

3 Lazareto
4 Quatrel da Policia. em Construcao
5 Convento de São Francisco
6 Porto dos Padres
7 Igreja de São Gonçalo
8 Igreja de São Tiago
9 palacio do Governo
10 Gais do Imperador
11 Igreja da Misericordia
12 Igreja de Santa Luzia
13 Convento de Carvo
14
15
16
17
18
19
20
21
22
DA CAPI
Mo. do Azevedo
RUA PARAO SIE. MONJARDIM
Mo. de Azevedo
Estreia
S. Silos
102
101
112
109
66
65
66

ARTISTAS, AUTORIA E AS PRÁTICAS COLABORATIVAS

JOSÉ CIRILLO • FERNANDA GARCÍA GIL • ÂNGELA GRANDO (ORG.)

intermeios



ARTISTAS,
AUTORIA E AS
PRÁTICAS
COLABORATIVAS

JOSÉ CIRILLO • FERNANDA GARCÍA GIL • ÂNGELA GRANDO (ORG.)

Vitória, E.S.
2013

intermeios
CASA DE ARTES E LIVROS

Editora Intermeios

Rua Luís Murat, 40 – Vila Madalena
São Paulo, SP – Brasil
CEP 05436-050
Fone: 2338-8851

Editoração e projeto gráfico

Thaís André Imbroisi

Obra da Capa

Detalhe de documento de processo de
Piatan Lube para a obra Caminho das
Águas (2009-2013)

Organizadores

José Cirillo, Fernanda García Gil
e Ângela Grandó

Conselho Editorial

Alexandre Emerik; Almerinda Lopes;
Aissa Guimarães; Ângela Grandó
Bezerra; Aparecido José Cirillo; Cecília
Almeida Salles; Cesar Floriano dos
Santos; Diana Ribas; Gisele Ribeiro;
Isabel Sabino; Nuno Sacramento; João
Queiroz; Luís Jorge Gonçalves; Marta
Strambi; Mauricius Farina; Luiz Sérgio
Oliveira, José Luiz Kinceler, Pilar M.
Soto Solier; Teresa Fernanda García
Gil; Maria de Fátima Morethy Couto;
Ricardo Maurício Gonzaga; Silvia
Anastácio Guerra; Waldir Barreto.

Editor

José Cirillo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

C578 Cirillo, José, Org.; Gil, Fernanda García, Org.; Grandó, Ângela, Org.
Artistas, autoria e as práticas colaborativas. / Poéticas da Criação, E.S. 2013.
Organização de José Cirillo, Fernanda García Gil e Ângela Grandó. – São Paulo:
Intermeios, 2013.
504 p.; il.; 15 x 21 cm

*Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação 4 a 7 de dezembro de 2013, Vitória
- Espírito Santo*

ISBN: 978-85-64586-68-0

1. Crítica Textual. 2. Arte. 3. Crítica Genética. 4. Criação Artística.
5. Criação Literária. 6. Criatividade. 6. Processo de Produção. 7. Produção Literária. 8. Proces-
so de Criação. I. Título. II. Poéticas da criação. III. o artista como autor e as práticas colabo-
rativas na arte contemporânea. IV. Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação.
V. Cirillo, José, Organizador. VI. Grandó, Ângela, Organizadora. VII. Gil, Fernanda García.
VIII. Intermeios - Casa de Livros e Artes.

CDD 801.959

FAPEES
FUNDAÇÃO DE APOIO À PESQUISA E AO DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO

SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA,
INOVAÇÃO, EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TRABALHO



CAPES

Ministério da
Educação

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

SUMÁRIO

- 12** Folhear: algumas considerações a respeito do livro de artista
Adriana Dias
- 17** A aplicação da Xilogravura e da arte colaborativa, na busca do desenvolvimento estético e interação social em alunos deficientes visuais
Adriano de Almeida Ferraiuoli
- 23** A receptividade da panela de barro capixaba
Aissa A. Guimarães e Geyza Dalmásio Muniz
- 29** Da legibilidade à perplexidade: convergência de fluxos nos espaços discursivos das galerias
Alexandre Emerick Neves
- 35** Arquivos de direção: O processo de escrita em Átridas – O Homem Morto na Banheira
Alexandre Toledo
- 45** Nova Arte Pública de Gênero: práticas de arte e feminismos da América Latina
Aline Paula de Oliveira Leite
- 50** As redes de criação na performance de Wagner Rossi Campos
Ana Cecília Araújo Soares de Souza
- 57** Hélio Oiticica e a transfiguração do Autor como Propositor
André Arçari e Ângela Grando
- 64** Liberdade Viglada: um estudo sobre o processo criativo em dança contemporânea à luz da literatura distópica
André Duarte Paes

-
- 71** Estratégias colaborativas de trabalho em Santiago Sierra
Ângela Grando
- 78** Dispositivos artísticos interativos: uma experiência multidisciplinar com arte e engenharia
Angela Raffin Pohlmann e Reginaldo da Nóbrega Tavares
- 85** O livro-objeto na poética de Hilal Sami Hilal: a construção de um espaço/tempo
Aparecida Ramaldes e José Cirilo
- 91** Contextos e imagens: estruturação de uma poética performática
Carla Borba
- 98** Colocar uma pedra nesse assunto
Carlos Eduardo D. Borges
- 104** Satisfeitos com seus desempenhos: arte, ficção e interesses pessoais no mercado de artes Paulista
Carlos Guilherme Hunninghausen
- 116** Site-specificity e autoria em temporal de Stephan Doitschinoff
Carolina Cuquetto
- 121** O Evanescente Caminho: o tecer colaborativo de dramaturgia e encenação por várias mãos
Cecília Maria de Araújo Ferreira e Cecília Raiffer
- 127** Alfarrábio como território poético
Christiane Cavalvante Frauzino
- 132** Função e fruição – novas interfaces do monumento público contemporâneo
Ciliani Celante e José Cirillo
- 141** Pixação, apropriação e transgressão: reflexões sobre uma prática artístico-fotográfica
Cíntia Corona e Gisele Ribeiro

-
- 147** No interior da casa: interpenetração de morada e trabalho como praxis da produção autorrepresentacional
Cláudia França
- 155** A demarcação de territórios de criação entre compositor e intérprete
Cristiano Sousa dos Santos
- 161** Um autor-diretor e um lugar: a questão da autoria no documentário
Daniela Zanetti
- 168** Tipografias urbanas: enamoramentos e conflitos entre a pixação paulista e as instituições paradigmáticas do universo da arte
Deborah Lopes Pennachin
- 174** Cadernos de artista – uma particular tradução do real
Dinah de Oliveira
- 180** Notas de uma pesquisa em poéticas visuais: o diário-invólucro, o diário-mensageiro, o diário- interligante
Eduardo Araújo de Ávila
- 186** Estampas digitais: relato de um processo artístico para a moda
Elaine Spagnol
- 192** Ninhos e o arquivo agora
Elaine Tedesco e Lurdi Blauth
- 199** Estéticas da co-autoria: Mashup, sampleamento e remixagem no vídeo brasileiro contemporâneo
Erly Vieira Jr.
- 204** Autoria: marca registrada?
Fabíola Tasca
- 210** Revistas de invenção como redes colaborativas no brasil dos anos 70
Felipe Martins Paros
- 216** O processo criador da performance existir juntos: autoria e colaboração
Gisela Reis Biancalana

-
- 222** Espaços habitados: o artista e a casa como ateliê transitório
Glayson Arcanjo
- 229** Autoria e politicidade nos processos criativos em dança nas redes digitais
Iara Cerqueira
- 235** Aspectos da linguagem plástica na dança contemporânea
Inara Novaes Macedo
- 242** Monumentos insurgentes: utopias concretas em tempo real
Ines Linke e Luis Firmato
- 249** Zonas de sombra, indeterminação e incompletude: notas sobre a dinâmica processual de um desenho
Jamerson Sérgio Passos Rezende e Cláudia Maria França da Silva
- 256** Uma dramaturgia tecida por muitas mãos
Jéssica Lorena Lima Gonçalves
- 261** Simulacro e jurisprudência – Sobre o desejo de normose frente aos subterfúgios da criação
João Wesley de Souza
- 267** A obra como fragmento do percurso do artista: um estudo sobre a própria poética
Joedy Marins
- 274** “E fomos olhar pássaros”: sonoridade pictórica
Jorge Luiz Mies e Ângela Grando
- 282** A natureza da vida: transcendendo a subjetividade através da obesidade
Júlia Mello e José Cirillo
- 288** O pequeno gesto: um ensaio em torno da experiência ordinária
Luciano Vinhosa

-
- 294** La práctica artística de la experiencia. El espectador como elemento participativo de la obra.
Luis Ángel López Diezma
- 300** A “queda dos anjos”: o artista no mundo
Luiz Sérgio de Oliveira
- 305** Os espaços, as imagens, os sons e os processos de criação do movimento.
Maju Martins
- 309** Cartografando espaços urbanos para criações multiautorais
Mara Porto
- 316** Tesselas de uma cidade: reflexões sobre autoria na arte pública a partir da obra de Raphael Samú
Marcela Belo e José Cirillo
- 323** Paisagens biográficas – memórias pós-coloniais – identidades colaborativas
Marcos Antônio Bessa-Oliveira
- 331** Des-escrevendo
Maria Heloisa Angeli
- 338** A perspectiva ético-política no “programa ambiental” de Hélio Oiticica
Mariana Gomes Ribeiro
- 345** Ateliê de artista: processo e criação como documento nas artes visuais na arte pública no Espírito Santo a partir de um artista capixaba
Mariana Lugon e José Cirillo
- 353** Na fibra do tecido, a estampa do corpo nu
Nathália Mello
- 360** A sonoridade poética da matéria: percursos imaginários na obra de Paulo Vivacqua
Paola Sarlo

