algumas cenas de Stockinger circulando pela varanda de sua casa, cuidando de sua coleção de cactos.

Então, entra o depoimento do escritor Josué Guimarães, que foi utilizando por Mendina no filme *Xico Stockinger*, conforme o descrito acima, contando como foi quando Xico veio para o Rio Grande do Sul, vindo morar na Rua Pelotas, e, tornou-se seu amigo.

Interessante comentar aqui que a casa da Rua Pelotas em que Xico residiu tornou-se um ponto de encontro de intelectuais da época, onde foram realizados muitos churrascos e reuniões. Foi lá, que Stockinger modelou e esculpiu o poeta Mário Quintana, utilizando o próprio como modelo, em um desses encontros. Essa escultura de Quintana encontra-se na Praça da Alfândega, em Porto Alegre.

Após, esse testemunho inicial de Josué Guimarães o documentário de 2012, traz novamente Xico dizendo que sua vida tinha sido daquele modo até que o jornal *A Hora* faliu. E que o único emprego que ele arranhou foi desenhar preços na tabuleta de uma loja que vendia peças de automóveis. Tendo trabalhado nisso por três anos. Porém, como o ofício da escultura é uma coisa diurna e ele tinha que trabalhar de dia começou a fazer gravura.

Nesse momento, o filme de 2012 retorna para o depoimento dado em 1977 por Josué Guimarães, o escritor segue falando que para fazer xilogravura Xico usava material barato, madeira que vinha das bobinas de papel de *A Hora*, tábuas comuns, era o que ele utilizava. Além disso, Guimarães depõe que para as primeiras gravuras o artista não dava valor comercial, pois simplesmente doava para os amigos, porque achava que estas obras valiam muito pouco.

Mais adiante no documentário de 2012 aparece Xico contando que, certo dia um sujeito com roupa toda engomada chegou no seu atelier dizendo que era amigo do Marcelo Grassman, de São Paulo, e que queria ver suas esculturas. Então, entra o depoimento do político Severo Gomes, também retirado do documentário *Sobre Viver Guerreiro*. Gomes testemunha que no ano de 1977 já fazia uns 16/17 anos que havia visitado Xico Stockinger no seu atelier pela primeira vez. Ocasão em que teve uma surpresa mágica de estar reconhecendo um dos maiores artistas brasileiros.

Figura 07 – Severo Gomes



Fonte: Cena do Documentário *Sobre Viver Guerreiro* (1997) utilizada no *Xico Stockinger* (2012).

No prosseguimento do depoimento de Gomes ele diz que Stockinger, naquela época, estava em grande dificuldade como artista pouco conhecido. Tanto que ele fazia uma coisa estranha: fundia suas obras já realizadas para fazer outras, pois dizia não ter meios para comprar material, para comprar bronze. Porém, o político argumenta que entende que aquilo não era verdade que Stockinger não tinha consciência, mas já queria destruir os seus guerreiros² que ele criava como guerreiros do bem. Obras que tinham para Severo a ambiguidade do próprio guerreiro que acabava matando e destruindo em nome do bem.

No filme *Sobre Viver Guerreiro* a declaração de Severo Gomes é a mesma utilizada no documentário de 2012. O então senador da república fala, como foi dito, sobre quando conheceu Xico e da dificuldade financeira que o artista vivia na época, fundindo suas obras antigas para fazer outras novas. Mas, além disso, o audiovisual de 1977 mostra os guerreiros de Stockinger em alguns locais públicos e também relata mais detalhes dessas esculturas.

² Referência a Série Guerreiros- Obras em ferro e madeira.

Já no Xico Stockinger de 2012, ainda aparece Xico falando que depois de mostrar todas as suas peças para Gomes, o político se foi. E Stockinger pensou que ele não voltaria mais. Mas Severo Gomes voltou e comprou tudo pagando tanto dinheiro quanto o artista jamais tinha visto na vida.

No filme *Sobre Viver Guerreiro* ainda são mostradas cenas de Xico caminhando, outras imagens de um local árido com panorama de guerra, de gente sofrida, para então aparecer o artista trabalhando, esculpindo bronze, intercalando novamente com fotos de pessoas aflitas e conflitos. Além disso, aparece Stockinger montando um dos seus guerreiros, para após ser exibida a cena de um cadáver no chão e, novas aparições dos guerreiros.

Posteriormente, aparece o depoimento do crítico P. M. Bardi, que não foi incluído no filme de 2012, ele relata que a trajetória de Stockinger teve diversas fases, mas que a série mais famosa do escultor naquele momento era a dos Guerreiros. Bardi diz que essas obras mostram uma capacidade muito importante que Xico possui de construir a figura de um guerreiro que acaba de guerrear, simbolizando que o artista quer chamar atenção para os problemas da paz. Então, entram, novamente, imagens dos guerreiros esculpidos por Xico Stockinger. Em seguida, surge o depoimento do gravador Marcelo Grassman comparando as suas esculturas com as de Stockinger, dizendo que as suas são muito mais conservadoras do que aquilo que propõe Xico, que seria bem mais moderno.

Com relação aos depoimentos citados acima, cabe ressaltar que Halbwachs (1990) postula que a partir do momento no qual recorreremos à declaração de testemunhas, é necessário que não percamos o costume nem a capacidade de nos lembrar como parte integrante do grupo do qual nós e a testemunha pertencemos, isso quer dizer que sejamos capazes de nos colocar em seu ponto de vista e de utilizar a totalidade das ideias comuns a seus componentes.

Entretanto, o autor adverte que em alguns momentos, mesmo estando mais envolvidos do que os outros em dado acontecimento, não temos nenhuma lembrança de tal fato, somos capazes até de não o identificarmos quando é narrado, porque quando ocorreu saímos do grupo e não voltamos mais. Apesar de conseguirmos identificar os grupos com os quais nos relacionamos num certo momento, esses agrupamentos já nos importam, pois na atualidade todas as coisas nos afastam deles. Por conta disso, não podemos nos lembrar de uma ocorrência relacionada com grupos dos quais nos afastamos.

O que percebe-se sobre Stockinger e os depoentes citados é que eles fizeram parte do grupo de uns e de outros a vida toda. E que por isso há alguns testemunhos que são utilizados

nos dois filmes feitos sobre o artista em épocas diferentes, já que as testemunhas da história de Stockinger continuaram tendo importância na vida dele.

Na continuação do filme *Xico Stockinger* entra o depoimento do crítico de arte Francisco Alves testemunhando sobre a época em que Xico exerceu a função de gestor cultural, especialmente no MARGS. Alves diz que as gestões de Stockinger no Museu de Artes do Rio Grande do Sul modificaram essa instituição ao trazerem os artistas para dentro do museu com uma política cultural que, até então, não havia sido feita no MARGS, num intercâmbio maior com Rio e São Paulo, por exemplo.

Mais adiante, Alves depõe sobre a criação do Atelier Livre de Porto Alegre, como sendo uma proposta de ser uma instituição livre de ensino de arte, da qual Stockinger foi um dos fundadores. Além disso, o crítico discorre a respeito do fato de Xico ter dado aulas de Xilogravura e depois Litogravura, algo que, para Francisco Alves, inscreve o artista na história da gravura gaúcha, pois apesar dele não ser um dos gravadores com mais extenso trabalho na região, ele formou uma geração de gravadores no Rio Grande do Sul.

Figura 08 – Francisco Alves - Crítico de Arte e Biógrafo de Stockinger



Fonte: Cena do documentário *Xico Stockinger*.

Posteriormente, mais além, retorna outra vez Herkenhoff depondo, dizendo que para ele o guerreiro de Xico sempre foi Dom Quixote. Porque na história desse homem modesto, com seus guerreiros longilíneos, eles são sempre quixotescos. No que Paulo Herkenhoff acredita ser uma contradição enorme a busca de um silêncio crítico, no refúgio contra a palavra em Porto Alegre, fato que para o crítico é um drama pela falta de diálogo com os pares que poderiam ter esclarecido Stockinger em alguns caminhos.

Analisando os depoimentos que seguiram-se no documentário de 2012 é possível observar que eles, outra vez, remetem a Halbwachs (1990).

Assim:

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre umas e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum (p. 34).

Segundo o autor, para fazermos uma reconstituição de lembranças é preciso que ela ocorra tendo como origem dados ou percepções comuns para nós e para os outros, pois elas sempre estão circulando em ambas as direções, algo que somente é possível se fizeram e ainda fazem parte do coletivo. Se não conseguimos mais acessar essas recordações, é porque há muito tempo não têm mais nada em comum entre nossos companheiros e nós mesmos. Uma memória coletiva mais abrangente, que abarcava a minha e a deles, sumiu.

Donde se observa que os primeiros depoentes mantêm toda uma trajetória em comum com Stockinger. E que as testemunhas seguintes mesmo fazendo parte de outros grupos diferentes dos quais o artista participou, pertencem a uma memória coletiva mais ampla de grupos em que Xico circulou.

Na sequência do documentário de 2012 aparece novo depoimento de Alves sobre a descoberta de Xico de utilizar o ferro com madeira nas suas esculturas. O crítico diz que isso ocorreu devido à necessidade de se trabalhar em uma escala maior, com menos peso e menos custo de produção, já que o bronze encarece bastante a escultura. A utilização desses materiais, para Francisco Alves, desenvolveu-se a tal ponto que se reconhece a característica deste trabalho do artista como reconhece-se a pincelada de um pintor. Tendo Stockinger desenvolvido essa técnica desde 1964, basicamente, com o tema das mulheres, dos guerreiros e dos animais, especialmente, os touros. Trabalhos nesta técnica se tornaram importantes e reconhecíveis na produção de Xico Stockinger.

Figura 09 – Guerreiro de Xico Stockinger em Ferro e Madeira



Fonte: Alves (2012).

O documentário avança e mais para frente é mostrado depoimento de Herkenhoff falando sobre a surdez de Xico. O crítico diz que na medida em que o artista fica surdo e a surdez, sendo algo que isola bastante do convívio social, ele faz sua obra que é mais claramente uma retórica social (referência a Série Gabirus). Ou seja, aqueles que não são ouvidos que, porque não escutam, ficam no limbo entre um homem social e um homem expulso da sociedade por alguma forma de violência.

Então, entra imagem de Stockinger dizendo que ele acha que tendo-se um meio de comunicação de vez em quando deve-se utilizá-lo em benefício, contra as coisas erradas do mundo. Para, mais além, ele dizer que procura achar uma função para a arte como um tipo de denúncia. Porém, Xico diz que fica achando que não se faz o suficiente, mas que vai tentando.

Após, aparece novamente o testemunho de Herkenhoff declarando que Stockinger de certo modo é também um gabiru, no sentido do seu drama de reconhecimento como uma

interlocução no cotidiano. O crítico argumenta que não está falando de abandono da família, dos amigos, mas da dificuldade que encontra-se na sociedade a respeito da surdez.

Depois de abordar a surdez de Stockinger, o documentário traz o tema das esculturas em mármore de Xico e mais um depoimento extraído do filme *Sobre Viver Guerreiro* (1977). Trata-se de Bruno Giorgi, artista que iniciou Xico Stockinger na escultura, depondo. Ele diz que, naquela época, estava tomando conhecimento por fotografia de algumas das esculturas em mármore de Xico. E que ele acredita que seu pupilo de tanto olhar para lua estava inspirando-se com suas montanhas e seu brancor.

Figura 10 – Bruno Giorgi – Escultor



Fonte: Cena do Documentário *Sobre Viver Guerreiro* (1997) utilizada no Xico Stockinger (2012).

No documentário *Sobre Viver Guerreiro* é exibida a cena de Xico jogando sinuca e observando a lua com um telescópio, para então aparecer Xico esculpindo mármore, dando a entender que ele se inspirou na feição lunar. Algo que depois Bruno Giorgi confirma, depondo a respeito do amigo de longa data e suas obras de esculturas em mármore.

Figura 11 – Xico no seu Atelier



Fonte: Cena do documentário *Sobre Viver Guerreiro*.

Após o depoimento de Giorgi são mostradas obras de Stockinger em mármore ao lado de um cacto gigante, então, aparece um guerreiro. Entra um cartaz onde se lê: *Sobre Viver Guerreiro* (1977), acompanhado de trilha instrumental de Theodorakis los Calchakis que foi usada em todo filme. É desta maneira que se encerra o documentário.

É interessante observar que o audiovisual de 1977 se utiliza de depoimentos da mesma forma que o filme *Xico Stockinger*, sendo inclusive, três desses testemunhos do primeiro filme reutilizados no último. Deve ser pontuado mais uma vez que uso da técnica de depoimentos, com reutilização das declarações do documentário dos anos 70 no mais recente, pode ser vista como pertencente ao âmbito da memória coletiva tal qual postula Halbwachs (1990): com a utilização de indivíduos que participaram dos fatos para comprovar ou rememorar dada lembrança.

O filme *Xico Stockinger* (2012) mostra ainda algumas esculturas em mármore de Stockinger. Para em seguida concluir o depoimento feito em 1977 por Giorgi falando que gosta de falar deste período de produção de Stockinger, pois ele próprio chegou a este ponto, depois de muitos anos de modelar esculturas em pedras, em granito, chegou ao mármore. E, para ele, isso se explica, porque é uma condição indispensável para chegar a tanto, gastar uns vinte ou trinta anos de vida atrás do modelo, do desenho. Sendo a última fase, que é a mais importante, a do mármore, pois este não é só o mais nobre dos materiais, mas também sugere novas formas. Depois aparecem algumas obras de Xico e é mostrada por último sua coleção de cactos.

Em seguida, entra um desenho animado de Xico procurando cactos em meio a montanhas. Ao fundo a trilha de Vítor Ramil, chamada *No Manantial*. Então, Xico (em

animação) toca com o dedo a flor de um cacto, pega o vaso do mesmo e começa a andar. O artista sai de quadro e se vê apenas as montanhas. Entram os créditos do filme.

Como foi possível observar, ambos os filmes se encerram com trilhas musicais instrumentais, como recurso para dar fim a sequência de depoimentos de artistas e intelectuais pertencentes ao círculo de convívio de Stockinger. Desse modo, pode-se relacionar a Halbwachs (1990), novamente. Quando ele postula que uma grande gama de lembranças ressurgem porque os outros nos ajudam a recordá-las e mesmo que esses não estejam presentes fisicamente, é possível pensar em memória coletiva quando convocamos algo que ocorreu e que teve importância para nós e para o nosso grupo, e que percebíamos e ainda percebemos, sob o ponto de vista deste grupo.

Por fim, será discorrido a respeito do contexto de realização dos filmes e suas equipes de filmagem que representam também grupos de convívio de Stockinger. Porém, com o diferencial de terem objetivado fazerem cada qual um filme sobre o artista.

O filme *Xico Stockinger* também tem a intervenção do próprio Xico contando a sua vida. Como sabe-se ele não narrou fatos de sua trajetória aleatoriamente, mas provocado pelo diretor que selecionou as passagens que gostaria de mostrar no documentário. Portanto, temos o direcionamento da equipe de filmagem que mobilizou-se em descrever os fatos vividos por Stockinger. A memória do artista, nesse sentido, está inserida e se cruza também com a memória coletiva deste grupo que realizou a obra audiovisual, a ponto de haver nessa equipe o desejo de realizar este trabalho sobre Xico Stockinger.

A época de realização do documentário abrangeu de 2006, desde as primeiras entrevistas com Xico, a 2012, data de estréia na qual o artista já havia falecido (2009). O período foi positivo para o Brasil, indo do segundo governo Lula ao início do mandato de Dilma Roussef com baixos índices de inflação e crescimento econômico. O Rio Grande do Sul caracterizou-se por um momento de complicações em suas finanças, mas estava otimista com o êxito pelo qual passava o país.

Esse contexto político do país coincide com uma época de pós-modernidade, com globalização, midiaticização da sociedade, avanços tecnológicos, de uma vida medida em *bites* e aceleração da noção de tempo. Na contemporaneidade em que vivemos, como afirma Huyssen (2000), quanto mais rapidamente somos impelidos para o futuro global que não nos parece confiável, mais intensa é a nossa vontade de desacelerar e mais recorremos para a memória buscando conforto.

Esse autor acredita que há um “boom de memória” na contemporaneidade e essas explosões de museus, filmes, livros, em torno dessa temática, dá-se como uma necessidade

das sociedades modernas de vivenciarem formas estendidas de temporalidade, pois a aceleração do tempo da pós-modernidade desestabiliza. Foi dentro desse momento que o filme *Xico Stockinger* foi produzido. Onde há também um apelo midiático para a memória como reflexo de um período no qual as sociedades estão voltadas para ela, desejando rememorar.