-
- 366** Entre autoria e colaboração, a direção de arte em Maria Antonieta de Sofia Coppola
Patrícia Dourado
- 374** O diálogo como possibilidade de criação
Rafael Pagatini
- 379** Entre a escrita e a leitura: cadernos como espaço de criação
Raphael de Andrade Couto
- 385** Quando o sentido do registro se faz presente
Reginaldo da Nóbrega Tavares e Angela Raffin Pohlmann
- 390** Linha da vida: registros autobiográficos de artista
Ricardo Maurício Gonzaga
- 397** Apropriação e participação em Mouchette Org: a profundidade no zerodimensional
Rodrigo Hipólito dos Santos
- 404** As performances do artista e do público na intervenção
“Conte-me um segredo”
Rodrigo Souza
- 410** O deslocamento do objeto pela apropriação artística
Sabrina Vieira Littig
- 417** A criação compartilhada na performance “tratado das incorpóreas [sub]versões”
Samira Margotto, Éder Rodrigues e Cristiano Sousa dos Santos
- 422** A utilização de fundos de arquivo: o ensaio poético e as polifônias
Samira Margotto e Naara Fontinele dos Santos
- 428** Poéticas da destruição: narrativas entre arte, cultura e poder
Silfarlem Junior de Oliveira e Diego Kern Lopes

-
- 433** Relações intermediáticas no processo de recriação de “O cavalo de guerra”
Sílvia Maria Guerra Anastácio
- 441** Intervenção urbana: provocação, reflexão ou transformação?
Sonia Monego e Márcia Moreno
- 447** Breves considerações sobre os Cadernos de desenho como estruturadores do pensamento visual
Thaís Rodrigues Risk e Paula Cristina Somenzari Almozara
- 453** Aspectos poéticos, históricos e culturais relacionados ao livro de artista
Tiago Emanuel de Oliveira e Paula Cristina Somenzari Almozara
- 459** A incrível história do poste que virou árvore e a arte relacional: um encontro
Tomaz de Aquino
- 466** Membranas: camadas entre o que vemos e o que não vemos
Vânia Elisabeth Selzlein Sommermeyer
- 474** El proceso de creación artística como campo de conocimiento
Veronica del Pilar Noriega Esquivés
- 479** A cidade como obra. O artista como Transformador
Vinicius Gonzalez
- 485** A dança e a escuridão como linguagem e conceito no processo de criação contemporânea
Visitación Ortega Centella
- 490** Super Performance: Práticas colaborativas entre artista, curador e visitante
Yiftah Peled
- 498** De frente para a emparede galeria de arte e por dentro do Cineclub
Lima Barreto: propostas para a arte contemporânea
Yvana Gonçalves Belchior e Andrea A. D. Valentina

APRESENTAÇÃO

O Poéticas da Criação, ES - Seminário Ibero-americano sobre o Processo de Criação - abarca estudos que têm por base os fenômenos interacionais e culturais que envolvem a criação artística e a ação criadora nas ciências, mídias, nas artes, na música, na literatura, na educação, na arquitetura, no design, numa preocupação em congregar pesquisas realizadas nas universidades e institutos de pesquisa no Brasil e no exterior, em especial nos países de língua espanhola ou portuguesa.

Esse Seminário é organizado anualmente pelos pesquisadores do LEENA e do LabArtes, que atuam no Programa de Pós-graduação em Artes da UFES (PPGA), em parceria com as Pró-reitorias de Extensão e de Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (PROEX e PRPPG). Do mesmo modo, o PPGA/UFES - em parceria com a Universidade de Buenos Aires, a Universidade de Granada, a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e as universidades brasileiras, UNICAMP, UFSC e a PUC/SP - tem organizado um conjunto de eventos nacionais e internacionais voltados para a ampliação de estudos dos documentos do processo criativo em arte e para a reflexão sobre a arte e sua história na contemporaneidade. Com isso, o ppga/ufes consolida seu papel fomentador da ampliação de estudos e do confronto de ideias sobre os temas da arte contemporânea.

Nesse contexto de reflexões é que apresentamos os trabalhos do Poéticas da Criação - ES 2013, acolhendo pesquisadores dos dois continentes: a Europa, em especial Portugal e Espanha, e das Américas. Todos eles dedicam-se ao amplo debate sobre o processo de criação e suas mediações no contemporâneo contexto da sobremodernidade, na busca por compreender o esvaziamento das relações, na superação dos conflitos entre periferia e centro. Neste ano de 2013, em sua quinta edição, tem como tema geral: “o artista como autor e as práticas colaborativas na arte contemporânea”. Nesta edição, nos colocamos frente a frente com diversos ângulos das discussões sobre a questão da propriedade, e em especial no que tangencia o campo das artes: a noção de autoria. Vimos nas últimas décadas, principalmente com o advento das “facilidades” e impossibilidades de controle da Internet, a concretização não da morte do autor, mas uma dilatação sempre imprevisível de limites e de uma efetiva mudança no estatuto das próprias noções que têm por base a questão da autoria.

A produção artística, segundo Luiz Sergio Oliveira (UFF), não é mais concebida como produto de um único sujeito, na plenitude de seus saberes e fazeres que lhe conferem uma autonomia e hegemonia sobre outros saberes e fazeres que coabitam e

estruturam a criação estética em direção a uma obra, ou melhor dizendo, um possível tolerável que finaliza, ao menos, uma etapa do processo criador. Atualmente, o conceito de autores externos cada vez mais se mistura ao próprio conceito de autoria, e são poucos os fazeres contemporâneos que se efetivam de modo não compartilhado ou inter-relacionado com outros agentes no processo de gestação e efetivação das práticas artísticas. Tomando essas reflexões, podemos considerar que para além do fazer e da produção autoral tradicional atribuída ao artista como autônomo em seu labor plástico, o conceito de autoria revigora-se na contemporaneidade e aponta para reflexões que se estruturam a partir do espalhamento de diferentes tipos de práticas artísticas no domínio público que se põem como um fenômeno significativo na produção de arte recente e que estão a clamar pela intensificação e pelo adensamento de estudos e debates.

Essas práticas diferenciadas de arte no domínio público têm acarretado o deslocamento do artista de suas posições tradicionais, ao mesmo tempo em que introduzem uma dinâmica incomum às práticas artísticas ao substituir procedimentos centralizados no artista pelo exercício de negociações sob a pressão de interesses múltiplos, obrigando o artista a assumir a posição lateral da mediação. Nesse cenário contemporâneo da arte, o papel e o lugar do artista são deslocados, deixando de ser assenhoreado como o criador único da obra de arte, passando a definir-se como aquele que media o processo de identificação e realização simbólica dos desejos difusos que permeiam nossos cotidianos. Para Oliveira, o campo alargado das colaborações na arte contemporânea, em suas relações com as instituições e com os públicos de arte, com a crítica e com as instâncias de poder público, com o mercado diante do deslocamento do artista e das práticas desmaterializantes, apresenta-se extremamente fértil para reflexões e debates críticos em torno da presença, dos compromissos e potencialidades da arte e dos artistas nas sociedades contemporâneas, instaurando-se como ponto de confluência de saberes atraídos para uma investigação transversal da natureza da arte.

Assim, a visão geral é a da alteridade, o que propicia a oportunidade de chamamos para repensar novas abordagens sobre esse campo ampliado do conceito de autoria, para colaborações que nos permitam avançar na percepção sensível do termo e, conseqüentemente, contribuímos para as reflexões teóricas e práticas que coabitam o mundo de hoje.

FOLHEAR: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DO LIVRO DE ARTISTA

Adriana Dias

UNICAMP – adrianadiazru@hotmai.com

O objetivo deste trabalho é entender o híbrido campo dos livros produzido por artistas apoiando-me, entre outras referências, em *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, de Paulo Silveira (2008) e *Aberto fechado – Caixa e livro na arte brasileira* (2012). Paralelamente, tem o objetivo de iniciar alguma compreensão sobre a série *Liames*, livros por mim produzidos desde 2012.

Palavras chave: livro de artista, desenho, narrativa, arte contemporânea.

*Los objetivos de este trabajo son el de entender el híbrido campo de los libros producidos por artistas, apoyándome entre otras referencias en *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, de Paulo Silveira (2008) y *Aberto fechado – Caixa e livro na arte brasileira* (2012) y, paralelamente, iniciar alguna comprensión sobre la serie *Liames*, libros por mí producidos desde 2012.*

Palabras clave: libro de artista, dibujo, narrativa, arte contemporáneo.

Folhear – Diário-Caderno-Livro: um princípio afetivo

Na arte, literatura, filosofia, são inúmeras as referências aos afetos despertados pelo livro. Há diversos escritos que abordam o afeto pelo livro enquanto volume ou por aquilo que neles se encerra e que vem a tona quando abertos. Há livros cujo tema é livros; há ficções sobre livros mágicos como o juvenil *A história sem fim*, de Michael Ende (1993). Ou sobre livros proibidos, como *O nome da Rosa*, de Umberto Eco (2003). No título juvenil o personagem Bastian ultrapassa a fronteira das páginas e adentra a história que lê. No livro de Eco o personagem Jorge de Burgos, descrito como a própria memória de uma biblioteca, faz um livro adentrar em si: devora as páginas que deveriam ser secretas. Para Chevalier e Gheerbrant, em seu *Dicionário de Símbolos* (2001), “Fechado, o livro conserva seu segredo. Aberto, o conteúdo é tomado por quem o investiga”. Movidos por paixão, Bastian abre o livro ao inserir-se nele, adentra-o como quem mergulha em si; Jorge de Burgos fecha-o, em suas vísceras. Jorge de Burgos, cego, erudito, guardião de uma biblioteca labiríntica é uma pequena homenagem feita por Eco a Jorge Luis Borges, erudito, cego, criador de *A biblioteca de Babel*, infinita, labiríntica (Serna, 2005). Borges, autor de diversos textos ambientados em bibliotecas descreve sua relação com os livros numa passagem em que imagina não ser cego, pois segue comprando e ganhando livros. Borges dizia sentir desprender dos livros uma “gravitação amistosa” (1987).