O grupo realizador do documentário de 2012 faz parte desse contexto atual e teve preocupação em divulgar a memória de Xico Stockinger como revela Frederico Mendina³. O diretor diz que com a realização do filme ele almeja preservar a memória do protagonista, pois já houve outros casos em que ocorreram perdas de pessoas, sem que o devido registro audiovisual pudesse ser feito para as futuras gerações.

Além disso, é possível afirmar que os depoimentos os quais o filme toma como base inserem-se no âmbito da memória coletiva, pois como nos diz Halbwachs (1990) para comprovar ou rememorar certa lembrança é preciso se utilizar de testemunhas, de indivíduos que presenciaram os fatos. Nesse sentido, os depoentes funcionam no documentário como comprovação dos acontecimentos e auxiliam o próprio Xico, a equipe de filmagem e o espectador, a recordar ou a elucidar as passagens da vida de Stockinger.

Com relação a esses grupos que gravitam ao redor do artista, dos quais ele fez parte até o fim de sua vida, tanto a equipe realizadora do documentário de 2012 como os intelectuais que dão seus depoimentos, pode-se dizer que eles representam parcela da sociedade gaúcha mobilizada em torno da memória do artista. Motivação que vem de um período anterior à realização do documentário de 2012, já que muitas declarações foram retiradas do filme *Sobre Viver Guerreiro* de 1977. E se há essa mobilização é porque eles reconhecem Xico Stockinger como personagem que, como é possível verificar, compõe a memória coletiva destes agrupamentos.

Com relação à equipe realizadora do *Sobre Viver Guerreiro*, do mesmo modo que o plantel que realizou Xico Stockinger em 2012, ela faz parte dos grupos de convívio de Stockinger e teve preocupações relativas a assegurar a memória do artista na realização do filme. Conforme diz Cláudio Casaccia⁴, um dos realizadores de 1977, ao produzir o documentário o grupo de criadores pensou que o filme contribuiria para a preservação da

³ Entrevista concedida por MENDINA, Frederico. [jul. 2013]. Entrevistador: Alini Hammerschmitt. Porto Alegre, 2013. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice desta dissertação.

⁴ Entrevista concedida por Casaccia, Cláudio [jul. 2013]. Entrevistador: Alini Hammerschmitt. Porto Alegre, 2013. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice desta dissertação.

memória do artista junto às futuras gerações, mas ele acredita que a obra artística seja seu maior testemunho. “Com o nosso filme pensamos acrescentar o que estava por trás das obras, aquilo que a obra, por si só, não dizia. Brincamos com as obras, ouvimos o que diziam delas. Mostramos o Xico humano”.

E de fato *Sobre Viver Guerreiro* passeia pela mostra das obras de Xico ali exibidas. E esse ponto é interessante, pois é possível verificar uma diferença de linguagem entre os dois documentários: O de 2012 se utiliza de desenhos animados, o testemunho do próprio Xico, aliado a depoimentos de intelectuais e mostra das obras do artista. O de 1977, só dá voz aos depoentes, o artista não fala. Assim, o filme é entremeado por imagens de Xico na sua casa/atelier (trabalhando, brincando com seu cachorro, cuidando dos cactos), mais a mostra de diversas obras do artista, com destaque para os guerreiros, fotos ilustrativas do momento político/social e os depoimentos dos intelectuais.

Essa distinção do uso ou não do testemunho do próprio Stockinger é atribuída à surdez do personagem que achava sua voz feia depois que perdeu a audição. Mas também é emblemática do momento histórico pelo qual passava o país na época da realização do *Sobre Viver Guerreiro*. No ano de 1977 a presidência era de Ernesto Geisel, com a ditadura militar iniciada em 1964 dando sinal de desgaste e o presidente implantando a “distensão, lenta e gradual” para redemocratizar o Brasil.

Além disso, a nação passava por uma crise econômica, com o ciclo de prosperidade dos governos militares tendo chegado ao fim. A pressão da sociedade para o fim do regime ditatorial aumentava com destaque para o partido de oposição MDB e para as passeatas estudantis que explodiram em 77, porém apesar da diminuição do ímpeto autoritário o governo usava subterfúgios para se manter no poder.

Nesse contexto, não é de admirar-se que Stockinger, comprometido com uma arte engajada, tenha preferido ficar em silêncio, deixando que suas obras fizessem o protesto em uma época em que não podia-se falar. Esse cenário político também justifica o uso de fotos com panorama de guerra, mostrando soldados, bem como de gente sofrida, intercaladas com imagens de Xico trabalhando em suas esculturas.

Com relação à linguagem, cabe ressaltar ainda que, *Sobre Viver Guerreiro* utiliza-se de técnicas da época analógica quando faz uso de efeitos, como a entrada do cartaz com o nome do filme ou dos créditos nomeando a equipe. Algo bem comum para o período em que foi produzido em película 16mm e, diferentemente, de Xico Stockinger de 2012, feito em tecnologia digital.

Porém, apesar das diferenças de linguagem e técnica que o contexto histórico dos dois documentários abrange, ambos os filmes podem ser vistos como pertencentes à memória coletiva dos grupos envolvidos, bem como do próprio personagem. O que em *Sobre Viver Guerreiro* aparece de modo saliente é a questão da obra se tratar de uma criação coletiva. Não há um diretor que assina o trabalho e sim um coletivo que é apresentado como criador em conjunto. O letrado do audiovisual pontua logo no início: criação coletiva. Então, é mostrado os nomes dos criadores no vídeo.

Ao que pode ser dito que trata-se de uma criação coletiva de um grupo de artistas pertencente ao círculo de convívio de Stockinger que utiliza-se dos depoimentos de outro grupo, desta vez de intelectuais, para lembrar e ressaltar a vida de Xico até aquela época. Algo que inscreve-se na esfera da memória coletiva destes grupos, tal qual postula Halbwachs (1990).

E de acordo com o pensamento do autor citado acima os depoimentos contidos nos dois documentários em si não fariam lembrar a história de Stockinger, se não permanecesse algum traço do ocorrido no passado, algo que está se evocando nos momentos tanto dos depoimentos do próprio artista quanto no de seus grupos de amigos. O que não significa que a lembrança conserva-se literalmente, mas como Xico e as testemunhas formavam o mesmo grupo, pensavam em comum, mantiveram contato, ainda conseguiram identificar-se com ele e misturar os seus passados.

Dessas lembranças que compõem os dois filmes tanto no testemunho de Stockinger como nos dos amigos, intelectuais e artistas, pode ser depreendido que esse traço de passado que mistura-se nesse grupo de pessoas em comum, traz a característica de que o artista é visto como alguém significativo para esta coletividade. E que por isso, para estes agrupamentos ele merece ser lembrado de forma mais abrangente para toda sociedade através do registro audiovisual.

4 A MEMÓRIA INDIVIDUAL EM *XICO STOCKINGER*

Primeiro dia que eu sentei, eu vi um sujeito do lado fazendo o desenho de um trem entrando num túnel. Predominava o verde. Era o verde, daqui a pouco o trem entrava naquele túnel. Eu fiquei apaixonado por aquilo. Eu acho que aquilo é que me fez virar desenhista (Xico Stockinger).

Figura 12 – Locomotiva no túnel 2



Fonte: Cena do Documentário *Xico Stockinger*

Neste capítulo será abordado de que modo o documentário *Xico Stockinger* de Frederico Mendina pode ser percebido como uma obra que adentra no campo da memória individual. Fazendo uso da mesma na narrativa audiovisual abordada na parte anterior, que conta a história da vida e obra do artista plástico, porém salientando o testemunho pessoal de Stockinger, ao invés dos depoimentos de testemunhas de sua trajetória.

No início do documentário *Xico Stockinger* (2012), nas cenas em que o artista relembra sua infância e a chegada ao Brasil, a ida para o interior de São Paulo com os pais, depois para o Rio de Janeiro com a mãe, é possível falar em memória coletiva, já que o artista é ajudado a rememorar pelos grupos dos quais fez parte. Mas, também é viável situar estas lembranças de Stockinger como pertencentes à memória individual.

Conforme postula Bergson (1999, p. 31) sobre a memória, “[...] enquanto recobre com uma camada de lembrança um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai

uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo do nosso conhecimento das coisas [...]”.

Desse modo, pode ser percebido o lado subjetivo da memória do artista quando começa a descrever que no Mackenzie ele tinha aulas no período da noite, nas quais no primeiro dia sentou-se ao lado de um colega desenhando um trem entrando num túnel. Para recordar, em seguida, que no desenho havia uma paisagem verde e o trem entrava no túnel e que ele ficou apaixonado por aquele desenho, a ponto de acreditar que quis virar desenhista por causa dele.

Da mesma forma, ao caminhar pela cidade do Rio de Janeiro, com a equipe do documentário para relembrar sua trajetória e o começo do trabalho com escultura, Xico utiliza-se de sua memória individual. Como, por exemplo, quando ele é filmado em frente ao antigo hospício onde funcionava o atelier de Bruno Giorgi, artista com quem ele começou a esculpir. Nessa passagem do filme, Stockinger recorda-se que o atelier de Giorgi era todo sujo e que ele começou a limpar e organizar, algo que deixou Bruno satisfeito.

Essa recordação tão simbólica e pessoal de Stockinger de que o atelier de Giorgi era muito sujo remete a uma comparação com Walter Benjamin. Em seu texto *A imagem de Proust* (1994), Benjamin falando a respeito da obra *A la recherche du temps perdu*, assegura que as reminiscências proustianas são conservadas com uma persistência especial no olfato.

Mas, isso é diferente da conservação dos odores na reminiscência, assim, não se pode deixar de levar em conta que Proust tem uma sensibilidade para os odores. O odor para Benjamin (1994, p. 49) “é o sentido do peso para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*”. Embora Xico relate apenas a sujeira do local sem referir-se ao cheiro, propriamente dito, o fato de sua recordação evocar que o local não era limpo e não era organizado sinaliza uma lembrança individual subjetiva, própria da percepção abstrata que cada um concebe ao deparar-se com dada situação.

Figura 13 – Xico Stockinger Recordando



Fonte: Cena do documentário *Xico Stockinger*.

E isso é possível observar ao ver a cena em que ele recorda de como o Atelier de Giorgi, que funcionava no antigo hospício do Rio de Janeiro, era sujo. Caminhando em frente ao lugar, falando para a câmera de Mendina, suas expressões faciais denunciam que a recordação é de algo desagradável. Como um odor na explanação de Benjamin, essa é uma lembrança que, apesar de provocada pelo diretor do filme ao levá-lo para aquela localização, tem algo de involuntário, já que o artista se recorda da imundice do local imediatamente ao vê-lo.

Mesmo quando o documentário de Frederico Mendina utiliza-se de depoimentos, concomitante a eles, é usado o depoimento do próprio Xico, o seu testemunho pessoal. Cabe destacar que as declarações pessoais adquirem força e visibilidade na contemporaneidade. Segundo Sarlo (2007, p. 28):

Restaurou-se a *razão do sujeito*, que foi, há décadas, mera “ideologia” ou “falsa consciência”, isto é, discurso que encobria esse depósito escuro de impulsos ou mandatos que o sujeito necessariamente ignorava. Por conseguinte, a história oral e o testemunho restituíram confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada.

Dessa maneira, para Sarlo (2007) a perspectiva profundamente subjetiva que ela vê como um genuíno renascimento do sujeito, que nas décadas de 60 e 70 acreditou-se estar morto, tipifica o presente. E isso ocorre nas narrativas cinematográficas e plásticas, bem como nas literárias e nas midiáticas. Para a autora todas as espécies de testemunho aparentam ter capacidade de dar sentido à experiência. Uma ação de restituição da palavra, de conquista da

palavra e de direito da palavra está em expansão, redobrada por um pensamento que vê a memória social ou pessoal como uma terapêutica identitária.

Assim sendo, Stockinger depõe pessoalmente sobre sua vinda para Porto Alegre e como foi morar na Rua Pelotas, dizendo que lá ele possuiu uma casa boa com três quartos, com pátio grande, onde ele reunia os amigos para churrascos. Ao dizer isso ele está fazendo uso da sua memória individual para dar sua marca pessoal ao relato que servirá como mantenedor da lembrança.

Como, por exemplo, quando ele narra que esculpiu a escultura de Mário Quintana (que se encontra na Praça da Alfândega, em Porto Alegre) com o poeta dormindo em um dos quartos de sua casa. E que para fazer a cabeça Josué Guimarães virava Quintana para um lado e para outro. Apesar da referência aos amigos que fazem parte de seu convívio e, portanto, de sua memória coletiva, é evidente a marca subjetiva de Xico quando assiste-se ao filme, já que ele diverte-se contando a história, fala sorrindo.

Essa reação de Stockinger pode ser vista tal qual argumenta Walter Benjamin (1994), quando ele vê a memória como sendo subjetiva, atuante no âmbito dos sentidos. E mais ainda quando Benjamin (1998) postula que a memória é um meio para que o indivíduo explore e examine os fatos vividos por ele, portanto, de forma subjetiva e particular Xico Stockinger lembra da produção da escultura de Mario Quintana a seu modo, achando graça do amigo.

Logo após, o filme dá voz ao depoimento de Josué Guimarães para, então, voltar ao testemunho de Xico dizendo que tinha vivido de modo modesto e divertido até que *A Hora*, jornal para o qual ele veio trabalhar em Porto Alegre, faliu. Dessa maneira, o único emprego que ele arranhou foi desenhar preços na tabuleta de uma loja que vendia peças de automóveis. Tendo trabalhado nisso por três anos.

Porém, como o ofício da escultura é uma coisa diurna e ele tinha que trabalhar de dia começou a fazer gravura. Nessa passagem também percebe-se que o indivíduo Stockinger faz uso da sua memória individual, bem como da sua personalidade na medida em que ele conta um momento difícil da sua vida de maneira divertida, fazendo sua leitura pessoal ao recordar o passado e salientando o lado positivo que foi começar a produzir xilogravura.

Mais adiante, no filme há outro momento em que é possível perceber que trata-se da memória individual do artista. É quando ele lembra que na época em que foi presidente do MARGS, o museu não tinha verbas: – *“Não tinha verba para nada. Para mandar umas cartas eu tinha que “por tentar” o dinheiro. Porque não tinha dinheiro nem para comprar selo”*. Assim, relata Stockinger no seu modo particular de expressar-se.

Como não havia arte no Rio Grande do Sul, Xico na gestão do museu trouxe artistas de São Paulo e Rio de Janeiro, isso porque, não havia galerias e artistas em solo gaúcho. Xico recorda desse período com humor dizendo ainda que, como a instituição só tinha uma sala, para fazer uma exposição era necessário retirar o acervo. Embora a respeito da gestão cultural no MARGS o documentário se valia do depoimento de Francisco Alves, o testemunho de Stockinger é impregnado de impressões subjetivas e pessoais sobre a época de gestor da instituição.

Da mesma forma, na cena em que Xico lembra-se de quando Iberê Camargo teve a ideia de fundar um atelier coletivo. O documentário recorre ao depoimento de Alves para contextualizar a importância desse acontecimento. Mas, é a voz e o olhar de Xico que recordam para a câmera que depois da idealização de Iberê eles falaram com Brito Velho, então secretário municipal. E a prefeitura lhes deu um andar no centro da cidade. Stockinger recorda com entonação positiva que eles colocaram uma notinha no jornal e apareceram muitos alunos.

No decorrer dessa narrativa sobre o Atelier Livre de Porto Alegre Xico entrega-se mais ao testemunho e recorda que o local tinha um servente chamado Anestor Tavares e o artista refere-se ao sujeito como “um tipo gozado”, pois de vez em quando nas suas classes o funcionário dava mais aula do que ele. Stockinger lembra que o empregado confeccionou suas próprias ferramentas e começou a fazer gravuras que foram incluídas em uma exposição, apesar de serem feitas por um simples servente da prefeitura. Fato que compõe a memória do local, mas que no documentário é narrado de forma peculiar, tal qual ele ficou gravado na memória individual de Xico Stockinger.

Figura 14 – Xico Stockinger depondo ao documentário de 2012



Fonte: Depoimento ao documentário *Xico Stockinger*.

Nesse depoimento sobre o Atelier Livre, Xico começa recordando do processo de fundação da instituição, da parte burocrática, mas em seguida adentra mais nas suas lembranças, vai mais fundo e recorda-se da história do servente Anestor Tavares. O procedimento de recordação da memória neste caso remete a Benjamin (1998, p. 239) em *Escavando e Recordando*, quando ele afirma que a memória “é o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava”.

Mas, para isso Benjamin (1998) assegura que, antes de qualquer coisa não deve ter-se medo de retornar sempre ao mesmo acontecimento, esparramá-lo como faz-se com a terra, remexer como faz-se com o solo. “Pois ‘fatos’, nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação” (BENJAMIN, p. 329). Ao recordar o Atelier Livre, Xico remexeu no seu solo e escavou, encontrando uma lembrança pitoresca a qual ele imprimiu sua subjetividade ao narrá-la para o documentário sobre sua vida.

Na sequência do filme mais um testemunho de Stockinger, desta vez sobre a campanha da legalidade que mobilizou o Rio Grande do Sul pelo empossamento de João Goulart como presidente da república, em agosto de 1961. Xico recorda que no Rio Grande todo mundo apoiava Brizola e queria a posse de Jango, mas os militares eram contra. Após esse testemunho do artista aparecem fotos de soldados e começa uma animação para ilustrar o caso.

Enquanto o desenho vai ilustrando o que é dito a voz de Stockinger continua contando que Leonel Brizola fez uma reunião de todos os sindicatos na praça da matriz em Porto Alegre. E que nestas horas vai-se para rua e ele, Xico, foi também. Mas, deu-se conta que não tinha artistas no protesto. Então, foi até a Rádio Legalidade, comandada por Vitor Nuñez e falou com ele. Nesse momento, na animação aparece Xico Stockinger ao microfone convocando os artistas a participarem. Após essa cena, volta a ouvir-se o testemunho de Stockinger dizendo que quando chegou às duas horas ele nunca tinha visto tanto artista, que ele não sabia que tinha tanto artista assim, que foram os artistas e os que não eram artistas.

Figura 15 – Animação da Campanha da Legalidade



Fonte: Documentário *Xico Stockinger*.

A imagem seguinte mostra Xico depondo para a câmera, lembrando que fizeram uma passeata e que ia a frente um participante chamado Elias –“ Um sujeito alto, um grupo todo”. E ele lembra que a Lara Lemos, uma poetisa da época fez uma canção e todo mundo ia cantando, lendo a letra em uma tabuleta enquanto andavam. Aparece uma animação sobre o fato narrado. Após o desenho retorna para o depoimento de Xico Stockinger que alegra-se contando a história, sorri e diz que foi engraçado. Por fim, ele lembra que quando chegou ao jornal, o secretário lhe perguntou o que ele estava fazendo no meio daquela palhaçada, tirando a graça toda. E que a manifestação que era para durar mais, durou apenas dois dias.

Nesse fato narrado sobre as memórias de Stockinger da sua participação na campanha da legalidade percebe-se que além de uma memória coletiva, do grupo que fez parte do episódio, trata-se de uma memória individual do artista. E isso é perceptível quando ele deixa transparecer nuances subjetivas que lhe fazem se mostrar animado com o feito e depois desestimulado com o comentário do secretário do jornal e a pouca duração da manifestação.

A seguir ele prossegue seu testemunho e lembra uma coisa que foi mais dura: o golpe de 1964. Entram imagens de arquivo do golpe e das esculturas da Série Guerreiros, de Stockinger. A imagem volta para Xico e ele conta que na ocasião demitiu-se do MARGS e do Atelier Livre, porque não queria fazer parte daquele governo. Então, ele se recorda que foi aí, que começou a trabalhar o tempo inteiro com escultura.

Nesse momento entra imagem dele trabalhando e sua voz recorda que tinha acabado de ler Camus e Sartre, que ele estava cheio de existencialismo. E como era contra aquele tipo de revolução que fizeram, seus guerreiros era uma maneira de protestar contra isso. Ele

recorda que foi no auge da linha dura que começou a fazer as esculturas, pois sempre foi um homem de esquerda e como não podia ir para a rua gritar, gritava através das suas obras.

Então, segue mais um momento em que ele diverte-se testemunhando que uma vez um general foi ao seu atelier e disse que ele fazia aquilo para protestar contra os militares e eles, mesmo assim, compravam. E ele recorda que concordou, disse que sim, que era isso, ao militar. Mas, que na verdade ele achava que era preciso fazer arte com uma intenção, com certo sentido, como era época da linha dura e ele era contra esta ideologia. Sua arte era protesto.

Posteriormente, aparece depoimento de Herkenhoff sobre os guerreiros, mas outra vez, apesar dessas obras fazerem parte de um contexto histórico e da memória coletiva desta sociedade, a memória individual de Stockinger está presente quando ele relembra os fatos históricos e seu processo criativo. Além disso, na forma de recordar de Xico ao narrar os acontecimentos políticos de 1961 e 1964 (que em alguns momentos foram ilustrados por desenhos animados no documentário), e que deram origem ao motivo criativo do artista, é possível verificar o ato de rememoração tal qual postula Bergson (1999).

Para Bergson (1999) há dois tipos de memória: a memória-hábito e memória-lembrança. A primeira o autor diz não possuir nenhum sinal que demonstre de onde ela origina-se e que a categorize no passado, pois faz parte do presente. Mas além dela, existe a memória representação ou memória lembrança, que opera por imagens, é a lembrança consciente de tudo o que nos ocorreu, que mantém-se gravada no inconsciente, porém ela se distingue-se do passado que é capaz de reter.

Essa memória-lembrança refere-se à manutenção de imagens únicas “[...] a própria imagem, considerada em si, era necessariamente de início o que será sempre”. Esse tipo de memória não tem qualquer atributo do hábito, pelo contrário, ela leva a descontinuidade do hábito. “Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 1999, p. 90). Stockinger quando recorda o passado, ao testemunhar para o documentário, deixa transparecer na sua expressão para a câmera que ele está imaginando os fatos ocorridos, sonhando, como diz Bergson.

Na sequência o documentário muda de assunto e aparece Stockinger lembrando que no passado só fazia esculturas em bronze, pequenas, porque não tinha recursos para fazer maior: - “E eu queria fazer escultura maior... A gente fica pensando, pensando, pensando, e um dia “pum” dá o estalo, né? Aí surgiu o negócio de eu fazer bronze e madeira. Porém, o bronze não é flexível, o bronze é grosso, quer dizer para você fundir fica grosso. Não deu. Mas daí, para

pular para o ferro foi fácil. Quando eu descobri isso, eu descobri a pólvora, porque eu comecei a fazer esculturas de dois, três metros. E vendia relativamente barato [...]”.

A essa fala de Stockinger segue depoimento de Alves sobre a invenção de Stockinger de usar ferro e madeira nas esculturas, algo que revolucionou sua obra e tornou-se sua marca registrada. O documentário traz, dessa forma, o reflexo dessa inovação na memória coletiva, representada pelo crítico que depõe. Mas, Stockinger, ao lembrar para câmera de Mendina como foi que ele descobriu sua técnica mais distinguível, faz uso da sua memória individual acentuadamente, como percebe-se no seu discurso.

Como diz Bergson (1999), a lembrança pura não relaciona-se com nenhuma parte demarcada do corpo, é uma sensação iniciante que, por sua vez, também não situa-se em um ponto do corpo. A memória para este autor é colocada como algo espiritual, que se opõe à substância material:

[...]. Nossa memória solidifica em qualidades sensíveis o escoamento contínuo das coisas. Ela prolonga o passado no presente, porque nossa ação irá dispor do futuro na medida exata em que nossa percepção, aumentada pela memória, tiver condensado o passado (BERGSON, 1999, p. 247).

E pode-se dizer que é essa memória abstrata, recheada de ações do inconsciente que Stockinger acessa ao recordar do momento em que teve o *insight* que o levou a criar sua técnica própria de utilização de ferro e madeira nas esculturas.

O filme prossegue com Stockinger lembrando que a revolução foi um bom pretexto, porque ele saiu da gestão cultural e começou a trabalhar o tempo inteiro com escultura. Ele recorda que foi daí que ele começou a vender. Porque com a revolução surgiu uma nova classe de ricos que sabendo que os abastados antigos se enchiam de arte resolveram também começar a comprar obras.

Mas, como não davam para comprar Picasso e Matisse, eles começaram a adquirir arte local. Então, batiam na sua porta e faziam filas, ele recorda que tinha uma lista de compradores para sua organização pessoal. Nesse momento, aparece imagem da lista. Mais uma memória do momento em que começou a ganhar bom dinheiro como escultor e que ficou impresso na sua subjetividade.

A seguir o filme muda o enfoque e entra cena do documentário feito sobre Stockinger em 1977, *Sobre Viver Guerreiro*. Aparecem imagens desse audiovisual de Xico brincando com seu cachorro na sua casa/atelier, enquanto sua voz testemunha que ele nunca se deu bem com seu pai, que quando começou a fazer arte ele lhe achava completamente perdido.

Contudo, mais tarde quando os jornais de São Paulo começaram a publicar sobre o trabalho do artista o pai começou a ficar satisfeito. Porém, neste período o seu genitor já não estava bem de saúde. Xico Stockinger conclui: - *“Eu não me relacionava bem com o pai não. Por nada, não, mas não nos dávamos. Eram coisas completamente diferentes... A mãe era um pouco mais refinada, me ajudou a virar o que sou. O pai não ajudou nisso”*. No testemunho de Stockinger percebe-se mais uma vez a recordação subjetiva, com sentimentos e percepções individuais, apesar de tratar-se de uma memória referente ao grupo familiar.

No seguimento, aparece outro depoimento de Xico, lembrando que em 1974 ele achava que já podia viver só de escultura. Então, ele largou a Caldas Júnior (Jornal Correio do Povo) para viver de arte e enfatiza que não morreu ao optar por esse modo de vida. Aqui tem-se nova referência de Stockinger ao fato de que passou a ganhar para viver como artista, algo que foi uma escolha pessoal sua, carregada de motivações íntimas e relativas à sua personalidade.

Novamente, há uma mudança de abordagem na narrativa do documentário, entra imagem de Xico depondo, recordando que ele conheceu um lugar perto do aeroporto, de Porto Alegre, que vendia ossos e caveira de bichos, ele comprou vários e não sabia o que fazer com eles. Mas, resolveu fazer uns bichos aproveitando os ossos. Principalmente para a cabeça, usava este material. O corpo fazia de ferro e madeira. - *“Foi quando houve a guerra. No fim do bombardeio do Vietnã. Eu fiquei meio chateado com aquilo e fiz os Sobreviventes lá deles, então”*.

Este depoimento de Stockinger lembrando o processo criativo que lhe fez criar a Série Sobreviventes remete, outra vez, a Bergson (1999). Especialmente quando esse autor diz que para memorar o passado em imagens é necessário prescindir do presente, dando relevância ao inútil, tendo necessidade de voar. Ou quando o autor coloca a memória na esfera do espiritual do metafísico, pois a criação artística tem estas características de abstração e sensibilidade que Xico descreve a respeito da sua produção, em um ato memorialístico permeado por essas mesmas particularidades.

Para Santos (2013) a combinação do afeto com a sua representação expressa a memória como processo e criação, ou seja, atividade criativa. Onde se dispõe de memória e representação conjuntamente: a representação conferindo sentido ao afeto, penetra no âmbito das sensibilidades. E das recriações deriva a estetização do afeto. Donde pode ser observado que, Stockinger quando recorda seu processo criativo voa para além do físico tal qual expõe Bergson, bem como através de representações, dá sentido ao seu lado afetivo e adentra na

sensibilidade tanto na sua criação propriamente dita, como na rememoração de como ocorre o motivo criativo.

Por fim, Xico conclui o testemunho a respeito do uso de ossos e caveiras na Série Sobreviventes recordando: - “*Um dia eu ia expor, puxei assim, quando olhei para a cabeça estava cheia de vermes. Porque era repugnante demais*”. Nesta declaração de Stockinger é possível imaginar o crânio cheio de vermes, tal qual afirma Benjamin (1994) que Proust em *La recherche du temps perdu* convoca sempre a imagem como forma de satisfazer sua curiosidade ou sua nostalgia.

Isso ocorre segundo Benjamin (1994), pois os acontecimentos não surgem isoladamente, mas são informados e trazem uma verdade delicada e valiosa: a imagem. O autor assegura ainda que, as reminiscências proustianas são conservadas com uma persistência especial no olfato, de forma similar o aspecto das caveiras causou náuseas em Xico Stockinger e lhe trouxe uma memória particular, subjetiva e de certa forma involuntária, pois recordar o fato lhe remete imediatamente à repugnância.

O filme, posteriormente, mostra Xico falando sobre sua saúde. Lembrando que já tinha feito três operações na região cardíaca. E que a primeira operação no coração lhe deu uma hepatite que durou oito meses.

– Quando eu tava começando a melhorar me deu vontade de ler. Aí, me levaram Dostoiévski. Não dá. A minha fossa era maior que as fossas que ele conta... Aí, eu pedi um livro sobre plantas. Eu já gostava um pouco de cactos, mas eu não tinha muitos. Isso faz bastante tempo. Aí, me arranjaram um livrinho sobre cactos. Aquilo li e decorei... Aí, mandei buscar uma porção de livros na Alemanha, na Inglaterra. Chegou ainda eu de cama. Quando eu me levantei era uma autoridade em cactos.

Então, ele conta que passou a andar de carro atrás de cactos e já tinha encontrado três espécies que levavam seu nome, pois ele as descobriu. Mais uma vez a memória subjetiva aparece nítida no testemunho em que ele recorda sua doença, afirmando que já fazia bastante tempo, mas que ela trouxe uma consequência, a sua paixão por cactos que surgiu dessa moléstia. Isso por que, segundo Santos (2013, p. 151): “memória produz subjetividades; e é produzida por subjetividades, poder-se-ia acrescentar. Sempre há nelas uma subjetividade, que mobiliza também as sensibilidades mais profundas das experiências que ficaram guardadas”.

Nesse momento, o documentário muda o enfoque da narrativa novamente. E surge Xico lembrando que com relação à Série Gabirus, uma vez ele tinha visto uma reportagem na revista *Veja* ou na *Isto É*, sobre pessoas que vivem no nordeste, os Gabirus:

- De passarem geração, após geração subalimentados, não comendo nada. A única carne que eles comem é um rato lá nos lixões. E este rato chama gabiru. Mas não é subnutrição de uma geração. É geração em cima de geração, não? Para ficar assim pequeninhos. É mesmo duro você ver uma população, vamos dizer, de sujeitos diminuindo de fome. É fome que eles passam para ficarem pequenos! Aquilo me impressionou e eu comecei a fazer. Fiz em sentido de protesto.

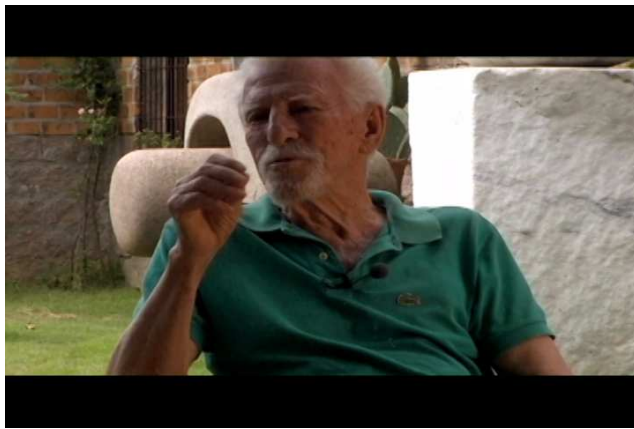
Esse é outro testemunho de Stockinger recordando fatos que foram estopins para seu processo criativo que, como já abordamos, ocorrem na esfera do sensível e metafísico, da mesma maneira que a própria lembrança genuína, segundo Bergson (1999). Além disso, em conformidade com Santos (2013), através da memória ressignificada e da arte é possível transmutar ocorrências traumáticas em reais processos criativos, em relatos sensíveis de memória, algo que pode ser observado tanto na obra de Xico quanto nos seus relatos memorialísticos ao documentário.

Na sequência, é mostrado Xico dizendo que trabalhava com o maçarico o tempo todo. Então, queria relaxar, distrair a cabeça e achou que deveria fazer esculturas em mármore. Esse testemunho introduz no documentário o tema das obras em mármore de Stockinger. O filme recorre ao depoimento do seu iniciador na escultura, Bruno Giorgi, mas é possível observar a memória individual quando Xico Stockinger alude, outra vez, ao seu processo criativo ao trabalhar com este novo material.

Após o depoimento de Giorgi retorna o testemunho de Xico falando sobre suas obras em mármore:

- Estava fazendo esculturas, lá em baixo. Lembrei-me das crateras, porque para fazer uma escultura em pedra, só fazer uma bola não vale, né? Você tem que fazer alguma coisa que chame atenção. Aí, me lembrei dos buraquinhos lá da lua e comecei a fazer as paisagens lunares, né? E em alguns lugares colocava... Uma saída, um pretexto, uma saída para você fazer.

Figura 16 – Xico Stockinger depondo para o documentário de 2012 em frente as suas esculturas em mármore



Fonte: Documentário *Xico Stockinger*.