Minha trajetória com os livros deu-se também pelo caminho do afeto, chegando a eles pelo viés da literatura. Para Borges, um livro [ou uma literatura] está sempre em transformação e indaga (idem), “Que é um livro, se não o abrimos? É, simplesmente, um cubo de papel e couro, com folhas. Mas, se o lemos, acontece uma coisa rara: creio que ele muda a cada instante”. O livro aberto convida que o conheçamos. Estabelece-se uma relação; o livro nunca será o mesmo, pois a cada vez somos outro. O livro é irresistível para muitos, objeto para ser visto/tocado e atmosfera a ser experienciada; é de natureza material e imaterial, palpável e impalpável. Silveira (2008) compara os dualismos do livro aos dualismos do homem: “nos duplos par e ímpar, frente e verso, capa e contracapa, letra e imagem, o abrir e o fechar”. Teria o livro tantas ressonâncias na natureza humana que incitariam o artista a criar livros à sua maneira? O que são livros criados por artistas?

Livro de artista: (in)definições

Voltando os olhos para a história da arte, é possível encontrar cadernos, diários, livros feitos por artistas desde épocas remotas. Blake, Dürer, Matisse, Frida Kahlo, registraram em cadernos/livros seu modo de estar no mundo. Explica Silveira (2008) que a nomenclatura “livro de artista” é usada no sentido lato para designar um grande campo artístico. Porém, é usado também em sentido estrito, para designar um “produto específico gerado a partir de experiências conceituais dos anos 60”. O autor aponta que embora cadernos como de Blake sejam claros livros de artista, assim como *Caixa Verde* (1934) de Duchamp, é no final do século XX que é dada autonomia a este objeto, que passa a ser legitimado.

O conceito de livro de artista é controverso entre pesquisadores. Em sua pesquisa, Silveira considera uma ampla gama de possibilidades para o livro de artista: em forma

de rolo, sanfona, códices, incluindo as formas matérico-escultóricas [ou objetuais] do livro-objeto e, mesmo, qualquer variante de anulação, negação e destruição do livro. Ao contrário, Phillipot e Moeglin-Delcroix guardam ressalvas ao livro-objeto (apud Silveira, 2008). Para Moeglin-Delcroix, curadora de livros de artistas no Cabinet d’Estampes na Biblioteca Nacional de Paris, o livro-objeto pertence aos limites da escultura e não do livro que, como afirma, só pode ser compreendido pela leitura, pois é preciso tempo para penetrá-lo.

Outro aspecto que divide pesquisadores é a tiragem ou edição. Para Moeglin-Delcroix o volume único ou de tiragem muito restrita seria um manuscrito não um livro. Ao contrário, Hoffberg (1995) considera o livro único parte importante das produções de livros de artista, como no caso da apropriação de livros encontrados ou dos álbuns ou caixas. No caso da arte brasileira os desdobramentos do livro de artista foram tantos que, como aponta Guy Brett, há construções tanto do formato caixa, como do livro: “Desenvolvimentos radicais na natureza do livro, tanto como conceito quanto como objeto físico, muito se aproximam ao da caixa, sendo que às vezes as duas categorias parecem andar lado a lado” (2012). Para Horvitz (1995) o livro de artista torna mais tênue as linhas que separavam a arte e a literatura, o artesanato e a arte e, tornam mais fluidos os contornos que distinguíam as ‘artes elevadas’ da cultura popular. Para Brett (idem), os campos das artes visuais, da poesia e da arquitetura misturam-se para abordar o tema espaço (para desdobrar-se) e como este é vivenciado pelo “corpo-mente”.

Que conformaria, então, um livro de artista, os seus aspectos formais ou os conceituais? Arte-livro, livro-obra, objeto-livro? Parece haver para este objeto artístico tantos formatos e conceitos quanto maneiras de chamá-lo.



Figura 1. Caderno A3. Estudos de formas queimadas; projeto para gravura. 1999.

Meus livros: produção antiga e a série Liames

Foi na literatura que descobri os textos em primeira pessoa, as cartas, as narrativas e comecei a escrever os meus diários: registrar em palavras meu mundo interno e as relações que estabelecia com o que estava *fora*. A transição do formato ‘diário’, para o de

caderno de artista aconteceu no contato com livros de artista. Num princípio, limitavam-se meus cadernos a um acumular de ideias escritas, entremeadas de poucas imagens que foram, paulatinamente, ganhando espaço. Começaram a surgir desenhos de anotação e observação, esboços para pinturas/gravura; autorretratos, paisagens, corpos e objetos que viriam, talvez, a constituir-se como trabalhos maiores. Os primeiros cadernos foram suporte para exercícios de desenho; não eram um fim em si mesmo, mas um veículo para algo que se materializaria fora deles (Figura 1).

Os recentes cadernos deixaram a ordem daquilo que está de permeio, adquiriram autonomia, indo ao encontro do que aponta Hoffberg (1987), quando afirma que o livro de artista “deve ser reconhecido como um meio em si mesmo”. A série em que venho trabalhando, *Liames*, forma-se por um conjunto de livros, dos quais três serão aqui apresentados. A série é composta pela tecitura [narrativa] de desenhos em sobreposição, mostram figuras apagando-se e outras emergindo. As formas desvelam-se ou se esvaecem no ato de folhear.

Para Weiss (2010), o ir e vir no folhear das páginas do livro evoca aspectos temporais, compara esse movimento a uma metáfora do tempo. Para a autora, a sequencialidade da escrita constrói a narrativa, “ao abrir um livro, o tempo impregnado neste livro começa a fluir, não o tempo cotidiano, mas, sim, o tempo da leitura: um tempo paralelo”. No livro de artista a leitura ou visualidade de sua narrativa constrói-se de maneira particular. Derdyck (2012) aponta que as narrativas no livro de artista nascem das conjugações entre tempo-espaço, forma e conteúdo, significante e significado; mais do que um tema ou assunto a ser contado, “o foco poético se fixa justamente no modo de narrar, que acontece tanto pelas articulações inéditas entre palavra e a imagem quanto pela sua materialidade, a sequência das páginas, sua estrutura formal.

Nos livros da série *Liames* um dos elementos da narrativa é o virar das páginas: a imagem desenhada soma-se à imagem que a antecede e cria uma expectativa em relação àquela que a sucederá (Figura 2). A transparência das páginas e a sequencialidade permitem que as imagens perpassem umas às outras; os desenhos imbricam-se, liam-se.



Figura 2. *Liames 1*. c. 20 cm. 2012.

Em dados momentos da construção de *Liames 1*, retomei páginas produzidas anteriormente para dar-lhes a ideia de conjunto. Realizei na feitura o mesmo movimento experienciado por quem se disponha a visionar o trabalho. Nas transparências as formas justapõem-se e sobrepõem-se. A justaposição constrói uma imagem com variações de

densidades e graus de evanescência. Já a sobreposição dos desenhos, ora soma-se a forma anterior, completando-a ou transformando-a, ora causa total anulação da imagem precedente. A sequencialidade nestes cadernos também mostra a resistência da imagem em desaparecer. A cada folhear a imagem de camadas mais profundas dissipa-se aos poucos, mas resiste ao apagamento (Figuras 3 e 4).



Figura 3. *Liames 1*. Nesta sequência a mancha de cor vermelha reluta ao apagamento.



Figura 4. *Liames 1*. Na sequência a imagem das luminárias reluta em desaparecer. Apaga-se no último quadro, por sobreposição.

A sequência da leitura nestes livros pode começar por onde o fruitor estabeleça como início e dar-se em qualquer direção. A transparência do papel somada ao ato de virar cada página propicia que vejamos uma imagem espelhada em relação àquela que vimos na página anterior, porém acrescida agora de outro contexto narrativo, que diz respeito às páginas que se acumulam de um ou outro lado do caderno. Nos livros *Liames 1* e *Liames 3* (Figura 5), a sequencialidade das páginas constrói uma narrativa visual mais explícita, mais acessível que no caso de *Liames 2*, descrito mais adiante.

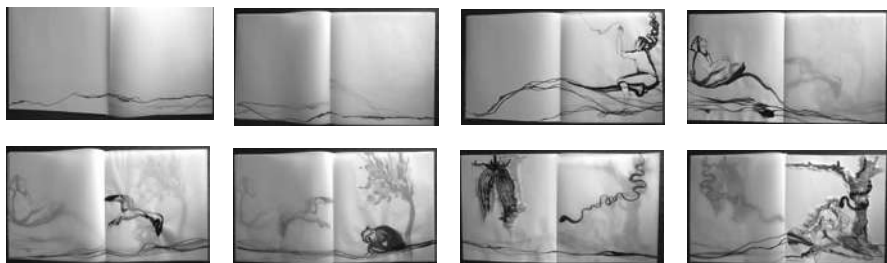


Figura 5. *Liames 3*. Neste livro as transparências são intercaladas por folhas opacas. As páginas são unidas como sanfona, o que permite visionar este caderno como uma imagem contínua. c. 20 cm. 2012.