Este último testemunho de Stockinger traz a lembrança de uma lembrança, como afirma Benjamin (1994, p. 45) a respeito do livro *La recherche du temps perdu* e sua percepção de Proust:

A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo finito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob forma mais real, e por isso mesmo entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos [...]. É a obra da *mémoire involuntaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento.

Da mesma forma, nessa última declaração ao documentário, Xico teve uma reminiscência, ou seja, uma relembração de quando lembrou pela primeira vez das crateras da lua, que ele tinha visualizado no telescópio, como inspiração para criar esculturas em mármore. E ao começar recordar esse momento, bem como todos os outros no decorrer do filme, o artista luta contra o inevitável envelhecimento e o apagamento da sua memória pessoal e da sua memória na sociedade.

Por tudo que foi observado no decorrer desta explanação, é plausível afirmar que o documentário *Xico Stockinger* de 2012 se insere tanto no âmbito da memória coletiva como no da memória individual. Pelo fato de que ele se utiliza das lembranças coletivas, dos grupos que Xico pertenceu e também da memória individual do artista, através do seu testemunho pessoal impregnado de subjetividades, apesar da influência de um grupo ou de outro.

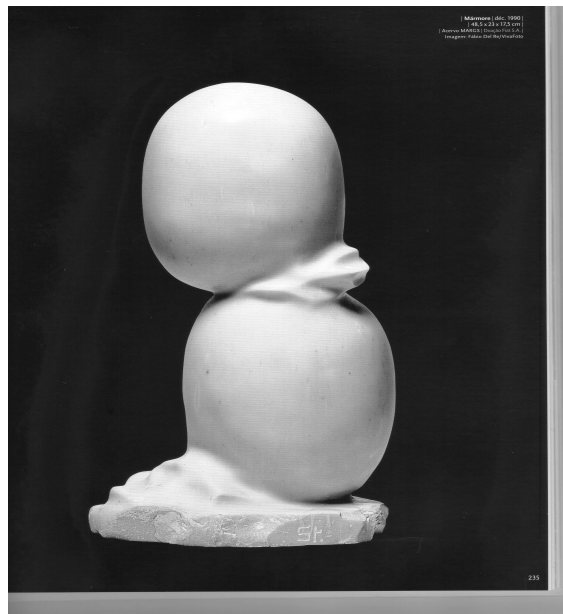
5 O IMAGINÁRIO EM TORNO DOS DOIS DOCUMENTÁRIOS

Com a intenção de fazer uma reflexão em torno do imaginário, são utilizadas as concepções de Bachelard (1988, 1989) e Santos (2005) sobre o imaginário individual de cada ser para, posteriormente, chegarmos à noção de imaginário social de Baczko (1982). Essas visões orientam a análise em torno dos documentários *Xico Stockinger* e *Sobre Viver Guerreiro*.

Para Bachelard (1988) é na solidão que a criança consegue amenizar seus sofrimentos. Nesse instante ela se sente filha do cosmos, pois o mundo humano lhe dá a possibilidade de paz. Desse modo, nas suas solidões a partir do momento em que toma conta dos seus devaneios, a criança compreende a felicidade de sonhar que mais tarde será a mesma bonança dos poetas.

Em uma das cenas do filme *Xico Stockinger* (2012), aparece o escultor contando como foi que ele teve as primeiras ideias ao começar a trabalhar com mármore. Ele diz que se recordou das crateras da lua e começou a fazer paisagens lunares. O que no seu pensamento é uma saída, um pretexto, para produzir arte.

Figura 17 – Obra em Mármore de Xico Stockinger



Fonte: Alves (2012).

Nessas passagens do documentário de 2012, é salientado o processo criativo que levou Stockinger a fazer obras tendo o mármore como material. E percebe-se pelo relato do escultor como ele usou sua capacidade de sonhar com a lua, de imaginar, tal qual essa aptidão se

manifesta nos poetas como postula Bachelard (1988), onde eles aprendem esta prática na infância e depois a utilizam para escrever poemas. Do mesmo modo, pode-se dizer que a faculdade sonhadora, imaginativa, foi usada por Xico nas suas criações de artista plástico.

Bachelard (1988, p. 95) acredita que a abundância de infância é o princípio do poema. “Mas o poeta não recua diante desse gesto cósmico. Ele sabe, em sua ardente memória, que esse é um gesto de infância. A criança sabe que a lua, esse grande pássaro louro, tem seu ninho nalguma parte da floresta”. Dessa forma, para ele, as imagens da infância, imagens que uma criança é capaz de elaborar, imagens que um poeta conta que quando criança elaborou, são expressões da infância permanente. São imagens da solidude que comunicam o seguimento dos devaneios da vasta infância e dos devaneios do poeta.

Para esse autor ao sermos auxiliados pelas imagens sugeridas pelos poetas, nossa infância mostra-se bela do ponto de vista psicológico. E essa beleza psicológica encontra-se profundamente na nossa memória, nos acontecimentos encantadores da nossa intimidade. Como já foi referido, pode-se comparar a utilização da imaginação pelos poetas para sugerirem belezas que originam-se na longínqua infância, ao processo criativo dos artistas plásticos, como foi evidenciado na referência à cena em que Stockinger recorda-se de como inspirou-se para esculpir em mármore em um devaneio com a paisagem lunar.

Além disso, o devaneio de criança é visto em Bachelard (1988) como algo que propicia a liberdade, onde a autonomia real do ser é a de sonhar, pois a partir da visão psicológica é no devaneio que somos seres livres. A infância situa-se em nós e a encontramos outra vez nos devaneios, muito mais que na realidade, de tal modo que a vivenciamos então, nas suas possibilidades, em tudo que esta poderia ter sido através do sonho. A pessoa do devaneio ultrapassa sem tornar-se velho todas as idades da infância à velhice. E isso explica o fato de o porquê que na madureza há um aumento do devaneio quando busca-se reviver os devaneios de infância.

Para o autor referido ocupamos melhor o mundo quando o ocupamos como a criança sozinha que ocupa as imagens. Nos devaneios de criança a imagem predomina a tudo, a experiência ocorre posteriormente. A criança vê grandiosamente, vislumbra o belo. Dessa forma, o devaneio que traz a infância de volta repõe a beleza das primeiras imagens. E o passado não é imóvel, ele não obedece à memória com a mesma clareza. Somente situa-se no emaranhado íntimo do ser que não olvida, ele surge na duplicidade do espírito que recorda-se e da alma que nutre a sua felicidade.

Alma e espírito não têm a mesma memória e apenas quando ambos estão unidos em um devaneio cujo único objetivo é o próprio devaneio, é que nos favorecemos da junção de

imaginação e memória. Assim, para formar o encanto da infância chamada pelo devaneio é necessário que as lembranças tenham atmosfera de imagens. O autor explica que, primeiramente, imaginação e memória parecem ser indissolúveis. E as compreendemos mal quando as unimos à percepção, pois o passado recordado não é simplesmente da percepção uma vez que no devaneio quando nos lembramos ele é indicado com o valor de imagem. E a imaginação colore o que desejará rever, onde para a memória interessa relembrar mais do que fatos, mas valores.

Nesse ponto Bachelard se contrapõe a Bergson, cujo pensamento faz uma distinção temporal entre percepção e memória segundo Graeff (2013)⁵. Desse modo, diz Graeff que no pensamento do filósofo francês, o desenvolvimento da percepção ocorre através de dois ciclos. O primeiro, que é uma ação com relação ao mundo, é chamado de “imagem-cérebro-ação”. Aonde as sensações vão além das respostas instantâneas do organismo e são fixadas pelo cérebro, ressurgindo como ação sobre o ambiente.

Já o segundo ciclo é chamado de “imagem-cérebro-representação” e nele a percepção aparece como uma imagem que mantém-se no cérebro. Esses dois ciclos obedecem a um esquema corporal: “Para Bergson, o corpo recebe sensações e deve agir. Porém, a percepção transforma a sensação em imagens através do esquema corporal atual. Na medida em que essas imagens se associam à imagem atual, a percepção se desloca das sensações para o interior da memória” (GRAEFF, 2013, p. 1).

Apesar de Bachelard (1988), assim como Bergson (1999) acreditar que para reviver o passado é necessário sonhar, ele crê que é preciso também se deixar levar pelo devaneio para que a memória e a imaginação disputem e nos devolvam as imagens que se vinculam a nossa vida. E, além disso, questiona se a lembrança pura poderia reaparecer vezes incontáveis na alma que lembra, bem como se ela poderia se tornar um hábito, porém para ele é possível reanimar as lembranças puras repetidas, já que as variações dos poetas podem oferecer auxílio.

E aqui podemos dizer que os artistas plásticos, os cineastas e todos que trabalham a imagem também nos ajudam neste processo pensado pelo autor de oferecer uma saída para reativar as lembranças puras que tornaram-se repetitivas. Onde tanto o personagem da nossa

⁵ Graef (2013) *Verbete Matéria e Memória: E-mnemon*, Dicionário de Expressões da Memória Social, do Mestrado em Memória Social e Bens Culturais do Unilasalle.

análise Xico Stockinger, como os criadores dos documentários podem oferecer auxílio a esse respeito para que nossas recordações sejam menos mecânicas.

Entretanto, é necessário pontuar que, a lembrança pura que Bachelard (1988) está questionando que pode se tornar um hábito faz referência ao conceito de que há uma memória-hábito, prática e tornada automática pela experiência e uma memória-lembrança que retém imagens únicas do passado. Essa última forma de memória seria espontânea e pura.

Retornando ao devaneio de infância Bachelard (1988) irá dizer que o devaneio da criança é naturalmente solitário. “Em suas solidões felizes a criança sonhadora conhece o devaneio cósmico, aquele que nos une ao mundo” (p. 102). Para ele é na solidão cósmica que está o núcleo da infância, onde ligam-se com mais intimidade imaginação e memória.

O autor acredita que as tensões de infância estão na profundidade do nosso ser e somos compelidos a lembrá-las através das imagens sugeridas pelos poetas. E como já foi referido, esse impulso a recordar pode ser provocado na contemporaneidade para além da poesia: no caso que é analisado, especialmente pelas artes plásticas de Stockinger e pelos dois documentários audiovisuais sobre o artista há um estímulo à recordação.

E essas rememorações ocorrem no indivíduo Xico Stockinger, através de seus testemunhos, no espectador que vê suas obras e os filmes sobre ele, e nas equipes que produziram os audiovisuais, justamente com a intenção de impulsionar essa recordação. Com relação à memória do indivíduo Stockinger recordando um fato marcante de sua infância, é destacável o testemunho já referido feito ao documentário de 2012 sobre o colégio Mackenzie, em que ele tinha aulas no período da noite tendo sentado-se na primeira aula ao lado de um sujeito desenhando um trem entrando num túnel. No depoimento de Xico é visível que, assim como postula Bachelard (1989) ele entra num devaneio imaginativo ao relatar o fato.

Esse depoimento de Stockinger é carregado de imaginação dele próprio e também da equipe realizadora do documentário que elegeu ilustrar o que Xico contava com um desenho animado. Aqui, é possível perceber que como diz Bachelard (1988) os poetas, no caso o artista plástico, compelem-nos a recordar lembranças de infância através de imagens, fato que é reforçado pelos artistas do audiovisual de 2012, que transformaram as imagens sugeridas por Xico Stockinger em um desenho animado.

Mas, Bachelard (1988) adverte que estamos distantes da memória exata que retém a lembrança pura através de uma moldura. Ele acredita que em Bergson (1999) as lembranças puras são imagens colocadas em uma moldura. Assim, para Bachelard (1988) só é possível reencontrar a lembrança pura no devaneio. Ele postula que Bergson crê em uma doutrina da

utilidade da memória. Porém, inúmeras vezes a lembrança pura retorna como uma nutrição do devaneio, a lembrança da infância atesta a inutilidade do inútil ao nos proporcionar retornar a um passado ineficaz, mas que é ativo na vivência atual imaginada ou reimaginada. Sendo, portanto, o devaneio algo sadio.

É positivo salientar que apesar de divergir de Bergson quanto ao funcionamento da lembrança pura, Bachelard (1988) acredita na existência desse tipo de recordação afirmada pelo pensador anterior. Além disso, para Bachelard (1988) a lembrança pura não possui data sendo mais possível de recordar as lembranças se vinculadas às estações do ano, quando elas retornam como grandes imagens se associando ao universo de uma estação que pode ser chamada de estação total. Chamada, desse modo, pois a totalidade de suas imagens expressa o mesmo valor, pelo fato de que uma imagem específica nos transmite sua essência.

Desse modo, para Bachelard (1988, p. 111): “O inverno, o outono, o sol, o rio de verão são raízes de estações totais. Não são apenas espetáculos pela vista, são valores da alma, valores psicológicos diretos, imóveis, indestrutíveis. Vividos na memória são sempre benéficos. São benefícios que permanecem”.

E as estações recheadas de sua primeira agilidade são as estações da infância. O grande ontem que voltamos a viver quando sonhamos com nossas lembranças de infância é o mundo da primeira vez. As estações lembradas têm invólucro do eterno porque refletem a primeira vez. O intervalo das estações exatas é o enorme universo imaginado nos devaneios, pintado com as cores da infância.

Além disso, o autor reforça a união entre memória e imaginação. Para ele a memória-imaginação não é vinculada a datas e nos leva a reviver situações que não ligam-se aos fatos. E é no devaneio que imagina-se recordando, que nosso passado reencontra a sua essência. Existe em nós uma memória que não é histórica, mas cosmológica. O ato de sonhar que leva a lembrança pura é comum a Bergson (1999) e Bachelard (1988), porém para este último o ato de sonhar une memória e imaginação.

Bachelard (1988) acredita que os odores são o primeiro vestígio de nossa junção com o mundo e que basta fechar os olhos para recordarmos os odores do passado. E ao cerrar os olhos começamos a sonhar em um devaneio calmo que leva a reencontrar as lembranças. Tanto no passado como no presente o odor afetivo está no cerne da nossa intimidade. Para este autor, algumas vezes uma ocorrência distinta de odores desperta nossa memória de um modo que não sabemos se estamos sonhando ou lembrando.

É possível observar que Bachelard (1989) refere-se aos odores como memorativos, mas de uma forma que vincula os cheiros de modo mais acentuado ao devaneio, ao ato de

sonhar. E por este ângulo é mais bem compreendida a relação da cena do documentário Xico Stockinger (2012), em que Xico lembra o dia que encontrou vermes em uma cabeça (crânio de animal) que iria por em uma exposição, com o pensamento de Benjamin (1994).

Pelo fato de que, segundo o último autor, as ocorrências não irrompem de forma isolada, mas carregam informação e imagem. Ele afirma ainda que, as reminiscências proustianas, analisadas em seus escritos, são mantidas especialmente no olfato. É possível traçar um paralelo, já que o aspecto do crânio causou repugnância em Xico Stockinger, que ao relembrar teve os sentidos perturbados pela imagem que outrora vislumbrou, embora o artista não fale claramente em olfato, ele teve uma repulsa imediata ao recordar o ocorrido. E a narrativa desse episódio vai ao encontro do pensamento de Bachelard (1988) de que quando são ativados sentidos e sensações, tal qual o olfato, em uma recordação, nos localizamos em um estado de quem sonha ao lembrar.

Importante considerar ainda, em Bachelard (1988), a sua concepção de devaneio cósmico como sendo algo possível de ocorrer quando o sonhador encontra-se solitário e ocorre contemplação em oposição à noção de Bergson de percepção como já foi dito. Para o primeiro autor o devaneio cósmico proporciona um estado ante perceptivo, onde no devaneio de solidão a comunicação do sonhador com seu mundo é muito próxima necessitando de distância para haver percepções. Além disso, ele acredita que a imagem cósmica é imediata, concede o todo antes das partes. Abrange o universo em um de seus signos. E o sonhador entrega-se à imagem que o arrebatava.

Por exemplo, um universo forma-se em torno de uma imagem específica no instante em que o poeta lhe dê um propósito grandioso. “O poeta dá ao objeto real o seu duplo imaginário, o seu duplo idealizado. Esse duplo é imediatamente idealizante, e é assim que um universo nasce de uma imagem em expansão” (BACHELARD, 1988, p. 168).

Para o autor, em sua expansão, até o devir cósmico, as imagens são partes de devaneio, porém por ser em tão grande quantidade esses itens de devaneio convertem-se em momentâneos. No entanto, através da característica cósmica de uma imagem adquirimos experiência do mundo. E é o devaneio cósmico que nos coloca em um mundo de sonhador, pois dá a quem sonha a sensação de estar em casa em um universo imaginado. E ele defende a tese de que tanto no grande como no pequeno o devaneio é uma percepção de bem-estar.