Em *Liames 2* (Figura 6), pequenas sequências acontecem em seu interior. As páginas destas são parcialmente unidas por uma fita adesiva, formando grupos narrativos. Desta maneira, o volume é composto por trechos narrativos, dispostos em séries.

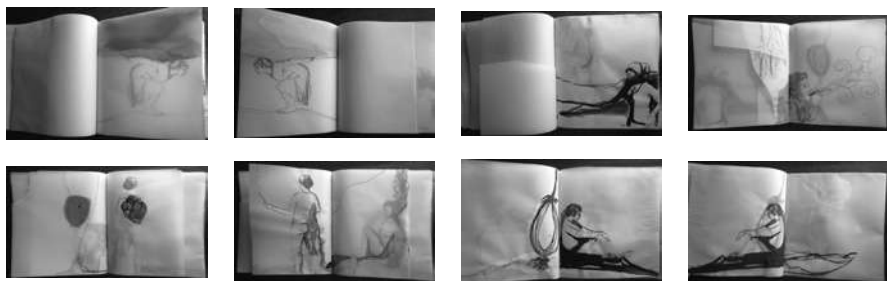


Figura 6. *Liames 2*. c. 20 cm. 2012

Algumas considerações e o porvir

Este breve ensaio foi o primeiro passo no caminho para entender o campo do livro de artista. Paulo Silveira (2008) faz uma colocação em que aponta que uma das funções do livro mais sujeitas à experimentação é ser o livro um arquivo de memórias, sejam memórias reais ou imaginadas. Quando Silveira tece a comparação entre os dualismos do livro e os dualismos do homem, sobre a frente e o verso, o abrir e o fechar, a letra e a imagem, me vêm, de maneira inevitável, a justaposição das naturezas material e espiritual, do homem e do livro. Acredito que ao trabalhar na natureza de superfície do

livro articulamos, de forma indissociável, a natureza etérea e a atmosfera que compõe o volume construído.

Sobre a série *Liames*, há questões a serem aprofundadas: o desenho, a transparência [e a linha, que inicialmente é o liame que une esta série], além da questão da narrativa que é por mim pesquisada atualmente no mestrado. Assim, o estudo aqui apresentado é apenas o início da reflexão sobre minha série de livros e sobre o campo do livro de artista.

Referências

- Aberto fechado – Caixa e livro na arte brasileira*. Catálogo da exposição de mesmo nome realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Brasília: Editora da UNB, 1987.
- _____. *La biblioteca de Babel*, disponível em <http://www.fenomec.unam.mx/pablo/probabilidad/babel.pdf>. Acesso em 02/12/2012.
- BRETT, Guy. *Guia geral do terreno. Aberto fechado – Caixa e livro na arte brasileira*. Catálogo da exposição de mesmo nome realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012. Pág. 10-55.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (orgs). *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva (et al). 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- DERDYCK, Edith. *A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro*. Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 164 – 173, maio. 2012.
- ECO, Umberto. *O nome da Rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: O globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- ENDE, Michael. *A história sem fim*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- HOFFBERG, Judith A. *Plenas de elegância e finura, atemporais mas familiares: artes gráficas únicas*. Único em seu gênero – *Livros de artistas plásticos* (catálogo de exposição de livros de artista). 1987, páginas 08-13.
- HORVITZ, Suzanne Reese. *Introdução*. Único em seu gênero – *Livros de artistas plásticos* (catálogo de exposição de livros de artista). S/d, páginas 07-08.
- SERNA, Justo, *Naturalmente, Umberto Eco*. Jornal El País, Espanha, 21 de outubro de 2005. Arquivo de edição impressa, disponível em: http://elpais.com/diario/2005/10/21/cvalencia-na/1129922283_850215.html.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2ª edição. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- WEISS, Luise e AZEVEDO, Suzana. *Livros-objeto e Almanques: marcas e deslocamentos*. 19º encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. “Entre Territórios”. 20 a 25/09/2010. Cachoeira, Bahia. 201

A APLICAÇÃO DA XILOGRAVURA E DA ARTE COLABORATIVA, NA BUSCA DO DESENVOLVIMENTO ESTÉTICO E INTERAÇÃO SOCIAL EM ALUNOS DEFICIENTES VISUAIS

Adriano de Almeida Ferraiuoli
IFF-Campos/RJ – uoli.rol@ig.com.br

O presente Trabalho de Pesquisa desenvolveu-se em âmbito escolar, no campo da Arte Colaborativa e Educação Inclusiva especificamente deficiência visual, tendo como referencial a utilização de atividades práticas em Xilogravura. Neste contexto, buscamos descobrir de que formas vivências em Xilogravura podem representar espaço de desenvolvimento de experiências sensoriais e estéticas, em discentes deficientes visuais, a partir de práticas pedagógicas que favoreçam também a inclusão social.

Palavras chaves: Educação Inclusiva, Formação Estética, Deficiência Visual, Xilogravura e Arte Colaborativa

This Research was developed in the field of Collaborative Art and Inclusive Education specifically visual impairment, taking as reference the use of practical activities in woodcut. In this context, we seek to discover ways that experiences in space may represent Woodcut development of sensory and aesthetic experiences in visually impaired students from pedagogical practices that also promote social inclusion.

Keywords: Inclusive Education, Training Aesthetics, Visual Impairment, Woodcut and Collaborative Art

Introdução

O cenário atual de debates sobre a formação estética de jovens para a inserção cidadã na vida social e promoção de acesso ao conhecimento científico, às artes e à cultura, principalmente por estar amparada e fomentada pelos Princípios e Diretrizes da Educação Profissional sugere que novos parâmetros se desenhem no cotidiano escolar.

Objetivos

Compreender como a Xilogravura pode contribuir para o desenvolvimento sensorial e estético, investigando como ocorrem as transformações culturais frente aos desafios propostos ao longo da pesquisa.

Desenvolvimento Estético

Utilizando o termo estética como área de significação em artes, (Cauquelin, 2005) o divide em duas categorizações: a primeira empregada como adjetivo, qualifica comportamentos e atributos relacionados à atividade artística; Já o substantivo estética, nos remete a um *corpus* teórico que definem o domínio específico da arte, propõe estudos de obras e visões de conjunto de períodos históricos, admitindo teorias a partir de estéticas próprias de seus autores.

Em nosso estudo optamos pela primeira categorização, entendendo a estética juntamente com Baumgarten (*apud*, CAUQUELIN, 2005) como a essência do pensamento sensível – “ciência do sensível”. Buscando o despertar e desenvolvimento da sensibilidade artística em discentes deficientes visuais, a partir da xilogravura.

As experiências em xilogravura buscaram na pluralidade, um princípio articulador do conhecimento, implicando meios de trabalhos educativos na diversidade. Segundo (Vygotsky, 2008), o desenvolvimento humano está intimamente ligado ao aprendizado, sendo este uma das principais fontes de conceitos e uma poderosa força que direciona o destino do seu desenvolvimento mental.

Assim, as experiências em xilogravura se comprometeram com o desenvolvimento estético dos educandos, percebendo as linguagens artísticas como formas sensíveis de criação e expressão. Esta forma de construção estética caminha no sentido contrário de uma prática de Ensino praticada na sociedade contemporânea, que ainda prioriza a linguagem verbal, em detrimento das demais linguagens subjetivas.

Interação Sociocultural:

Os encontros semanais, além da aplicação da xilogravura e demais técnicas artísticas, buscaram estabelecer uma relação recíproca entre os participantes, por uma conexão mediadora entre os estudantes e o pesquisador. Assim, o investigador, direcionou as atividades propostas na construção de significados e apropriação cultural.

Para (Silva, 2010, p.211), o professor que busca desenvolver essas mediações e apropriações culturais em sua prática pedagógica, deve formular perguntas básicas do

tipo: “quais práticas operar para favorecer a construção interativa dos saberes nas instituições educativas? Quais situações propor aos estudantes?”

Segundo o autor, começando sua ação por estas questões, o professor deve ter claro que está objetivando as interações entre os alunos e que estes “não são copos vazios que os docentes deveriam encher”. Assim como para (Freire, 2010) que sentencia que “(...) ensinar não é *transferir conhecimento*, mas criar as possibilidades para a sua construção” (p.22).

De acordo com as questões apresentadas, a interação sociocultural pretendida, através das vivências em Xilogravura, buscou a reflexão, a discussão de ideias, a troca de experiências e opiniões.

Experiências Estéticas e Sensoriais em Xilogravura

Nesta parte específica do artigo, descrevemos resumidamente o desenvolvimento, as observações as análises dos dados coletados e dos fatos vivenciados durante a pesquisa, pretendendo relatar parte da produção realizada, durante os 20 encontros presenciais, cada um com 02 horas de duração aproximadamente, para 15 alunos deficientes visuais pertencentes ao Ensino Médio e Técnico do IFF Instituto Federal Fluminense - campus Campos Centro, nos meses de outubro e dezembro de 2012.

A Xilogravura é uma técnica que exige destreza manual. Assim, como forma de introdução, foram criados outros suportes e técnicas adaptadas que possibilitaram a livre expressão e percepção em relevo da produção artística realizada pelos participantes.

Foram reproduzidas obras artísticas famosas, constatando que todos tinham alguma noção visual das mesmas por intermédio de depoimentos alheios. Nosso objetivo foi contextualizar as obras, permitindo uma noção própria da estética de cada desenho apresentado. A partir deste entendimento, os participantes começaram a tentar reproduzir uma interpretação própria dos desenhos percebidos e desenvolver suas próprias obras originais em desenhos texturizados em relevo. Sempre optando por uma abordagem colaborativa com espaço aberto para interação assíncrona com debates e discussões entre os participantes.

Como novo desafio, foi entregue a cada um deles uma matriz de madeira e a ferramenta goiva, num primeiro contato com a produção de uma xilogravura. Todos tiveram grande dificuldade e resistência para “sulcar” a madeira. Apesar de alguns conseguirem realizar as matrizes. Pela dificuldade inicial, foi substituído o material original por isopor e palitos. Onde o isopor substituiu a madeira e o palito, a goiva. Facilitando o processo de produção.

Plano de Coleta e Análise dos Dados

Na busca da compreensão global dos fenômenos, assumimos uma conduta participante na procura de compreensão e significação social no ambiente, espaço e tempo vivido no desenvolvimento das vivências em Xilogravura, partilhando experiências culturais com os participantes (Chizzotti, 2003, p.82).

Criamos, então, uma relação recíproca entre o nós, enquanto pesquisador e os sujeitos da pesquisa, que não foi desfeita em nenhum momento durante o início e término da

pesquisa. Tal simbiose, segundo o autor, “é indispensável para se apreender os vínculos entre pessoas e os objetos, e os significados que são construídos pelos sujeitos” (p.84).

Após o encerramento da coleta de dados, iniciamos a fase mais formal da análise. Baseadas em um conjunto de categorias teóricas descritivas, amparadas no referencial teórico do estudo, foi feita a primeira classificação dos dados, de acordo com a teoria da codificação de (Lüdke e André, 2010). Isto possibilitou a divisão do material em seus elementos componentes, sem, contudo, perder de vista a ligação desses elementos com os demais.

Análise das Categorias de Pesquisa

Categoria 01 - O desenvolvimento e uso da Percepção nas vivências em xilogravura foram observados através: da observação contínua do pesquisador durante as atividades propostas; do uso de técnicas e materiais que possibilitaram a percepção de relevos indicativos de formas; do uso da sensibilidade e da expressão, através de diferentes linguagens artísticas; da confecção das matrizes.

Categoria 02 - Aspectos na Formação Estética foram investigados a partir: da constatação das relações estabelecidas direta e indiretamente com o ato de criação a partir da ludicidade; do uso da expressão corporal; do comportamento; na interação e identificação dos participantes com as atividades.

Categoria 03 - A Interação Social foi analisada através: da observância das trocas de experiências durante o processo criativo; dos diálogos entre os participantes; das atividades em grupo; do intercâmbio cultural entre os participantes; da intervenção criativa.

Considerações Finais

Na análise dos resultados da pesquisa, encontramos nas experiências estéticas e sensoriais em xilogravura um espaço transformador, despertando um entrelace das relações cognitivas. A Xilogravura se revela como uma linguagem estética, que utiliza da expressão artística e sensorial. Apresentando-se como um recurso didático transformador para o Ensino da Arte com deficientes visuais, capaz de favorecer significativamente no desenvolvimento da percepção, estética e interação sociocultural dos participantes.

Referências

- CAUQUELIN, Anne. (2005). *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- CHIZZOTTI, Antonio. (2003). *Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais*. São Paulo: Cortez Editora.
- FREIRE, Paulo. (2010). *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Paz e Terra.
- LUDKE, Menga & ANDRÉ, Marli E. D. A. (2010). *Pesquisa em Educação: Abordagens Qualitativas*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda.
- SILVA, Marco. (2010). *Sala de Aula Interativa: educação, comunicação, mídia clássica, internet, tecnologias digitais, arte, mercado, sociedade e cidadania*. São Paulo: Loyola.
- VIGOTSKY, L.S. (2008). *Pensamento e Linguagem*: São Paulo: Martins Fontes.

A RECEPTIVIDADE DA PANELA DE BARRO CAPIXABA

Aissa A. Guimarães

PPGA/ UFES – aissaguimas@yahoo.com.br

Geyza Dalmásio Muniz

Mestranda PPGA/ UFES – geyzadm@gmail.com

O artigo proposto aborda a recepção das panelas de barro capixabas pelo público, analisando as diferenças entre a produção das paneleiras de Goiabeiras e dos paneleiros de Guarapari, tangenciando a influência da apropriação do território no qual esse saber é transmitido e continuamente produzido. Os diferentes processos na produção da panela de barro implicam em objetos distintos, tanto nas características físicas das panelas, como nos contextos cultural e social.

Palavras-chave: Paneleiras de Goiabeiras; paneleiros de Guarapari; patrimônio cultural imaterial; artesanato; mercado.

The proposed article addresses the receipt of crock pots capixabas by public, analyzing the differences between the production of crock's artisans from Goiabeiras and crock's artisans from Guarapari, addressing the influence of ownership of the territory in which this knowledge is transmitted and continuously produced. The different processes in the production of the crock imply distinct objects, both in the physical characteristics of the pans, as in cultural and social contexts.

Keywords: Crock's artisans from Goiabeiras; crock's artisans from Guarapari; intangible cultural heritage; craftwork; market.

Panelas de barro capixabas

Este artigo resulta da pesquisa em desenvolvimento que compreende a análise da relação entre patrimônio cultural imaterial, artesanato e mercado, tendo por base o estudo comparativo entre as Paneleiras de Goiabeiras (patrimônio) e os Paneleiros de Guarapari (artesanato).

A metodologia utilizada consiste na história oral dos atores sociais entrevistados durante a pesquisa de campo (além de registros fotográficos e de vídeo), pesquisa bibliográfica e documental. Deste modo, busca-se conhecer esses dois grupos, identificá-los e fazer um mapeamento do fazer panela de barro capixaba.

Neste artigo apresentam-se os dois grupos pesquisados, seus modos de fazer a panela de barro, considerada um ícone da cultura capixaba, suas diferenças e semelhanças, assim como a receptividade do público a esse objeto cultural.

As paneleiras de Goiabeiras sempre produziram panela de barro na comunidade onde moram, no bairro de Goiabeiras, em Vitória. Este saber é transmitido de mãe pra filha por várias gerações. Em 2002, o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras foi registrado como Patrimônio Cultural do Brasil, inaugurando o Livro de Registro dos Saberes.

O patrimônio cultural imaterial é definido, conforme a Unesco, no artigo 2 elaborado a partir da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial aprovada em Outubro de 2003, como

as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração a geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu meio ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito pela diversidade cultural e criatividade humana. (IPHAN, 2004, p. 373).

A partir deste registro as paneleiras passaram a ter mais visibilidade e a contar com algumas políticas públicas como apoio à continuidade de seu trabalho. Algumas mudanças aconteceram ao longo do tempo, mas nada que interferisse no modo essencial desse fazer.

A princípio, as paneleiras produziam para consumo próprio e para a comunidade, nos quintais de suas casas, mantendo uma tradição indígena por gerações. Conforme relata o Dossiê do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) 3 – Ofício das Paneleiras de Goiabeiras (2006, p.15), o processo de produção das panelas de Goiabeiras conserva todas as características essenciais que a identificam com a prática dos grupos nativos das Américas, antes da chegada de europeus e africanos. As panelas são da mesma maneira modeladas manualmente, com argila da mesma procedência, do Vale do Mulembá e com o auxílio de ferramentas rudimentares. Após secarem ao sol,

são polidas, queimadas a céu aberto e impermeabilizadas com tinta de tanino, ainda quentes.

Entretanto, com a maior divulgação e a associação da panela de barro com a torta e moqueca capixabas, a procura pelas panelas foi crescendo e a produção das panelleiras também. Atualmente, devido a grande demanda das panelas, as panelleiras já contratam umas às outras para auxiliarem em algumas etapas da produção das panelas, como o alisamento logo após a secagem.

Para identificar e distinguir a procedência das panelas de barro de Goiabeiras criou-se um selo de autenticidade (Figura 1) junto com a Prefeitura de Vitória, consequentemente, contribuindo para a formação da identidade do grupo e da tradição. Em 2011, as panelas de Goiabeiras receberam outro selo, o de Indicação Geográfica na categoria Indicação de Procedência, fornecido pelo Instituto Nacional de Propriedade Industrial (INPI), para garantir a proteção e a diferenciação das panelas de Goiabeiras no mercado. (Figura 2).



Figuras 1 e 2. À esquerda, selo de autenticidade das panelleiras de Goiabeiras criado pela Associação das Panelleiras de Goiabeiras e a Prefeitura Municipal de Vitória. À direita, selo de Indicação de Procedência Goiabeiras, concedido pelo INPI. (Fonte: Figura 1: site Correio Gourmand. Figura 2: site Inovar Ufes).

Seguindo a Rodovia do Sol, em Guarapari, encontram-se diversas fábricas de panela de barro, assim como em outras regiões do município (Figura 3). Na presente pesquisa entrevistamos vários artesãos dessas fábricas. Ao todo, existem quinze fábricas em Guarapari. Dessas, treze são de pernambucanos, uma de carioca e uma de capixaba.

Os artesãos vieram aos poucos da região de Caruaru (a grande maioria), em Pernambuco, em busca de uma melhor condição de vida. O primeiro deles, o mestre Pixilô, como é conhecido, já sabia fazer panela desde Pernambuco, porém não panela preta. Outros aprenderam aqui no estado, no entanto, a maioria desses artesãos imigrantes já trabalhava com o barro em sua terra de origem. Eles são parentes ou se conhecem já de Caruaru.

O processo de produção dos dois grupos é diferente. As panelas de Guarapari são moldadas no torno pelos oleiros e cortadas com um fio de nylon para a retirada da panela do torno. As alças são moldadas à mão e adicionadas posteriormente. Também utilizam a pedra de rio para o acabamento, para dar brilho. Depois da secagem, colocam nos fornos feitos de tijolos à temperatura de aproximadamente 700°C onde ficam por no mínimo doze horas. A cor preta das panelas é conferida em seguida da queima, ainda no forno, completamente fechado e sem ar, quando a madeira que se transforma em carvão e a fumaça tingem as panelas. Em Guarapari são os homens que produzem as panelas, as mulheres fazem o acabamento com a pedra de rio e outros artesanatos pequenos, como as galinhas de angola.