Bachelard (1988) acredita que o suporte normal do devaneio cósmico ocorre quando o universo sensível torna-se um universo de beleza. Para ele é impossível em um devaneio sonhar a feiura e isso seria uma diferença entre este e o sonho noturno, pois os monstros dizem respeito ao sonho de quem dorme. Já no devaneio cósmico o universo recebe uma parte

de beleza. E nesse ponto é possível fazer uma alusão ao processo criativo de Xico Stockinger que, apesar de buscar na maior parte de sua obra fazer uma denúncia social, excetuando-se quando trabalha em mármore, Xico construiu um conjunto de obra onde pode-se perceber a beleza oriunda de um sonhador mesmo na rusticidade.

Figura 18 – Beleza Rústica da Obra de Stockinger na série em Bronze- Hiroshima



Fonte: Alves (2012).

O autor adverte ainda que o sonhar do mundo não vê o mundo como se fosse um objeto, ele necessita apenas do olhar penetrante. “É o sujeito que contempla”. Bachelard (1988, p. 177). Então, a aparência é de que o mundo contemplando atravessa uma proporcionalidade de clareza, pois a ciência de ver é uma ciência de ver grande e belo. A beleza é ao mesmo tempo um destaque do mundo que contempla-se e ascensão da respeitabilidade de ver.

Para Bachelard (19898) imagens de fogo, da água, dos pássaros, são de grande *cosmicidade* e elas proporcionam aos poetas uma ação inovadora de imaginação criadora. E novamente, pode-se fazer um paralelo entre as imagens que o autor descreve como tendo grande teor cosmológico e a obra de Stockinger, com ênfase no tema das mulheres, dos guerreiros e dos animais, especialmente, os touros. As temáticas referidas na produção do artista remetem a uma grande capacidade imaginativa e criativa.

Ainda discorrendo sobre a imaginação tal qual ela ocorre no indivíduo Bachelard (1989) situa a imensidão como sendo um nível filosófico do devaneio. Isso porque o

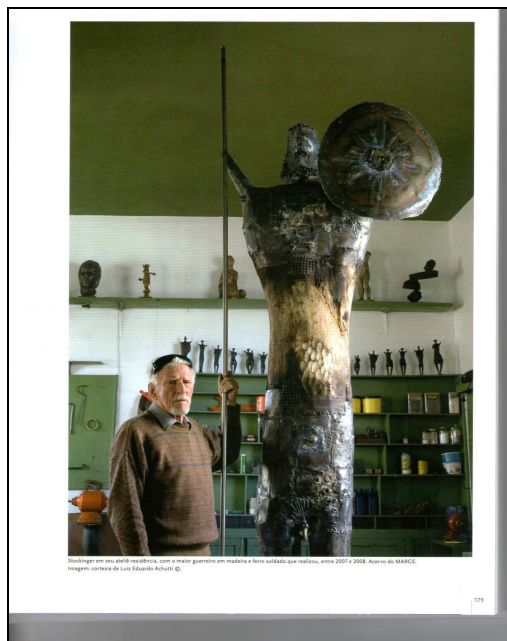
devaneio, apesar de possuir muitas matizes, abrange a grandeza. E essa abrangência do grandioso deixa o sonhador numa condição de alma especial, onde o devaneio põe o sonhador para além do mundo ao seu redor, mas defronte de um mundo que carrega o signo do infinito.

E para o autor, ao analisarmos as imagens da imensidão concebemos em nós o ser puro da imaginação pura. Dentro disso, fica evidente que as obras de arte são como subprodutos do existencialismo do ser imaginante. No itinerário do devaneio da imensidão, o produto genuíno é a ciência do engrandecimento, do aumento. Sentimo-nos elevados à honra do ser que admira.

Nesse contexto, é impossível deixar de referir as obras em ferro e madeira de Xico Stockinger que criaram mulheres, guerreiros e sobreviventes em enorme tamanho. Se a técnica possibilitou ao artista desenvolver obras maiores a imaginação provocativa que queria causar impacto social com seu trabalho pode ser vista, conforme diz Bachelard (1989), como um subproduto do ser que imagina.

Porém, segundo o autor, nessa reflexão não somos arremessados no mundo, pois o expandimos superando o mundo percebido como ele é e como era antes do nosso devaneio. Atingimos ciência da imensidão. E ela está dentro de nós, vinculada a certa expansão de ser que a vida impede, que a prudência contém, mas que regressa em estado de solidão. Assim, quando estamos estáticos podemos sonhar com o imenso, a imensidão é, então, o movimento do homem que não se movimenta, um dos aspectos movimentados do devaneio calmo.

Figura 19 – Guerreiro Gigante de Stockinger



Fonte: Alves (2012).

Bachelard (1989) diz que os poemas são fatos humanos, e que impressões não podem explicá-los, é necessário vivenciar a sua imensidão poética. Da mesma forma, como já foi dito, as obras de Xico Stockinger, especialmente aquelas que ele criou em grande tamanho, precisam ser contempladas na imensidão poética que transmitem, bem como na inquietude artística que Xico quis causar ao criá-las, sendo bem exposta nos dois documentários.

Em sua obra *Poética do espaço* (1989) Bachelard se refere à dialética do exterior e do interior que engloba nitidamente o debate do sim e do não que, segundo ele, tudo decide e que na filosofia aparece no raciocínio do ser e não ser.

O aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações. Confrontamos então o ser do homem e o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades. Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do aqui e do aí. Atribuímos a esses pobres advérbios de lugares poderes de determinação ontológica mal controlada (BACHELARD, 1989, p. 216).

Como pode-se perceber Bachelard (1989) discorre a respeito de como a questão do interior e do exterior é analisada em comparação com outras dialéticas que remetem a mesma lógica de análise. Ele segue dando o exemplo da linguística na filosofia contemporânea, onde o exterior da palavra mistura-se com o seu interior de tal modo que a língua filosófica transforma-se em algo aglutinante.

Porém, pode acontecer o oposto, em vez de ligarem-se, as palavras podem se desligar. E ele questiona onde está a força maior da expressão *estar-aí* no *estar* ou no *aí* e nesse *aí* que se denominaria melhor de *aqui*, onde busca-se o ser interior. Ou então, pode ser de fato um *aí* que refere-se ao meu exterior. De qualquer modo o autor crê que um termo torna o outro fraco e no geral na língua francesa, ao que pode-se postular também para o português, o *aí* é tão enérgico que determinar a pessoa por *estar-aí* é como indicar veementemente o ser íntimo em um lugar exteriorizado.

Assim, é necessário pensar duplamente ao falar *estar-aí*, pois ao se falar fechado no ser é preciso sair dele, mas saindo do ser é sempre necessitado que se volte nele. O que transforma tudo em circuito, rodeio, círculo sem fim. E o ser em espiral, nominado exteriormente como um cerne coberto, nunca alcançará seu centro, pelo fato de que, o ser do homem não é fixo. No universo da imaginação, quando uma expressão é dita o ser em seguida tem necessidade de outra expressão, a incumbência do ser é de outra expressão.

No entanto, para Bachelard a acumulação verbal deve ser evitada, bem como há de se ter a incumbência de duvidar das vantagens das evidências pertencentes às intuições

geométricas. Porque o ser não se desenha e às vezes ao estar fora de si, o ser vivencia consistências, em outras ocasiões ele está preso no exterior. O autor conclui dizendo que quis mostrar que, a partir de expressões geométricas a dialética exterior/ interior ancora-se em um forte geometrismo onde os limites são barreiras. Portanto, é preciso estar livre com relação a quaisquer coisas definitivas, que o geometrismo encerra, para acompanhar os poetas, ou como já foi colocado, os artistas plásticos e/ou aqueles que lidam com o visual.

O autor crê que converter em *concreto* o interior e em o *amplo* exterior é o início de uma antropologia da imaginação. Porque entre o concreto e o amplo a oposição não é nítida, mas, no mínimo olhar a assimetria surge. Algo que é sempre desse modo, pois interior e exterior não tem os mesmos qualitativos que medem nossa adesão. Não é possível vivenciar igualmente os qualitativos ligados ao interior e ao exterior.

De qualquer maneira, o exterior e o interior experienciados pela imaginação não podem ser vistos através da sua simples reciprocidade, bem como não deve-se mais citar o geométrico para falar das primeiras expressões do ser. Porque ao escolher partir de referenciais mais concretos é possível perceber que a dialética do exterior e do interior torna-se múltipla e diversificada.

Com relação à análise da imaginação poética é preciso que permita-se examinar o ser do homem como o ente de uma superfície que divide a região do mesmo e a região do outro. Porém, deve-se lembrar a região da superfície sensibilizada que antes de ser é necessário dizer. E contar se não for ao outros pelo menos a si mesmo. Para Bachelard (1989) através da linguagem poética ondas de inovação perpassam a superfície do ser. E a linguagem carrega a dialética do aberto e do fechado, pelo sentido ela fecha-se, com a expressão poética ela abre-se. Assim sendo, o ser quer se expressar e quer se ocultar, em uma atividade cheia de hesitação de tal modo que o “homem é o ser entreaberto” (p. 225).

Dentro disso, é possível afirmar que a linguagem tanto a das artes plásticas como a do audiovisual analisadas no presente trabalho, carregam essa necessidade humana de expressar-se. E para dar vazão a expressão Xico Stockinger individualmente utilizou-se da sua imaginação, da mesma forma que as equipes dos dois documentários inspiradas pela obra de Stockinger fizeram usos das suas imaginações e do imaginário criado em torno do artista, ou exterior a ele, para produzirem seus filmes.

Sobre esta questão do imaginário tal qual é percebido pelo interior ou pelo exterior do indivíduo, Santos (2005) parte da definição de que o imaginário é um agrupamento de imagens, ou seja, um reservatório de imagens. E há duas maneiras diferentes de conceber esse conjunto: O imaginário “desde dentro” e o imaginário “desde fora”. Com relação ao

imaginário “desde dentro”, é dada ênfase para a característica simbólica das imagens que surgem de várias maneiras oriundas do inconsciente. Essas aparecem de modo espontâneo na psique do ser, e criam forma no universo exterior, consciente.

Para essa autora “desde dentro” abrange o inconsciente humano coletivo que é composto pelos arquétipos, segundo a definição de Jung: categorias de compreensão da realidade que somente obtém conteúdo e forma quando atualizadas na individualidade. Desse modo, é creditada aos arquétipos a aptidão humana de criar imagens e símbolos.

Nesse ponto pode ser feito um paralelo entre Bachelard (1989) e Santos (2005), já que ambos os autores admitem uma dialética entre imaginário interior ao indivíduo e exterior a ele. Porém, enquanto o primeiro autor discorre a respeito de uma análise semântica ou geométrica de um aspecto que pode ser visto mais como dicotômico, para chegar à conclusão que na linguagem poética há que examinar-se a divisão entre o ser mesmo e o ser do outro, que no indivíduo se abre e se fecha, mas que com a necessidade inerente de expressar-se ele acaba sendo um ente entreaberto. A segunda autora postula que existe um imaginário desde dentro que abarca o inconsciente humano coletivo, cuja composição é dada pelos arquétipos, responsáveis pela capacidade humana de criar imagens e símbolos. E um imaginário desde fora, exterior ao indivíduo.

Acerca do imaginário desde dentro, segundo a afirmação da autora, é possível verificar que há uma relação com a maneira como Xico rememora, da forma como essa rememoração pode ser vista no documentário de 2012. Isso acontece, na medida em que o artista nos seus testemunhos recorre aos arquétipos do seu inconsciente atualizados na sua individualidade para testemunhar a respeito da sua trajetória de vida, de acordo como o seu imaginário interior fez a leitura dos fatos.

Já com relação ao imaginário “desde fora” Santos (2005) postula que essa visão representa a expressão que se volta para o exterior, para a realidade social, oportunizando aproximadamente, uma construção consciente de imaginário. Ou seja, para a autora é factível a consciência coletiva de uma dada sociedade criar seu imaginário partindo de “símbolos coletivos”.

Desse modo, o imaginário desde fora, seguindo as postulações de Santos (2005), pode ser percebido ao se analisar Stockinger inserido em um imaginário construído a seu respeito com a sua colaboração, conjuntamente com a sociedade em que vivia. Representada pelos depoimentos a seu respeito nos documentários, feitos por intelectuais, artistas e críticos. E também pelas próprias equipes realizadoras dos dois documentários que constroem e elaboram o imaginário em torno de Stockinger nos seus filmes. É importante salientar que ao

rememorar os fatos de acordo como eles foram concebidos no seu imaginário desde dentro, o artista também direciona o imaginário desde fora ao estabelecer uma imagem sobre si, como ele gostaria de ser visto pela coletividade.

No entanto, a respeito desse imaginário mais abrangente que abarca uma dada sociedade. Baczko (1982) acredita que não se podem desassociar, nos conflitos sociais, os agentes e os seus atos das imagens que aqueles têm de si próprios e dos seus supostos inimigos. Porque pode ser que as ações sejam de fato conduzidas por estas representações e que elas modelem os comportamentos, bem como motivem energias e até legitimem violências. Para esse autor é possível que o imaginário coletivo interfira em qualquer exercício do poder e nomeadamente do poder político.

Aqui é possível fazer uma observação a respeito da imagem que Xico tem de si próprio e que difunde através de entrevistas, como no documentário de 2012, para a sociedade. O artista posicionou-se claramente contra as ideias que não concordava, dos seus “inimigos”, as quais de acordo com o imaginário que ele tinha a respeito deles podiam ser combatidas com sua arte.

No documentário de 2012 essa visão de si próprio, de seus inimigos, e de Stockinger como agente social atuante no imaginário social aparece quando o artista narra a sua adesão a Campanha da Legalidade 1961. Fica claro como Xico posicionou-se a favor da posse de Jango à presidência da república, em tal fato histórico, e como procurou influenciar outros artistas a aderirem à causa.

O mesmo ocorre quando o artista comenta os fatos alusivos ao golpe civil-militar de 1964. Ele lembra que começou a fazer a série guerreiros no ponto culminante da linha dura como uma forma de protesto, de gritar quando não se podia falar. Algo que chegou a dizer a um militar, representante de seus “inimigos” que foi ao seu atelier comprar suas obras.

Posteriormente a essa declaração de Stockinger, aparece no documentário de 2012, depoimento de Herkenhoff falando a respeito dos guerreiros, enfatizando esse imaginário de Xico como alguém que faz da arte seu meio de luta, algo que o artista transmite de si próprio. Da mesma maneira que, anteriormente, é mostrada nesse filme, cena extraída do audiovisual de 1977, com o senador Severo Gomes dizendo que as obras tinham a ambiguidade do próprio guerreiro que acabava matando e destruindo em nome do bem.

Nessas duas declarações citadas acima fica evidente como a imagem que Xico Stockinger faz de si próprio, de acordo com aquilo que ele imagina acerca dos seus “inimigos”, influencia o imaginário social que o percebe como um combatente ideológico.

Baczo (1982) segue afirmando que exercer um poder simbólico não é simplesmente adicionar o ilusório a algo “real”, mas sim duplicar e reforçar a dominação existente através da adequação dos símbolos e assegurar a subordinação pela reunião das relações de sentido e poderio. “Os bens simbólicos, que qualquer sociedade fabrica, nada tem de irrisório e não existem, efetivamente, em quantidade ilimitada. Alguns deles são particularmente raros e preciosos” (BACZO, 1982, p. 299).

E para o autor a comprovação disso é que os bens simbólicos são alvo de disputas e conflitos cruéis, além de que o poder impele uma hierarquia entre eles, busca o monopólio de dadas categorias de símbolos, como também procura controlar outras. Os mecanismos de controle que os poderes constituídos usam para preservar o lugar de destaque a si próprios atribuídos no âmbito simbólico comprovam a característica imaginária, mas não ilusória, dos bens assim protegidos.

Aqui, baseados no que foi analisado acima a respeito de como Stockinger via-se e difundia sua imagem e suas ideias, pode ser afirmado que o artista produzia bem simbólico. Como também, juntamente com seu grupo de intelectuais e artistas buscava a prevalência e a divulgação dos seus pontos de vista através da sua arte.

Assim, para Baczo (1982) os protetores do imaginário social são, ao mesmo tempo, protetores do sagrado. Isso explica-se pelo fato de que a fronteira de liberdade e novidade na construção das representações coletivas, principalmente dos imaginários sociais, é especialmente restrita. O simbolismo da ordem social é quantitativamente limitado e seu caráter é, simultaneamente, bem constante. Além disso, as práticas de manipulação destes símbolos misturam-se com as de ritos que reproduzem a essência mítica e isso é válido tanto para procedimentos corporais como de arte e de língua.

Somente com a instauração do poder estatal que centraliza e com a relativa autonomia que é assentida ao exercício político, é que as práticas de manipulação dos imaginários sociais desritualizam-se, tornando-se autônomas e diferenciadas. Os conflitos entre poderes concorrentes incitaram a criação de novas práticas no domínio do imaginário.