Figura 3. Mapa das fábricas de panela de barro em Guarapari, ES.



Figura 4 e 5. Acima, panela de barro produzida em Guarapari. Abaixo, panela de barro produzida em Goiabeiras. (Fonte: Acervo pessoal).

Como a produção de Guarapari é maior pela agilidade do torno, o preço dos artefatos é um pouco menor do que o de Goiabeiras, mesmo tendo o custo de produção maior.

Além do processo de produção o barro utilizado e a forma das panelas também são diferentes. O barro que as panelas de Goiabeiras utilizam só é encontrado no Vale do Mulembá, localizado no mesmo município. O barro utilizado pelas panelas é mais arenoso e profundo, diferentemente do barro utilizado pelos paneiros de Guarapari. O barro das panelas não serve para ser usado no torno, devido suas características fisiológicas. O barro de Guarapari é retirado mais da superfície, é mais macio e passa

por um processamento para se tornar mais fino. Essa mistura se faz necessária devido as altas temperaturas dos fornos durante a queima das panelas e a modelagem no torno.

As paneleiras de Goiabeiras usam a tintura chamada tanino para impermeabilizar e tingir de preto as panelas. Em Guarapari não há essa impermeabilização e a cor se dá no final do processo de queima, pela fumaça, deixando as panelas com uma cor uniforme.

O torno usado em Guarapari resulta em panelas uniformes (Figura 4) e com melhor encaixe da tampa com a panela. Nas panelas de Goiabeiras (Figura 5) as alças são diferentes das de Guarapari, e possuem algumas variações de acordo com a habilidade de cada artesã. Na tampa nota-se outra diferença: em Guarapari é um puxador e em Goiabeiras é uma alça.

Entretanto, em breve pesquisa pela internet percebe-se que as pessoas não conhecem as diferenças das duas produções, do modo de fazer nem das diferenças físicas, o que podemos confirmar quando conversamos com alguns capixabas sobre essas panelas.

O fato é que existe mercado para as duas produções de panela de barro. Enquanto as paneleiras de Goiabeiras que produzem no galpão da Associação das Paneleiras de Goiabeiras (APG) tem uma média de três mil panelas por mês de produção, as fábricas de Guarapari juntas produzem cerca de vinte e cinco mil panelas mensais em baixa temporada (de acordo com relato de Ailton, um dos paneleiros).

Guarapari por ser uma cidade turística, facilita a venda das panelas dos paneleiros. Já as Paneleiras de Goiabeiras tem o ofício registrado, a história da tradição familiar e regional o que acaba despertando o interesse dos turistas, além do apoio de instituições governamentais. De acordo com Renato Ortiz (1985, p. 133) “é o grupo que celebra sua revificação, e o mecanismo de conservação do grupo está estreitamente associado à preservação da memória.” No entanto, a memória coletiva só pode existir enquanto vivência, enquanto prática que se manifesta no cotidiano das pessoas. Com esse apoio que as paneleiras recebem, conseguem dar visibilidade a memória dessa tradição e assim valorizar seu trabalho e vender mais panelas. Constatamos que em Guarapari há uma grande demanda de revendedores que comprem grandes quantidades dos paneleiros e vendem pelo país, uma vez que esta produção artesanal, em série das fábricas, produz quantidade suficiente para este mercado.

Conforme Ortiz (1985, p. 40), a construção da identidade nacional (neste caso, regional), necessita de mediadores para descolarem as manifestações culturais de sua esfera particular e as articularem a uma totalidade que as transcenda. Esses mediadores são os intelectuais que interpretam as manifestações e trazem a tona para a sociedade. Deste modo, Ortiz (1985, p 142) afirma que “a cultura enquanto fenômeno de linguagem é sempre passível de interpretação, mas em última instância são os interesses que definem os grupos sociais que decidem o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação.” Isso nos indicam os motivos pelos quais a tradição das paneleiras é um bem cultural valorizado, enquanto a produção de panela de Guarapari é vista como artesanato para comercialização.

A imagem da panela de barro foi apropriada pelas instituições governamentais como o ícone da identidade capixaba, o que gera diversas questões ao redor deste artefato. Uma preocupação relevante refere-se ao consumo cultural inspirado por uma “racionalidade mercadológica”; o que faz com que as demandas de consumo cultural estejam mais diretamente associadas à relação entre patrimônio e economia, entre cultura e turismo. Como colocado por Fernandes e Alfonsin (2010, p. 85), “a cidade se obriga a atualizar ou se adequar para ser e ter produtos na vitrine dos negócios, incluídas as representações de seu patrimônio imaterial”. As panelas de Goiabeiras acabam servindo de chamariz para o turismo da cidade, ao mesmo tempo em que pode sofrer mudanças para sustentar esse turismo.

Essa pressão mercadológica acaba impondo a potencialização econômica dos bens culturais, trazendo como consequência sua precarização, ou até mesmo sua elitização, podendo envolver a transformação da tradição, dos saberes e fazeres, das manifestações folclóricas em espetáculo para alimentar a agenda do mercado, o qual segue alheio à essência dos espaços (FERNANDES e ALFOSIN, 2010, p. 85).

A transmissão de conhecimento de geração em geração presente em Goiabeiras também está presente em Guarapari, pois os artesãos aprenderam o ofício de ceramista com seus pais. Aqui aprenderam apenas a fazer o objeto panela, que, segundo o Índio, como é conhecido um dos artesãos entrevistados, é um dos itens mais fáceis de fazer em cerâmica (no torno).

Observa-se que as diferenças entre as produções de Guarapari e Goiabeiras estão tanto na questão econômica e social como na maneira de se fazer a panela. Em Guarapari a preocupação maior é produzir mais para ter um retorno melhor e garantir o sustento da família. Já em Goiabeiras, as paneleiras fazem esse artesanato para seu sustento sim, mas também porque é o que aprenderam a fazer e desejam manter o ofício de suas mães, a tradição cultural do seu ofício.

Portanto, mesmo havendo diferenças no fazer, na valorização dos artesãos produtores desse objeto, paneleiras e paneleiros sobrevivem do fazer panelas de barro, e contribuem para a manutenção e divulgação desse bem, ícone da identidade capixaba. Enquanto as paneleiras de Goiabeiras mantêm sua tradição do fazer como seus antepassados faziam, os paneleiros de Guarapari mantêm a tradição de suas famílias no ofício de ceramistas e contribuem para suprir a demanda de uma parcela do mercado, que se interessa em vender um produto que é valorizado por ser representativo da cultura capixaba, independente da história envolvida no fazer do objeto.

Referências

- FERNANDES, Edésio; ALFONSIN, Betânia (coordenadores). *Revisitando o instituto do tombamento*. Belo Horizonte: Fórum, 2010.
- IPHAN. *Dossiê IPHAN 3 - Ofício das paneleiras de goiabeiras*. Brasília: Iphan, 2006.
- IPHAN. *Cartas patrimoniais*. Isabelle Cury (org.). 3 ed. Rio de Janeiro: Iphan, 2004.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DA LEGIBILIDADE À PERPLEXIDADE: CONVERGÊNCIA DE FLUXOS NOS ESPAÇOS DISCURSIVOS DAS GALERIAS

Alexandre Emerick Neves

PPGA/UFES – alexandreemerick@gmail.com

Ao rever a tradição do readymade de Duchamp a Damien Hirst, Hal Foster aponta as estratégias de participação elaboradas por os nomes de Hélio Oiticica e Lygia Clark como precedentes de certas propostas contemporâneas, o que neste trabalho procuro aproximar aos desdobramentos das práticas colaborativas.

Palavras chaves: arte contemporânea, debate crítico, propostas colaborativas

In reviewing the tradition of Duchamp's readymade Damien Hirst, Hal Foster points participation strategies developed by the names of Hélio Oiticica and Lygia Clark as precedents for certain contemporary proposals, which try to bring this work to the unfolding collaborative practices and hence the questions of authorship.

Keywords: contemporary art, critical debate, collaborative proposals

Fluxos, espaços e percursos

O característico barulhinho do plástico colorido anuncia o adocicado sabor que logo se quer compartilhar. Outra lembrança pode trazer de volta o calor do vapor das panelas, os aromas, as cores, os sabores, e mesmo o burburinho do preparo que culmina com a exótica degustação de temperos inusitados. Certamente estamos falando de momentos especiais, prazerosos, mas, sem as esclarecedoras minúcias, não necessariamente artísticos.

Acontece que instalações, performances, intervenções e acontecimentos fora do espaço institucional da arte garantem certa proximidade e familiaridade do gesto do artista com o gesto de qualquer um, e mantém em aberto o convite para a participação em algo acessível, mesmo que o participante não esteja convicto de estar interagindo diretamente com uma obra de arte ou com uma atividade artística, o que pode converter o convite em tocaia. Por outro lado, as práticas colaborativas direcionadas para dentro do lugar da arte, do espaço instituído especificamente para dar lugar aos acontecimentos artísticos, os espectadores tem a noção de participar de algo que, ainda que lhe pareça obtuso, tem grande possibilidade de ser arte.