Para o autor, essas novas práticas objetivavam a construção de uma imagem desvalorizada do adversário, buscando especialmente invalidar a sua legitimidade, mas também, enalteciam por meio de representações grandiosas o poder que defendiam e para o qual intentavam conseguir o maior número de aceitações. A criação de novas práticas, aliada ao seu aprimoramento e diferenciação, acarretava a passagem de uma simples manipulação dos imaginários sociais à sua manobra cada vez mais sofisticada e especializada através da intervenção dos *mass medias*. Com relação a estes manejos de influencia nos imaginários,

cabe ressaltar a adesão dos milicos e da mídia a Stockinger apesar dele ser engajado, algo que pode ser visto como uma tentativa de minimizar os protestos do artista.

Posteriormente, Baczco (1982) traz a contribuição dos pensadores que ele considera mais importante para a noção de imaginário social tal qual ele defende, são eles: Marx e Weber que estabelecem, a seu ver, o que podemos chamar de área clássica das pesquisas sobre os imaginários sociais. Assim, para o autor analisado, os poderes que obtêm o controle, ou o monopólio dos meios, algo que diferentes estudos posteriores a estes pensadores iniciais vêm desenvolvendo, tomam posse de uma arma que é tanto mais temerosa de acordo com a sua sofisticação.

Para Baczco (1982), desse modo, é difícil superavaliar as possibilidades que se expandem para empreendimentos totalitários que objetivam aniquilar os valores e modelos construtivos distintos daqueles que o Estado almeja. Ou também que visem influenciar e manipular as massas, freando a criação e renovação espontâneas dos imaginários sociais.

O autor discorre mais adiante acerca da significação da palavra imaginário e de seu adjetivo social:

O adjetivo “social” pouca precisão acrescenta. Com efeito, designa um duplo fenômeno. Por um lado, trata-se da orientação da atividade imaginativa em direção ao social, isto é, a produção de representações da “ordem social”, dos atores sociais e das suas relações recíprocas (hierarquia, dominação, obediência, conflito, etc.), bem como das instituições sociais, em particular as que dizem respeito ao exercício do poder, as imagens do “chefe”, etc. Por outro lado, o mesmo adjetivo designa a participação da atividade imaginativa individual num fenômeno coletivo (BACZKO, 1982, p. 309).

Estas afirmações de Baczo (1982) levam, novamente, a constatação de que a produção imaginativa de Xico a respeito de si próprio e do objetivo da sua arte é uma ação de imaginação individual no fenômeno coletivo. E isso pode ser vislumbrado nos dois documentários sobre o artista, onde o imaginário desde fora, tal qual postula Santos (2005), que abrange a sociedade, o vê como o guerreiro em pessoa lutando artisticamente.

Já Bachelard (1988) que foi utilizado para fazer a reflexão sobre o imaginário no âmbito individual acredita que apenas através da narração dos outros é que somos informados da nossa unidade. E no encadeamento da nossa história da maneira que é contada pelos outros, terminamos a cada ano que passa, por nos assemelharmos com nós próprios. Reunindo, assim, todas as nossas personas ao redor da unidade do nosso nome. Ao que remete a Halbwachs quando este autor postula que nossa memória se âncora nos outros.

Porém Baczko (1982) ainda discorrendo sobre o termo imaginário social que engloba uma atuação individual num âmbito coletivo diz que mantendo estes termos, na ausência de outros melhores, é necessário ressaltar o fato de que os estudos sobre a imaginação social, em oposição à visão tradicional, não intentam estabelecer uma “faculdade” ou um “poder” psicológico independente. Mas, eles abordam um ângulo da vida social, da atividade global dos agentes sociais, com especificidades que se apresentam na diversidade dos seus produtos.

Os imaginários sociais compõem vários outros pontos de relação no amplo sistema simbólico que uma coletividade cria. Desse modo, pelos imaginários sociais, uma coletividade caracteriza a sua identidade, concebe uma representação de si mesma, estipula e distribui os papéis e as posições sociais, expressa e impele crenças comuns, forma códigos de ética, através de modelos formadores que designam o “chefe”, o “bom subdito”, o “guerreiro corajoso”, entre outros.

Todavia, para o autor, caracterizar a identidade coletiva equivale também a demarcar o seu território, as suas relações com o meio ambiente, com os outros e representa ainda construir as imagens dos inimigos e dos amigos e assim por diante. O imaginário social concebido e firmado por uma coletividade é uma das respostas dadas para seus conflitos, divisões e violências. Cada coletividade tem o seu jeito próprio de operar a esse tipo de representações. Denominam como também concebem os meios da sua difusão e constroem os seus guardiões e gestores.

Dessa forma, para Baczo (1982) o imaginário social é uma das forças moderadoras da vida coletiva. Pelo fato de que o imaginário social é um elemento eficiente do aparato de controle da vida coletiva, especialmente, da prática da autoridade e do poder. Simultaneamente, ele se transforma no local e no alvo dos conflitos sociais.

O imaginário social se transforma em compreensível e comunicável pela criação dos discursos em que e pelos quais consuma-se a união das representações coletivas em linguagem. Os signos atribuídos pelo imaginário equivalem a vários outros símbolos. E, desse modo, os imaginários sociais baseiam-se em um simbolismo que é, ao mesmo tempo, produção e mecanismo. A finalidade do símbolo não é somente instaurar uma categorização, mas também estabelecer valores, formando os comportamentos individuais e coletivos e sinalizando as alternativas de sucesso das suas ações.

Os símbolos mais fixos estão baseados em necessidades profundas, e transformam-se em um motivo de existir e agir para os indivíduos e para os grupos sociais. Os sistemas simbólicos nos quais está baseado e pelos quais atua o imaginário social têm a formação partindo da experiência dos agentes sociais, mas também se originam do que almejam e do

que os motiva. Para o autor, o aparato imaginário garante a um grupo social tanto um esquema coletivo de interpretação das vivências individuais, complicadas e variadas, quanto uma catalogação das expectativas.

Assim sendo, de forma eficaz, o imaginário social comunica sobre a realidade, simultaneamente, este compõe uma convocação a ação, a comportar-se de certa maneira. Estrutura de interpretação, bem como de valorização, o aparato imaginário provoca a concordância a um sistema de valores e interfere eficientemente nos procedimentos da sua interiorização pelos indivíduos, delineando comportamentos, apoderando-se dos indivíduos e até os induzindo para uma ação comum.

No que é possível observar que os dois documentários sobre Xico Stockinger procuram por meio das suas narrativas proporem uma interpretação da significação do artista para a sociedade da qual ele faz parte. E isso pode ser visto através e da própria escolha da equipe dos filmes em colocar esse personagem em evidência, bem como dos depoimentos que alçam Xico ao posto de guerreiro. Esses pontos de vista sobre o artista visam de certa maneira induzir a ação do espectador no sentido de dar importância a Stockinger e preservar sua memória.

Para Baczko (1982) o controle do imaginário social, da sua reprodução, difusão e prática, garante em níveis variáveis uma efetiva influência sobre os comportamentos e ações tanto individuais como coletivas, possibilitando conseguir resultados funcionais almejados, dirigir esforços e coordenar expectativas. Como todas as escolhas sociais decorrem de experiências e esperanças, de conhecimentos e regras, de informações e valores, os agentes sociais buscam, ainda mais em situações de crise e conflito graves, anular as incertezas inerentes ao ato de escolher. É desse modo que estas escolhas mencionadas podem ser imaginadas como as únicas cabíveis ou como imposição de um destino inevitável. Assim,

Uma das funções dos imaginários sociais consiste na organização e controle do tempo coletivo no plano simbólico. Esses imaginários intervêm ativamente na memória coletiva, para a qual, como dissemos, os acontecimentos contam muitas vezes menos do que as representações a que dão origem e que os enquadram. Os imaginários sociais operam ainda mais vigorosamente, talvez, na produção de visões futuras, designadamente na projeção das angústias, esperanças e sonhos coletivos sobre o futuro (BACZKO, 1982, p. 312).

Essa assertiva de Baczko remete à motivação dos grupos que fizeram os dois documentários, bem como dos depoentes, ancorados num imaginário sobre o Xico criado por ele mesmo, de influenciar também no imaginário social e na memória coletiva. Em oposição

ao descaso do poder oficial e muitas vezes da mídia, a intenção é preservar a memória do artista da forma como estes grupos ligados a ele acreditam que ela deve ser lembrada pelas gerações futuras.

Baczko (1982) postula ainda que a persuasão dos imaginários sociais sobre as mentalidades depende da ampla dimensão da difusão destes e, conseqüentemente, dos meios de comunicação. E que para assegurar a dominação simbólica é de vital relevância o controle destes meios que são dispositivos de pressão e imposição de valores e crenças. Desse modo, qualquer poder procura ter um papel de destaque na emissão dos discursos que difundem os imaginários sociais, bem como, esforça-se para manter controle acerca dos âmbitos de difusão.

Os tipos de emissão e controle eficiente se modificam, além de outros fatores, de acordo com a evolução do suporte tecnológico e cultural que garante a difusão das informações e imagens. Para o autor, essa evolução, tem dois momentos que indicam grandes rupturas: a passagem da cultura oral para cultura escrita devido à tipografia, mas mais indiscutivelmente em virtude da alfabetização e do estabelecimento longo dos meios de comunicação de massa. Dentre as várias conseqüências do último fato, há que destacarem-se as ligações entre informação e imaginação, que originam as novas alternativas ofertadas pela propaganda.

O autor ressalta que os meios de comunicação de massa possibilitam a um único emissor a oportunidade de chegar ao mesmo tempo a grandes audiências, em uma proporção que antes não era conhecida. Além disso, os novos âmbitos e meios técnicos aumentam de modo surpreendente as atividades performativas dos discursos e dos imaginários sociais que eles difundem. E isso não ocorre somente em virtude da natureza audiovisual das novas práticas, mas especialmente, devido à constituição da cultura de massa que constrói ligações muito intrincadas entre informação e imaginação. Assim, os *mass media* não apenas ampliam o fluxo de informação, como também formatam seus atributos.

Baczko (1982) constata que a informação é incorporada, continuamente, várias vezes ao dia, abrangendo todo o planeta, reunindo dados com imagens e atingindo todos os campos da vida social. Como ela é baseada na atualidade, torna-se fragmentada e o fato de hoje é esquecido e recalado amanhã. Ocasionalmente, em virtude da sua quantidade e da sua qualidade estas informações servam de modo especial as manipulações.

E, conseqüentemente, a transmissão dessas informações obriga os emissores a uma seleção da qual não se pode fugir, bem como a uma hierarquização. O que acontece quando o

Estado tem monopólio da emissão é que é fácil praticar a censura, abolir informações indesejadas, enquanto se difundem palavras e imagens direcionadas.

Contudo, o autor destaca que as informações podem ser manipuladas através de outros meios além da censura, porque elas são em forma de partículas e não compõem um todo, o que gera constantes inquietações e tensões, e acentua duas necessidades: de unificação e a de valorização. Ou seja, as pessoas já não conseguem coordenar a massa pulverizada e dispersa de informações e passam a ter maior necessidade de representações globais e unificadoras. Algo que é criado pelos meios de comunicação de massa, que expande novas oportunidades para a propaganda, ao mesmo tempo em que satisfaz essa necessidade.

Pode ser verificado que estes fatos observados pelo autor são atuais e mais acentuados nos tempos de internet. Como, por exemplo, as informações que são incorporadas, continuamente, várias vezes ao dia, englobando todo o planeta, reunindo dados com imagens e alcançando toda vida social, de forma fracionada servindo às manipulações, até porque as pessoas já não conseguem dar conta do volume pulverizado e disperso de informações e passam a ter maior necessidade de representações gerais. Desse modo, os meios de comunicação tradicionais aliados à nova mídia que é internet, apesar da liberdade de comunicação que ela propicia, tentam manipular o imaginário social a todo instante.

Com relação aos documentários sobre Xico Stockinger, o grupo realizador do de 2012, em especial, quis influenciar o imaginário usando um meio audiovisual, porém escolhendo veicular, primeiramente no cinema, sem a difusão nos grandes meios de comunicação de massa, pois eles acreditavam que a aura da sala de cinema contribui para transmitir melhor a imagem do artista. O filme também é vendido em DVD na Livraria Cultura, onde atinge um público, no mínimo, amante dos livros.

Assim, pode ser examinado que houve uma intenção em direcionar o imaginário do espectador, obviamente, em toda narrativa cinematográfica, mas também na sua difusão. Porém, de forma alguma os realizadores pretenderam reter o documentário a camadas específicas da população, pelo contrário, segundo entrevista concedida por Frederico Mendina⁶, o objetivo é distribuir o audiovisual em escolas para atingir uma audiência mais ampla. Já com relação à película produzida em 1977, essa encontra-se no acervo da Fundação

⁶ Entrevista concedida por MENDINA, Frederico. [jul. 2013]. Entrevistador: Alini Hammerschmitt. Porto Alegre, 2013. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice desta dissertação.

Ioschpe sem muito acesso do público em geral, embora de acordo com o realizador Cassaccia⁷, haveria disposição para divulgá-la melhor.

Por tudo que foi observado ao longo desse capítulo, é possível afirmar que o documentário de 2012, utiliza-se do imaginário individual de Stockinger, através de suas concepções enunciadas por ele próprio nos seus testemunhos. E que esse imaginário interior do artista, contribuiu para a construção de um imaginário social, exterior, a respeito dele, divulgado e legitimado por meio dos depoimentos de artistas e intelectuais, tanto no filme *Xico Stockinger* como no *Sobre Viver Guerreiro*.

Esses dois documentários são obras que se utilizando de som e imagem em movimento, tem o poder de condensar as duas dimensões de imaginário analisadas, tanto a interior de Xico como a exterior pertencente à sociedade, para registrar esta simbologia e sedimentar a memória de Stockinger nesse meio social. Mesmo que nem sempre consigam atingir audiências massivas, através dos meios de comunicação de massa, os dois documentários buscaram registrar, corporificar e posicionar o ponto de vista dos seus grupos de realizadores com relação a Xico Stockinger no imaginário da sociedade em que vivem.

⁷ Entrevista concedida por Casaccia, Cláudio [jul. 2013]. Entrevistador: Alini Hammerschmitt. Porto Alegre, 2013. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice desta dissertação.

6 REFLEXÕES ACERCA DOS CAMINHOS TEÓRICOS

A decisão de abordar os dois documentários sob a perspectiva da memória coletiva foi para verificar os componentes de memória coletiva do modo que postula Halbwachs (1990). Para esse autor, as outras pessoas nos auxiliam a lembrar, quando têm recordações em comum conosco, pois para que recordemos melhor, recorreremos a elas, aderimos a seus pontos de vista, penetramos em seus grupos se ainda fazemos parte deles. Somos influenciados por esses grupos e temos ideias que não teríamos alcançado sozinhos, através das quais nos mantemos em contato.

Com relação aos dois documentários abordados, além da assertiva de Halbwachs (1990) sobre os grupos dos quais fazemos partes nos auxiliarem a recordar os acontecimentos, foi levado em conta para a análise a proposição dele sobre o fato de que para comprovar ou rememorar dada lembrança é preciso se valer da utilização de testemunhas. E ambos os filmes analisados usam o recurso de depoimentos. Foi considerado, também, o pensamento do autor de que um depoimento não fará lembrar nada se não mantiver-se algum traço do ocorrido no passado, algo que está se evocando no momento em que busca-se recordar. Porém, isso não significa que a lembrança persiste literalmente e sim que ainda temos contato com dado grupo, identificamo-nos com ele e conseguimos misturar nosso passado.

Dentro dessas ideias tomadas como principais, foram utilizados exemplos e explanações do próprio Halbwachs (1990) para analisar de que forma o documentário Xico Stockinger (2012), bem como o Sobre Viver Guerreiro (1977) se enquadram na memória coletiva ao tratarem da memória de Stockinger. Algo que é consequente ao fato desses filmes abordarem o artista como personagem importante para seus grupos e para sociedade em que vivem.

Sobre a resolução de abordar o filme Xico Stockinger (2012) inserido no âmbito da memória individual ao tratar de lembrar a trajetória do artista, deve-se ao fato de que: apesar de Halbwachs (1990) não acreditar na existência da memória individual tal qual postula Bergson (1999) como sendo, entre outras coisas, o fundamental aporte da consciência individual na percepção, a face subjetiva do nosso conhecimento, Halbwachs questiona se podem existir lembranças que não sejam possíveis de ligar a grupo algum, porque o fato ocorreu quando estávamos realmente sós.

E se estivemos sozinhos de fato, não apenas aparentemente, nós lembramos a partir de um ponto de vista que somente pode ser nosso, mesmo que isso seja bastante incomum,

poderia servir para afirmar que a memória coletiva não explica a totalidade das nossas lembranças e até quem sabe não esclarece a convocação de alguma lembrança.

Assim sendo, “nada prova que todas as noções e imagens tomadas dos meios sociais de que fazemos parte, e que intervêm na memória, não cubram como uma tela de cinema, uma lembrança individual, mesmo no caso em que não a percebemos” (HALBWACHS, 1990, p. 37). Para o autor, a grande questão é se uma lembrança desse tipo pode afinal existir. Ao que ele acredita, que toda lembrança se fundamenta por um apelo a um estado de consciência genuinamente individual, denominado intuição sensível, para diferenciá-lo das ideias em que são introduzidos muitos princípios do pensamento social.

Dessa forma, o próprio Halbwachs admite que o indivíduo integra dois tipos de memória, a individual e a coletiva, porém a memória individual seria uma combinação das inúmeras memórias coletivas que o ser participa. Para ele, no entanto, as memórias não se localizariam nos corpos ou mentes, e sim, na sociedade, nos grupos que fazem parte dela.

A respeito dos estudos sobre a sociedade Sarlo (2007) afirma que por volta dos anos 1970, houve uma reorganização na sociologia da cultura e dos estudos culturais, onde a identidade dos sujeitos retornou ao lugar ocupado nos anos 1960 pelas estruturas. “Restaurou-se a *razão do sujeito*, que foi, há décadas, mera “ideologia” ou “falsa consciência” [...]” (SARLO, 2007, p. 19). Houve, portanto, para essa autora, uma “guinada subjetiva” em que se voltou a dar voz aos sujeitos e aos seus testemunhos, numa acentuada valorização da memória individual de quem testemunha.

Dentro disso, buscou-se trazer os componentes de memória individual presentes no documentário Xico Stockinger de 2012, quando esse filme dá voz ao artista para ele narrar a sua história carregada de memórias individuais subjetivas. Vinculando a análise com os autores Bergson (1999) e Benjamin (1994) que teorizaram a respeito dessa subjetividade presente na rememoração do sujeito. Além de, ser utilizada a ideia de Santos (2013) sobre a memória produzir subjetividades que mobilizam sensibilidades e criatividade, relacionando a Xico Stockinger.

Sobre as questões em torno da memória individual e coletiva, Roma e Birmingham afirmam em *Memória Social* (1992) que nomearam o livro com este nome para opor seu conteúdo à memória dos indivíduos. Isso porque grande porção da memória está unida a participação em vários grupos sociais. Eles afirmam que Halbwachs já afirmou que toda memória se organiza em identidades de grupo e que só há memória do indivíduo quando esse ser é um resultado único de dada participação em grupos.

Roma e Birmingham advertem que Halbwachs fez parte da escola de Durkheim e que por isso ressaltou em demasia a natureza coletiva da consciência social, deixando de lado o tema do relacionamento entre a consciência individual e a das coletividades das quais esses indivíduos fizeram parte. O que para eles resultou em uma concepção de consciência coletiva desvinculada dos reais encadeamentos do pensamento de dada pessoa. Portanto, para os autores uma questão com relação à Halbwachs é conseguir através do seu postulado, formular um conceito de memória que levando em conta a face coletiva da vida de cada um, não elabore o indivíduo com um ser autômato, que siga passivamente os desejos coletivos interiorizados.

Então, Roma e Birmingham (1992) questionam de que forma a memória individual se torna social. E creem que as lembranças que compartilhamos com os outros são as que têm importância para eles. Afirmam que Halbwachs estava certo na proposição que os grupos sociais criam suas próprias imagens de mundo compondo uma versão de comum acordo sobre o passado, através da comunicação. Dessa forma, para os autores, as nossas lembranças pessoais têm evidentemente muito de social.

No entanto, no seguimento do livro *Memória Social* Fentress e Wickham (1992) afirmam que grande parte do que recordamos refere-se a nós mesmos pessoalmente, não podendo estar em outro lugar que não nas nossas cabeças. Ao ponto de que se contarmos a um amigo nossas recordações elas permanecem sendo nossas lembranças pessoais. “As memórias pessoais são indissolúvelmente nossas, fazem parte de nós” (p. 17).

Deste modo, para os autores, recordamos ideias, bem como recordamos sensações. E nesse ponto que é possível explicar o porquê de ser abordada nesse trabalho a memória individual, pois as lembranças de Xico Stockinger lhe pertencem, por mais que ele as tenha contado ao diretor do documentário de 2012, as sensações pessoais do artista estão presentes nos relatos, tal como foi analisado.

Porém, Fentress e Wickham (1992) ponderam que as postulações de ideias objetivas tendem a conceituar a memória como naturalmente dividida em um lado objetivo que contém os acontecimentos. E um lado subjetivo que abarca informações e sentimentos que fazem parte dos indivíduos e localizam-se somente dentro deles. O primeiro segmento é um tanto passivo e se restringe a armazenar conhecimentos. O segundo segmento é mais ativo aprecia e memoriza para a consciência.

Assim sendo, a diferença entre ocorrência objetiva e interpretação subjetiva está localizada na estrutura da memória. E aqui pode ser aludida a visão de Bergson que distingue a memória-hábito da memória-lembrança, sendo a última a verdadeira lembrança que

possibilita sonhar, como foi traçado um paralelo com o ato de lembrar de Xico Stockinger no filme de 2012.

Mas, Fentress e Wickham (1992) vão mais além e postulam que a memória objetiva é de forma elementar o melhor transmissor da informação, é a aparência da memória mais disponível aos outros. E essa diferença com relação à memória subjetiva não está relacionada com a estrutura da memória, é anteriormente um fato social. Assim, no estado de conexão entre os dois lados da memória, não aparece a parte objetiva em si, mas sua característica social. “Esta aqui implícita a aceitação da doutrina de Durkheim, que diz que as ideias sustentadas coletivamente são fatos sociais” e, como tais, resultado de forças sociais e históricas. Afirmamos que também a memória é um fato social” (FENTRESS; WICKHAM, 1992, p. 20).

Além disso, para eles, a diferença entre memória pessoal e memória social é relativa, pois na maioria das vezes nossas lembranças estão misturadas, e têm um aspecto social e outro pessoal. Mas isso é pouco para acreditar que a memória divide-se em duas repartições: pessoal e social. E é mais insuficiente para crer que um lado das nossas lembranças é objetivo e outro é subjetivo. Os autores afirmam que a memória é elementarmente subjetiva, mas também é estruturada pela linguagem, pela educação, pela análise, pelas ideias que são admitidas coletivamente, além das práticas compartilhadas com os outros. E isso tudo, igualmente, constrói uma memória social.

Para Fentress e Wickham (1992, p. 242):

Somos nós que recordamos e é a nós que, em última análise se referem o conhecimento, as emoções e as imagens [...]. Seja qual for a natureza da memória enquanto objeto puramente neurológico ou puramente epistemológico, não podemos conhecer nem sentir as nossas recordações a não ser que as pensemos “primeiro”; e quando “pensamos” as nossas recordações, evocando-as e articulando-as, elas deixam de ser objetos e passam a ser partes de nós. Nesse momento, encontramos indissolúvelmente no centro. Só quando nossas memórias fazem parte de nós podemos partilhá-las com os outros.

Mas, dentro disso, para estes autores, a memória exerce uma grande função social ao nos dizer quem somos incorporando o nosso presente ao nosso passado. E a abordagem que foi dada neste trabalho, separando um capítulo para a memória coletiva e outro para a memória individual é para fins de análise e teorização, pois acredita-se, tal qual postulam Fentress e Wickham (1992), que as nossas lembranças se encontram misturadas, tendo um aspecto social e outro pessoal, elas se entrecruzam como pode ser visto no decorrer dessa dissertação. Dessa forma, a maneira de ver a memória é como sendo individual e coletiva ao

mesmo tempo, estando situada dentro de uma abrangência maior que abarca o social, a sociedade no geral.

Com relação às ideias em torno da questão do imaginário considerou-se pertinente abordá-las. Isso porque, acredita-se que o imaginário permeia toda a temática a respeito da memória de Xico Stockinger, do modo como foi proposto analisá-la nos dois documentários sobre o artista.

Onde foi tomada a visão de Bachelard (1989) acerca do imaginário possível através do devaneio dos indivíduos, especialmente dos poetas, relacionando com Stockinger no processo criativo de artista plástico que usa a imaginação. Algo que fica claro em algumas declarações descritas ao documentário de 2012. Além disso, foi abordada a visão desse autor sobre o imaginário interno ao indivíduo e exterior a ele. Com o que traçou-se um paralelo com o pensamento de Santos (2005) a respeito do imaginário “desde dentro”, em que destaca-se a característica simbólica das imagens que aparecem de várias maneiras oriundas do inconsciente da pessoa. E “desde fora” que representa a manifestação que volta-se para o exterior, para a realidade social, propiciando uma construção consciente de imaginário.

Sobre esse imaginário exterior ao indivíduo, pertencente ao âmbito da sociedade, foi utilizado como base o pensamento de Baczo (1982) com relação a como o imaginário se contrapõe na sociedade, nos grupos, nas suas memórias coletivas. Estabelecendo-se, portanto, um jogo de poder para que o imaginário do seu grupo, com os seus interesses prevaleçam aos demais.

Onde os documentários analisados sobre Xico Stockinger podem ser vistos como uma busca de afirmação das ideias dos grupos dos quais o artista fez parte. E que acabaram por produzir dois filmes a seu respeito buscando trabalhar a memória em torno dele e legitimar o personagem, bem como a visão desses grupos no imaginário da sociedade em que vivem.

Sobre o tópico referido acima dessas buscas dos grupos pela prevalência das memórias relativas a eles na sociedade Fentress e Wickham (1992, p. 112) afirmam que:

Quando recordamos, elaboramos uma representação de nós próprios para nós próprios e para aqueles que nos rodeiam. Na medida em que a nossa “natureza” - o que realmente somos - se pode revelar de um modo articulado, somos aquilo que nos lembramos. Sendo assim, um estudo da maneira como nos lembramos – a maneira como nos apresentamos nas nossas memórias, a maneira como definimos as nossas identidades pessoais e coletivas através das nossas memórias, a maneira como ordenamos e estruturamos as nossas ideias nas nossas memórias e a maneira como transmitimos essas memórias a outros- é o estudo da maneira como somos.

Dentro disso, este trabalho propôs um estudo da maneira como a memória de Xico Stockinger foi trabalhada nos dois documentários, algo que pode ser visto como uma forma de compreender de que modo o próprio artista e os grupos ligados a Stockinger tentaram transmitir a memória ligada a ele ao imaginário da sociedade. E ao ser feita uma análise nesse sentido buscou-se também compreender quem somos, quem é esta sociedade que deseja lembrar Xico Stockinger em alguns de seus grupos.

Fentress e Wickham (1992) postulam que é evidente que as memórias do passado podem ser modificadas pelo tempo, mas quando permanecem, sem dúvida são eleitas partindo de uma soma infinita de memórias possíveis, pela relevância que possuem aos indivíduos que recordam. E justamente, por aquilo que contribuem para a construção da identidade e das relações pessoais.

Para os autores, isso é real tanto quando os indivíduos evocam práticas pessoais como ao recordarem acontecimentos coletivamente armazenados. Porém, é visível que a relevância das memórias para os outros é aumentada, quando são vinculadas, quando são compartilhadas. E o processo de compartilhar em si mesmo, ou seja, a produção de narrativas sobre o passado é o que dá formato ao significado dado pelo grupo dentro do qual são narradas.

Dessa forma, é possível ver a construção de duas narrativas audiovisuais sobre Xico Stockinger, nos anos de 1977 e 2012, como uma maneira de compartilhar o seu passado e sua história, para construir significado dentro dos grupos que partilham essas memórias e da sociedade como um todo, para que o artista seja sempre lembrado e prevaleça à visão desses grupos a seu respeito. O que vai de encontro ao que foi afirmado anteriormente, de que difundir a vida e obra de Stockinger, através de filmes que trabalham imagem e som, é um meio de sedimentar sua trajetória no imaginário social, para preservar sua memória.

Para Fentress e Wickham (1992) a transmissão e a difusão das imagens de memória social podem ser comparadas a uma espécie de comércio que não pode ser visto como improvável, onde o que comercializa-se na verdade são as ideias. E mesmo que essas ideias sejam de certo ponto de vista, inatingíveis, a sua transmissão e difusão é um transcurso real. Para eles a memória social estaria inclusive determinada pela lei da oferta e da procura, onde é necessário oferecer memórias e as memórias devem aparecer em lugares específicos. Mas, que para se manter para além do presente instantâneo, e para subsistir na transmissão e na troca, tem que refletir uma procura. Tem que parecer para o grupo que rememora como sendo apenas essa a versão adequada que inclui elementos sociológicos, culturais, ideológicos ou históricos. “A história da memória social é também a história da sua transmissão (...). Uma

sociedade tem que ter os seus heróis(...) também tem que ter os seus vilões” (FENTRESS; WICKHAM, 1992, p. 243).

Nesse sentido, acredita-se em memória individual e coletiva como algo que se mistura e abrange uma proporção maior tornando-se memória social, que assim como postulam os autores citados acima, necessita ser ofertada à sociedade que a compõe em um comércio de transmissão e difusão de imagens que constroem um imaginário em torno da memória oferecida. No que pode ser observado que tanto o documentário *Xico Stockinger* quanto o *Sobre Viver Guerreiro* buscaram transmitir e difundir a memória de Stockinger, ofertando-a em forma de um imaginário que de certa forma o nomina como herói das artes dessa coletividade.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ser analisada de que forma a memória de Xico Stockinger é tratada nos dois documentários: *Xico Stockinger* (2012) e *Sobre Viver Guerreiro* (1977) é possível concluir que no documentário de 2012 é dado enfoque para a memória dos grupos que conviveram com o personagem, bem como para a memória pessoal do artista, revelada através do seu testemunho. Já no documentário de 1977 é enfocada apenas a memória dos grupos de intelectuais e artistas que dão seus depoimentos, não havendo testemunho pessoal de Stockinger.

A respeito da memória coletiva dos grupos que depõem nos dois documentários, tanto no filme *Xico Stockinger* como no *Sobre Viver Guerreiro* são utilizados depoimentos de testemunhas, intelectuais e artistas, para legitimar e buscar preservar a memória de Stockinger. E isso faz parte de uma escolha das equipes que produziram os filmes que também estão inseridas nestes grupos que visam a manutenção da memória do artista na sociedade.

Por tudo o que foi descrito, é possível concluir que os depoimentos dos dois documentários por si só não fariam lembrar a história de Stockinger, como afirma Halbwachs (1990), se não permanecesse algum traço do ocorrido no passado, algo que está se evocando no ato de depor. Mas, a lembrança não se conserva de forma literal, necessariamente. Porém, como Xico e as testemunhas formavam o mesmo grupo, pensavam em comum, continuaram mantendo contato, eles ainda conseguiram identificar e misturar os seus passados.

Além disso, é possível concluir que os filmes ao abordarem a memória de Stockinger nesses grupos que prestaram seus depoimentos trazem a característica de mostrar o artista como alguém significativo para esta coletividade, representada pelos depoentes e pelos realizadores dos documentários. E que por isso, para esses agrupamentos, ele merece ser lembrado de forma mais abrangente para toda sociedade através dos registros audiovisuais realizados.

Já na abordagem a uma memória mais pessoal de Stockinger, apenas o filme *Xico Stockinger* (2012) pode ser referido, pelo fato de que apenas neste documentário é dada voz ao personagem, onde ele recorda passagens da sua vida, na primeira pessoa, dando o seu testemunho sobre os acontecimentos.

Dessa forma, é possível concluir que o documentário *Xico Stockinger* (2012), ao dar voz para que Stockinger dê o seu depoimento a respeito da sua própria vida, trata a memória do artista no âmbito da memória individual, trazendo o aspecto peculiar desse tipo de

memória que são as subjetividades contidas nos fatos recordados. E esse lado subjetivo das rememorações individuais do artista tem por característica demonstrar as sensibilidades dos seus testemunhos, quando ele permite-se sonhar ao recordar ocorrências passadas, incluindo nesse sentido, as referências ao seu processo artístico criativo.

Porém, considerou-se a memória como pertencente ao âmbito individual e coletivo ao mesmo tempo, localizada em uma perspectiva maior, abrangendo o social, a sociedade no geral. Nesse sentido, essas memórias que são descritas no decorrer deste trabalho entrecruzam-se ao serem analisados os dois documentários, em que as lembranças do artista e sobre o artista se cruzam em todos os momentos.

E dentro disso, fez-se necessário analisar o imaginário em torno dos dois documentários referidos. Por meio de uma concepção de que as questões relativas ao imaginário transpassam as de memória abordadas na sociedade onde foram produzidos estes audiovisuais.