Com o diagnóstico de algumas obras contemporâneas associadas ao espaço-tempo da cidade, aos fluxos de acontecimentos vulgares do cotidiano, sugiro, mais que um apontamento, uma avaliação de como se tornaram recorrentes as manifestações artísticas como derivações dos percursos urbanos, perpassando o interior e o exterior das galerias de arte por meio de gestos que podem se desdobrar em ações, intervenções e demarcações. Procuo uma pequena pausa reflexiva sobre esse aspecto da arte contemporânea, sua relação com o espaço-tempo do convívio urbano, com a variedade de obras advindas da negociação com os caminhos da cidade, produto de experiências advindas da convergência de lugares e de fluxos artísticos e não-artísticos.

Dissenso, legibilidade e perplexidade

Não é preciso ressaltar a importância dos escritos de artista para os estudos da arte contemporânea, mas o caso que retomo neste ponto da discussão traz um acréscimo a pauta, pois Rirkrit Tiravanija adota a postura de um crítico ao falar da sua obra na terceira pessoa. Ao escrever sobre seu próprio trabalho, Tiravanija caracteriza sua operação como uma retirada do mictório de Duchamp de seu pedestal, fazendo-o retornar a seu uso original, para então urinar nele. (Bishop, 2006) O artista transfere para a galeria panelas e demais utensílios, assim como os ingredientes necessários para o preparo e o consumo de uma comida típica de sua cultura, o curry. O evento promovido por Tiravanija desloca para o ambiente artístico a identidade funcional e o potencial relacional inerente aos objetos às coisas que trazem consigo toda a sua demanda cultural de receitas, temperos, sabores, apresentação, oferecimento e consumo.

Deve-se ainda acrescentar a crescente recorrência à palavra do artista por meio de entrevistas que tem auxiliado na apreensão e na discussão das obras. Por isso, em sua série de entrevistas, Hans Ulrich Obrist lembra que, para Tiravanija, o mais importante não está no que as pessoas vêem em suas mostras, mas “o que acontece entre as pessoas”

(Obrist, 2006). A primeira vez que expôs as etapas de preparação do curry em pedestais - *Sen título*, galeria Scott Hanson, 1989 - os espectadores não podiam comê-lo. Foi em sua individual *Sem título*, de 1992, na galeria 303 em Nova York, que os visitantes foram convidados a compartilhar da experiência de experimentar e compartilhar o curry. Para esta ocasião as portas que separavam os ambientes da galeria por funções específicas foram retiradas, de certa forma unificando os espaços. Segundo o artista, os aposentos geralmente ocultos da galeria foram convertidos em “espaço de encontros sociais”. (Obrist, 2006) Como resultado da sua proposta artística, Tiravanija evidencia que “o espaço do escritório da galeria se tornou um ponto de encontro e descanso central para vários visitantes habituais do SoHo.” (Obrist, 2006)

Mas é justamente pensando nas obras de Tiravanija que Hall Foster define o risco de se apoiar em algum *pedigree* teórico para converter conceitos abstratos em espaço literal de operações, e chega a apontar certa promiscuidade das colaborações quando a instalação adquire a condição de formato padrão para a discursividade e a sociabilidade. É neste ponto que Foster aponta a probabilidade de ilegibilidade, pois a morte do autor não significou necessariamente o nascimento do leitor, como especulou Roland Barthes, mas pode-se estar trabalhando com a exploração da perplexidade do espectador. (Bishop, 2006)

Com a mesma intensidade que Foster apresenta ressalvas às instalações e performances como as de Tiravanija, ele também rebate as teorias que as sustentam, como as de Bourriaud.

Para fundamentar seu ponto de vista sobre as teses de Bourriaud, Foster alega ver no livro *Pós-produção* não mais que um breve glossário de trabalhos que utilizam técnicas de manipulação de produtos culturais e que engendram efeitos relacionais. De fato, Bourriaud concentra os aspectos conceituais de sua tese em seu livro anterior, *Estética Relacional*, para então apresentar em *Pós-produção* uma panorâmica das produções que consideram as técnicas de elaboração de sociabilidade com as quais os artistas trabalham os elementos relacionais.

Certas obras indicam claramente que alguns artistas contemporâneos tendem à “construção de percursos dentro dos fluxos existentes” (Bourriaud, 2009). Neste sentido, busco ressaltar como as salas e corredores das galerias são reinseridos na cartografia dos caminhos urbanos, por vezes como atalhos para os fluxos existentes, ou então como desvios de retorno para a realidade dos percursos cotidianos. O artista propõe a reorientação de personagens cotidianos realizando ações quaisquer, sem objetos inusitados ou trajes especiais que denunciem alguma singularidade dos gestos, e captura, assim, atitudes vinculadas às instâncias cotidianas sem qualquer ruptura com sua orientação comportamental do participante. O artista, portanto, não propõe a criação de novos fluxos, tampouco a revelação de passagens incomuns ou eventos inusitados. Ele promove a convergência de instâncias, como as do público e do privado, do local e do global, do individual e do coletivo, do artístico e do comum, do culto e do vulgar, com a manipulação os fluxos de eventos disponíveis para, principalmente, propor certa dessacralização dos espaços reservados da arte dita elevada. Mas, se a postura de Foster pode parecer

radical, também não se pode permanecer indiferente ao risco que se apresenta como certa inversão de polaridade, pois as galerias revelam-se como lugares imantados, com a capacidade de atrair os fluxos existentes e recarregá-los de significados, sejam eles políticos, ideológicos, culturais, sociais ou afetivos, de modo a reverter os efeitos de sacralização para os acontecimentos vulgares.

Muitas ações suscitadas pelas propostas artísticas resultam em intervenções que denunciam a passagem dos personagens, pois suas presenças são tomadas como demarcações através de seus gestos, ainda que estes gestos sejam associados aos comportamentos mais costumeiros. Trata-se de alterar a disposição do espaço com gestos muitas vezes passageiros, de subverter a relação com o lugar pela deliberação da presença do espectador. Trata-se de interferir diretamente nesses espaços de vivência, intervir na temporalidade inscrita nas relações, abalar as conexões estabelecidas pela natureza do lugar. O espaço que a princípio acolheria uma obra de arte é aberto à resignificações, de tal modo que os eventos ali suscitados assumem a condição de obra pelo deslocamento dos elementos relacionais envolvidos.

Desvios e convergências

Os caminhos das cidades são tomados como pulsantes ambientes de circulação, e a rua “passa a ser o lugar em que vivemos mais plenamente, isto é, mais irrefletidamente, vagando o dia inteiro num permanente e generalizado limiar entre o espaço público e o espaço privado” (Clark, 2007). Os comentários de T. J. Clark ressaltam que, “para Benjamin, as passagens são a chave dessa história mais geral porque somente nelas a verdadeira estupidez e sublimidade da nova (velha) sociedade encontravam total expressão” (Clark, 2007). Por isso sugiro que algumas das propostas de ocupação dos espaços das galerias na arte contemporânea denunciam certa permanência da centenária estratégia do readymade, talvez como afirmação do que lhe é essencial: o deslocamento.

Lugares de aparição da arte, as galerias habitualmente funcionam como estações para pausa ou retenção da corrente diária. Assim, a experiência com a arte despertaria como imersão em ambientes específicos que margeiam os fluxos da cidade. Mas, com os desdobramentos das instalações e das performances, os eventos característicos dos fluxos existentes são desviados de seu itinerário corriqueiro para o interior das galerias.

Umberto Eco cedo demonstrou como a poética de uma obra estaria aberta a resignificações (Eco, 1968), e boa parte dos artistas da primeira metade do século XX adotaram a máxima de aproximação da obra de arte com o mundo, mas o que parece manifestar-se na produção artística das últimas décadas é uma ansiada abertura do mundo tomada como obra. Nicolas Bourriaud dedica um capítulo de *Estética relacional* a essa ideia, intitulando-o *A obra de arte como interstício social*. Mas, como seu próprio discurso deixa antever, os artistas parecem fazer despontar os interstícios sociais e tomá-los por atividades artísticas, pois “a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de sociabilidade e fundadora de diálogos” (Bourriaud, 2009). A proposição de ações performáticas busca responder à pretendida imersão da arte no espaço-tempo real. Assim,

ir a uma galeria de arte passou a significar mais que visitar espaços expositivos, pois os espectadores são levados a penetrar ambientes e manipular objetos, vestir capas e compartilhar roupas como exercícios participativos e colaborativos desde que as galerias de arte passaram a proporcionar incursões por instalações e a audiência de performances. A consolidação da instalação e da performance no repertório contemporâneo, e consequentemente os desdobramentos dessas categorias artísticas, muitas vezes em associação, levam a audiência para além da função de testemunhar as ações, pois, seduzidos ou capturados, os espectadores tornam-se partícipes da ação que é tomada como obra. A largos passos a obra de arte contemporânea intenta elevar o fator relacional ao enredar diretamente o outro na disposição das ações, e isso sem necessariamente passar pela mediação de objetos tidos historicamente como específicos do campo da arte.

Mais que receptor das obras o espectador é solicitado como um elemento de transmissão, ressaltando a disposição de um jogo relacional envolvente que aciona acontecimentos coletivos. Com os amontoados de doces na instalação *Sem título (USA Today)*, de 1990, Felix Gonzales-Torres sugere acontecimentos em aberto francamente subordinados ao espectador, com caramelos que circulam cingindo a presença dos espectadores. Como oferta, a obra de Gonzales-Torres presentifica, de fato, os modos de produção, recepção e transmissão envolvidos em suas práticas artísticas que dialogam de maneira franca e prazerosa com as práticas históricas, com os dados culturais, com os elementos sociais, na reinserção em circuitos nos quais as pessoas reveem o significado dos singelos gestos de preparar, ofertar, receber e compartilhar algo comum.