Relativo a isso pode ser concluído que o imaginário pessoal, interno, do artista Xico Stockinger é demonstrado e expressado, primeiramente por sua obra, que revela seu lado poético como postula Bachelard (1989) e simbólico como argumenta Santos (2005). E em um segundo momento, quando o artista se dispôs a depor para um documentário sobre a sua pessoa, ele está contribuindo para a construção de um imaginário exterior, da sociedade a seu respeito.

Ao ser referida a afirmação de Fentress e Wickham (1992) de que as memórias permanecem pela relevância que possuem para os indivíduos que recordam, pode ser concluído como já foi referido, que os dois documentários sobre Xico Stockinger buscam apontar uma interpretação da significação do artista para a sociedade da qual ele faz parte. Algo que ocorre tanto na escolha da equipe dos filmes em colocar este personagem em evidência, como nos depoimentos que enaltecem Xico com a imagem de guerreiro. Essa visão do artista que é passada procura dar importância a Stockinger e preservar sua memória.

E ao tomarmos como base a afirmação dos dois autores citados acima de que a transmissão e a difusão das imagens de memória social são uma espécie de comércio, onde comercializam-se ideias. Em um mercado em que é preciso oferecer memórias e que para permanecer para além do presente instantâneo, para sobreviver na transmissão e na troca, elas devem refletir uma procura, pois uma sociedade necessita dos seus heróis. É possível concluir que na realização de dois documentários, em contextos históricos distintos: Um em 1977 e outro em 2012, as duas equipes que os realizaram, bem como os intelectuais e artistas que

deram seus depoimentos e o próprio Xico Stockinger quando depôs, estavam ofertando suas memórias.

Dentro desse raciocínio, as memórias ofertadas nos dois documentários, refletiram uma busca dos grupos que fizeram parte das suas realizações em preservar a memória de Xico Stockinger nesta sociedade. Ainda que, ambos os filmes não tenham obtido grandes audiências, através dos meios de comunicação de massa, eles representam o ponto de vista do próprio artista e dos grupos envolvidos com relação a este personagem no imaginário da sociedade em que vivem, almejando preservar sua memória.

E como já foi discorrido, no jogo de poder e de comércio que envolve a construção do imaginário social e da permanência da memória, os dois documentários denotam esforços neste sentido de uma parcela desta coletividade. E contribuem para que, através do registro, a memória de Stockinger possa ser acessada, difundida e, nesse contexto, preservada. A respeito do trabalho desenvolvido, por tudo que foi analisado até aqui, é possível concluir também, que a construção de um projeto de uma oficina cultural educativa sobre Xico Stockinger a ser anexado neste trabalho e proposto para órgãos culturais, pode se aliar aos dois filmes na oferta da memória do artista a sociedade.

Conforme o exposto no decorrer dessa dissertação, foi possível verificar a forma na qual os dois documentários tratam a memória de Stockinger e como eles se enquadram em um esforço para que ela seja mantida na sociedade. Porém, a análise demonstrou também que nos jogos de poder e comércio em torno das memórias e seus imaginários, não é fácil se consolidar junto ao público.

Por tudo isso, o projeto de uma oficina cultural educativa a respeito de Stockinger pode ser visto como encaixando-se perfeitamente a uma proposta onde percebe-se como necessário dar uma visão crítica à preservação e à educação para que cada um possa assumir seu papel como cidadão e exercer a sua cidadania, quando escolhe o que lembrar em um contexto histórico que há um apelo midiático para a memória, segundo Huyssen (2000). Dentro do que, para fins desse trabalho, ofertar a memória de Xico Stockinger de uma forma mais ampla, além da audiovisual analisada, pode oferecer meios mais críticos e autônomos para que a sociedade opte por recordá-lo.

REFERÊNCIAS

- ALVES, José Francisco. **Stockinger: vida e obra**. Porto Alegre: MultiArte, 2012.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do desvanecio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In.: **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Ed.70, 1979.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In.: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In.: _____. **Rua de mão única**. Obras escolhidas vol.II. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FACHIN, Odília. **Fundamentos de metodologia**. São Paulo: Saraiva, 2002.
- FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Memória Social: novas perspectivas sobre o passado**. Lisboa: Teorema, 1992.
- FONSECA, João, José Saraiva da. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GRAEFF, Lucas. Matéria e memória. **E-mnemon, Dicionário de Expressões da Memória Social**. 2013. Disponível em: <http://www.unilasalle.edu.br/canoas/>. Acesso em: 1 de novembro de 2013.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- OLIVEIRA, Maria Marly de. Como fazer pesquisa qualitativa. Petropolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- ROMA e BIRMINGHAN. Prefácio. IN:_____: **Memória Social: novas perspectivas sobre o passado**. Lisboa: Teorema, 1994.

SANTOS, Maria Célia Teixeira M. **A preservação da memória enquanto instrumento de cidadania**. Cadernos de Museologia, 1994. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/55253147/Cadernos-de-museologia-n%C2%BA-03>. Acesso em: 26 de agosto 2013.

SANTOS, Nadia Maria Weber. **Histórias de vidas ausentes: a tênue fronteira entre a saúde e a doença mental**. Passo Fundo, RS: Ed da UFP, 2005.

SANTOS, Nadia Maria Weber. Memória como narrativas do sensível: entre subjetividades e sensibilidades. In.: _____. **Memória Social: questões teóricas e metodológicas**. Canoas, RS: Ed.do Unilasalle, 2013.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada Subjetiva. São Paulo: Companhia da Letras; Belo Horizonte: Ed da UFMG, 2007.

ANEXO A – Projeto Cultural

Resumo:

Este projeto consiste numa Oficina Cultural que se chamará *Xico Stockinger, oficinando para a comunidade*. A sua construção visa trazer uma contribuição para a manutenção da memória do artista, bem como para sua divulgação, através do planejamento da exibição de cenas do documentário produzido em 2012, juntamente com atividades de artes plásticas a serem realizadas pelo público do evento. Nesse sentido, a proposta da oficina vem ao encontro aos anseios de que Stockinger seja lembrado e que sua recordação se mantenha viva em grande parte da nossa sociedade.

Identificação (Nome do Projeto):

Xico Stockinger, oficinando para a comunidade

Objetivos:

Objetivo Geral

Realizar oficina cultural sobre a vida e obra de Xico Stockinger.

Objetivos Específicos

- Contribuir para preservação da memória de Xico Stockinger.
- Divulgar a memória de Xico Stockinger para uma camada mais ampla da sociedade.

Justificativa

A oficina cultural tem por característica que os arte-educadores, responsáveis por ministrá-la, compartilhem com os participantes a experimentação sobre algum tema cultural. Dentro disso, propomos o projeto da oficina: *Xico Stockinger, oficinando para a comunidade*, para que se possa divulgar e, conseqüentemente, preservar com mais dinamismo e consciência a memória deste artista.

Isso porque a memória de Xico ainda se mantém muito restrita aos grupos dos quais o artista fez parte ou que tiveram algum contato com sua obra. E mesmo o mais recente documentário realizado sobre ele, *Xico Stockinger* (2012), teve dificuldades de distribuição e, conseqüentemente, de penetração em uma camada mais ampla da população.

Com a realização desse projeto de oficina, propomos complementar o trabalho feito com o documentário *Xico Stockinger* (2012), pois acreditamos que o filme, mesmo com o intuito didático dos seus realizadores, já que será distribuído em escolas e constará no arquivo da Cinemateca Nacional e do Instituto Estadual de Cinema do RS, pode acabar ficando arquivado e restrito à lembrança de professores, que isoladamente tentarão mostrá-lo a seus alunos.

Dessa forma, cremos que com o projeto da oficina cultural, poderemos utilizar o filme aliado a outras atividades que fazem parte da oficina, para contar quem foi Xico Stockinger a grupos que de início conhecem pouco ou desconhecem a vida e obra do artista, fazendo com que a história de vida do personagem seja mais amplamente difundida e preservada na nossa sociedade.

Acessibilidade:

O Local onde será realizada a oficina é a Usina do Gasômetro em Porto Alegre. E o projeto prevê a instalação de passarelas/rampas de acesso para deficientes físicos se deslocarem até os elevadores que dão acesso as salas onde se realizarão os trabalhos.

Democratização:

O público-alvo inicial para a oficina são alunos de graduação, podendo ter idades variadas. Para a expansão e democratização do projeto serão considerados alunos de escolas públicas do ensino-médio, e, inclusive, instituições como fundações e ONGS, apenas delimitando a idade a partir de 14 anos, por considerar uma idade mínima para entender as dinâmicas propostas.

Etapas:

A oficina cultural *Xico Stockinger, oficinas para a comunidade*, contará com três momentos: exibição de cenas do documentário *Xico Stockinger* (2012) em que aparece o artista criando suas obras e/ou as obras prontas; depoimento do diretor Frederico Mendina, explicando como foi construída a história sobre a vida do artista para o cinema; atividades de artes plásticas ministradas pela artista plástica Camila Renz com técnicas, tais como, a

xilogravura e esculturas em mármore, gesso ou ferro realizadas de uma maneira próxima as técnicas que Stockinger realizava. O tempo total da oficina será de 2 horas e 15 min.

Quadro 02 – Etapas de atividades

ETAPA	O QUE VAI SER FEITO	COMO VAI ACONTECER	O QUE SERÁ PRODUZIDO	TEMPO
1º Momento	Exibição de cenas do filme Xico Stockinger	Cenas do filme em que mostram as obras do artista serão projetadas para o público da oficina.	Distribuição para o público de imagens impressas contendo as principais obras de Xico. Reflexão e informação sobre a vida de Stockinger.	20 min
2º Momento	Depoimento do diretor Frederico Mendina sobre o processo criativo do filme: A forma encontrada para contar a vida do artista em formato audiovisual.	O diretor vai depor para o público a sua experiência. E selecionará cenas para discutir com a plateia.	Serão feitas perguntas para o público sobre as cenas escolhidas pelo diretor para a discussão, gerando esclarecimentos sobre a vida do artista. Serão dados 10 min para o público fazer perguntas.	40 min
Intervalo				15 min
3º Momento	Atividades de artes plásticas propostas ao público da oficina pela artista plástica Camila Renz.	Camila Renz vai ensinar ao público da oficina a como fazer Xilogravura e esculpir em gesso e barro, similar ao que Xico Stockinger fazia.	Serão distribuídos materiais necessários para trabalhar em Xilogravura, barro e gesso. Será deixado livre para que cada participante experimente com qual técnica e material deseja trabalhar.	50 min

Fonte: Produzido pela autora, 2013.

Ficha Técnica:

Alini Hammerschmitt: Proponente

Graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela PUC/RS. Atualmente é Produtora na Pironauta Produções Culturais. Mestre em Memória Social e Bens Culturais- UNILASALLE/ Canoas/ RS.

Frederico Mendina:

Tem formação em Direito pela PUC/RS. Diretor, Roteirista e Produtor Cultural, atualmente atuando na Pironauta Produções Culturais. Dirigiu, roteirizou e produziu o documentário de 2012 sobre Xico Stockinger. Desde então, dedica-se a produzir e realizar outros projetos da Pironauta, entre eles: filmes longa-metragem, exposições e festivais de cinema.

Camila Renz:

Graduada em Artes Plásticas pela UFRGS. Atua como pintora independente e como assistente de galeria de arte na Marcelle Alix- galeria de arte- em Paris, França. Mestranda em Arte – Universidade de Paris- Sorbone.

Orçamento:

Quadro 03 – Orçamento proposto para a realização de uma oficina a ser captado através de editais e leis de incentivo, valor unitário.

Custo	Valor
Cachê dos Oficineiros:	2.000,00 reais
Custo de realização- Projeção do filme +Atividades práticas de Artes Plásticas com materiais de gesso, barro e xilogravura	1.000,000 reais
Aluguel da Sala:	Isento/ Permuta Com Usina do Gasômetro para exibição do documentário Xico Stockinger (2012).
Coffee Break – Intervalos da Oficina:	100 reais
TOTAL:	3.100 reais por oficina.

APÊNDICE A - Entrevista com Frederico Mendina

Entrevista com Frederico Mendina, diretor do documentário longa-metragem *Xico Stockinger* (2012).

1- De onde surgiu a ideia de fazer o filme?

R: A ideia surgiu a partir de conversas com amigos artistas visuais sobre a necessidade de preservação de nossa memória cultural, através do audiovisual. Em outros países, existem muitos filmes sobre grandes artistas que possibilitam as novas gerações um “contato” com os mestres. No Brasil, isto ainda é muito raro e já perdemos algumas pessoas sem que houvesse qualquer registro audiovisual.

2- Ao realizar o filme você teve intenção de contribuir para a preservação da memória do Xico Stockinger? Fale um pouco sobre isso...

R: Xico Stockinger é um artista relevante no Rio Grande do Sul, em especial na Capital. Existem muitas obras suas em praças e prédios públicos. Mas a maioria das pessoas que frequentam esses lugares não tem a menor ideia de quem teria sido o autor das obras. Nesse sentido, tentar aproximar o artista do público, permitindo conhecê-lo pelas suas próprias palavras, é uma tentativa de preservar sua memória.

3- Para você o documentário Xico Stockinger contribui para a preservação da memória do artista? De que forma?

R: O documentário é um meio de preservar a memória, assim como fotos e livros. Muito embora o audiovisual permita uma maior aproximação entre o público e o personagem retratado, ainda assim, carecemos de meios que permitam ao grande público acesso ao filme. Por isso, estamos empenhados na divulgação do filme junto às escolas e institutos de arte.

4- Você acredita que se o filme não fosse realizado a preservação da memória de Xico Stockinger seria mais difícil? Por quê?

R: O audiovisual, salvo opiniões discordantes, ainda é o meio mais completo para se apresentar determinado fato ou personagem, englobando, áudio, vídeo, direção de arte, direção de fotografia e edição. Assim, este conjunto possibilita uma experiência única ao expectador que nunca tenha tido acesso à obra do artista. Se o filme não fosse realizado, essa experiência, dificilmente seria obtida através de livros, fotos ou gravações de áudio.

5- Ao realizar o filme você fez um registro sobre a vida e obra de Xico Stockinger, você tem ideia de como o filme será armazenado e disponibilizado para que se possa vê-lo no futuro? Em arquivos, cinematecas, ou em algum meio digital disponível para o acesso de quem quiser adquiri-lo?

R: Nossa intenção é, após um período comercial, fornecer cópias do documentário para escolas, institutos de arte e universidades, para que faça parte do acervo de suas videotecas, permitindo o acesso dos alunos. Em paralelo, serão enviadas cópias para o arquivo da Cinemateca Nacional, órgão responsável pela manutenção de nossa história fílmica; bem como para o Instituto Estadual de Cinema do RS – IECINE.

APÊNDICE B – Roteiro de entrevista com Cláudio Casaccia

Entrevista com Cláudio Casaccia, um dos criadores do documentário média-metragem *Sobre Viver Guerreiro* (1977).

1- Na época da realização do *Sobre Viver Guerreiro*, como surgiu a ideia de fazer um filme sobre Xico Stockinger?

R: *Na época éramos um grupo recém criado, e trabalhávamos amadoristicamente, com super 8. Havíamos realizado um filme simbólico de ficção para um festival, e, logo após, um documentário sobre o artista Enio Lipman para uma exposição na galeria de arte do Iab. Todos do grupo tinham uma ligação com a arte (atores, artista plástica, críticos de cinema, marchand e arquiteto). Este documentário foi um sucesso no vernissage daquela mostra, e, naquela oportunidade, outro marchand nos procurou para realizar um filme sobre o Xico Stockinger, porém em 16mm. Ele financiaria a produção. era tudo o que queríamos: fazer cinema com um tema sobre arte, e patrocinado. Melhor ainda, sobre Xico Stockinger, que todos nós admirávamos.*

2- Vocês, ao realizarem o filme, pensaram que o *Sobre Viver Guerreiro* poderia, de alguma forma, contribuir para a preservação da memória de Xico Stockinger junto às futuras gerações?

R: *Sim, apesar de que as suas obras representam o real testemunho do artista. Com nosso filme pensamos acrescentar o que estava por trás das obras, aquilo que a obra, por si só, não dizia. Brincamos com as obras, ouvimos o que diziam delas, mostramos o Xico humano.*

3- O documentário *Sobre Viver Guerreiro* está disponível ao público em geral em algum arquivo, biblioteca ou cinemateca? Se não, há alguma intenção de disponibilizá-lo?

R: *Na realidade o grupo se dispersou, e não tenho mais contato com eles. Não sei com quem ficou o original, ou se foram tiradas cópias. Se estivesse em meu poder, gostaria muito de disponibilizar ao público em geral. (onde o Mendina o encontrou?)*