Entre consenso e diversidade

Diante da necessidade de adequação do extenso assunto proposto para este debate às restrições desta reflexão em poucas linhas, parece oportuno lembrar que a concepção da ideia de pluralismo na arte contemporânea, atribuída principalmente a Foster, mostrou-se fecunda desde o princípio, e de certa forma confirmou-se justamente com as possibilidades de troca de papéis, assimilações de gestos, intercessões de espaços e convergência de fluxos suscitados pelas instalações e performances propostas por artistas como Tiravanija.

A crítica de Foster serve para alertar para o risco de um maneirismo às avessas, a partir da adoção e sustentação de um modo recorrente de não se ter padrões determinados. O que não se pode perder de vista é a abertura e expansão proporcionada pela arte contemporânea, particularmente pelas instalações e performances, assim como sua sustentação por comentários como os do próprio Foster. E o perigo de ilegibilidade deve-se em parte ao risco assumido pela abertura e expansão do campo da arte na contemporaneidade, e isso em estreita contraposição à destinação da arte de vanguarda a uma “elite da elite” pretendida por Clement Greenberg (Ferreira, 1997). Portanto, a falta de especificidade na forma, nos processos de elaboração e nas narrativas demonstram de forma paradoxal é o que pode haver de consensual na arte contemporânea.

Aquele que se permite excursionar pelas práticas colaborativas da arte contemporânea, ainda que pelo sinuoso percurso que perpassa a legibilidade e a perplexidade, é levado a explorar a riqueza da diversidade de fluxos nos desvios e convergências de gestos e vozes.

Referências

- BISHOP, Claire (Org.). *Participation/Documents of contemporary art*. Londres: Whitechapel Gallery and MIT Press, 2006.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- _____. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.
- CLARK, T.J.. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.
- FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). *Clemente Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Arte Agora!*. São Paulo: Alameda, 2006.

ARQUIVOS DE DIREÇÃO: O PROCESSO DE ESCRITA EM ÁTRIDAS – O HOMEM MORTO NA BANHEIRA

Alexandre Toledo

Cia da Farsa e Trupe Teatro de Pesquisa – toledoalexandre@hotmail.com

Em *Genèses Théâtrales*, Almuth Grésillon pergunta se é possível a aplicação do método genético, tão afeito ao contexto literário, ao teatro, uma vez que a obra teatral é um conjunto heterogêneo de dados textuais e cênicos que constituem uma entidade efêmera e fugidia. Acompanhar o nascimento e desenvolvimento de um conto, uma novela ou romance, tendo a própria obra literária como objeto para comparação é radicalmente diferente do debruçar-se sobre os rascunhos de cenas e anotações deixados pelo diretor de um espetáculo teatral.

Em *Genèses Théâtrales*, Almuth Grésillon pergunta se é possível a aplicação do método genético, tão afeito ao contexto literário, ao teatro, uma vez que a obra teatral é um conjunto heterogêneo de dados textuais e cênicos que constituem uma entidade efêmera e fugidia. Acompanhar o nascimento e desenvolvimento de um conto, uma novela ou romance, tendo a própria obra literária como objeto para comparação é radicalmente diferente do debruçar-se sobre os rascunhos de cenas e anotações deixados pelo diretor de um espetáculo teatral. Se, conforme nos alerta Salles (2006), os esboços funcionam como índices da presença do artista em ação, de seu pensamento criativo em movimento, a busca de tais índices, no caso do teatro é tão fugidia como o próprio espetáculo teatral. A obra nunca está fisicamente presente para a comparação. Ela se encontra em um registro diverso, na memória do geneticista que a viu uma, duas ou mais vezes, mas que nunca assistiu ao mesmo espetáculo dada sua natureza efêmera e transitória.

Por outro lado, como pesquisadores interessados em descortinar o universo de uma semiótica do espetáculo teatral, poderíamos perguntar: como chegar ao âmago do signo teatral? Como nos libertar de uma análise que elege o texto do dramaturgo como seu núcleo central? Ora, o texto do dramaturgo não é teatro. O fato de ser apresentado de uma forma diferente com mais diálogos que narração e de ser pontuado com inúmeras indicações de cena, as didascálias, não o tornam menos literatura ou mais teatro. O texto dramático só se torna efetivamente teatro quando traduzido para o palco, tarefa que implica na costura de muitos outros textos (tomando aqui a definição de texto que nos dá Roland Barthes). A obra teatral final, o espetáculo em si, é um conjunto de escritas que se superpõem. Nela estão presentes o texto do autor, os diversos textos que compõem o fazer do diretor (notadamente a transposição do texto teatral para o espaço tridimensional a ser ocupado pelo espetáculo), a interpretação dos atores (expressa em ações físicas, vocais e no entendimento intelectual da obra original), no trabalho do cenógrafo, do figurinista, do iluminador, no compositor ou selecionador da trilha musical, para citar os mais evidentes.

Nada disso é novidade já que a tarefa do geneticista que pretende se debruçar sobre o teatro é a de perseguir a produção dos diversos signos que compõem essa imensa colcha de retalhos que é o espetáculo teatral. O que pretendemos com esse artigo, no entanto, não é o trabalho de um geneticista ao se debruçar sobre uma obra teatral objeto de sua pesquisa. Dando continuidade ao trabalho que desenvolvemos em nosso doutoramento, apresentamos aqui um depoimento de artista. Na verdade de um coletivo de criadores. A exemplo de muitos artistas que escreveram sobre seus métodos de trabalho, procuramos trazer aqui um esboço do percurso de criação do espetáculo teatral *Átridas – O Homem Morto na Banheira*, pontuado por algumas reflexões concernentes ao processo de criação. Trazendo as contribuições dos diversos artistas que construíram o espetáculo, ele próprio uma interação de diversas linguagens (teatro, dança, música e vídeo). Esperamos estar contribuindo assim para a ampliação do entendimento de uma semiótica do espetáculo teatral.

A criação como rede pode ser descrita como um processo contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas interconexões envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas à memória, à percepção, recursos criativos, assim como, os diferentes modos como se organizam as tramas do pensamento em criação. O artista deixa rastros deste percurso nos diferentes documentos do processo criativo.¹

Reverendo nosso diário de trabalho, esses rastros do percurso, sentimos a necessidade imediata de estabelecer o seu início, o marco zero de sua fundação, tarefa nem sempre bem sucedida em se tratando do pensamento artístico já que uma obra de arte sempre remete a outras obras, da mesma forma que um pensamento remete a outro pensamento e um signo a outro signo. Também não devemos nos esquecer de que a criação artística é um processo contínuo presidido pela lógica da incerteza e aberto a intervenções do acaso e de novas ideias, o que torna a tarefa de determinar seu começo e seu final algo muito difícil. Apesar de toda essa dificuldade, pensamos ser possível dizer onde começa uma obra de arte. Ela tem início não como obra em si, mas como desejo do artista de expressar algo que o toca, que o questiona, que o move, algo que reclama transformar-se em objeto, em plasmar-se em algum tipo de suporte que lhe garanta ser visto, ouvido ou sentido. Isso é válido particularmente para o teatro. Nosso trabalho teve início com o convite feito pelo diretor da Trupe Teatro e Pesquisa para dirigir seu retorno aos palcos através da montagem de um clássico grego: *Agamemnon*, de Ésquilo. O grupo já havia trabalhado com o universo da tragédia grega em outras duas oportunidades. A primeira em meados dos anos 90 com a montagem de *Ifigênia* e a segunda em *Espécie: Oedipus Rex*, na década passada. *Ifigênia*, espetáculo dirigido por Ítalo Mudado, era um trabalho mais convencional, já a versão de *Édipo Rei* apontava para a escolha de outros caminhos que refletiam a trajetória do grupo. O trabalho de montagem do espetáculo teve início no princípio de agosto de 2011 e desde as primeiras reuniões, o proponente do projeto declarou seu desejo de não nos restringirmos ao texto de Ésquilo, mas de procurar uma interação de vários textos que nos últimos dois mil anos trataram de forma direta ou indireta do mito dos Átridas.² A solução encontrada pelo grupo foi então manter o núcleo de personagens da tragédia clássica: Agamemnon, Clitemnestra, Egisto, Electra e Cassandra, incluindo-se aí a personagem de Orestes (que não faz parte da primeira peça da trilogia de Ésquilo) e reconstruir a história do mito dos Átridas através de ações físicas que revelassem essa interação de vários textos.

Do mito

A *Oréstia* ou *Orestéia* de Ésquilo é a única trilogia do teatro clássico grego que nos chegou intacta até os dias de hoje. Nos antigos festivais religiosos dos gregos os poetas

1. Vocabulário. Disponível em <<http://www.redesdecriacao.org.br>>.

2. Além da trilogia de Ésquilo foram utilizados os textos *Agamemnon*, de, *Macbeth*, de Shakespeare, o poema dramático *Clitemnestra ou o crime*, de Marguerite Yourcenar, *Agamemnon* de Vittorio Alfieri, *Electra Enlutada*, de Eugene O’Neil e *Hamlet-Máquina*, de Heiner Muller.

apresentavam uma trilogia completa e um drama satírico que, no caso da *Oréstia*, se perdeu. A obra é composta pelas seguintes peças: *Agamemnon*, onde é narrada a volta do rei de Argos, vencedor da Guerra de Tróia e seu assassinato pela rainha Clitemnestra e seu amante Egisto; *As Coéforas*, onde é contada a história do retorno secreto de Orestes, filho de Agamemnon que se encontrava exilado na Fócida, seu encontro com a irmã Electra que o incita a vingar a morte do pai levando-o a aniquilar os assassinos do rei e *As Eumênides* que trata do julgamento de Orestes pelo tribunal do Areópago e sua absolvição pela intervenção de Palas Atena. Uma vez abandonada a ideia inicial de montarmos o texto *Agamemnon* de Ésquilo, foi proposta então a criação de um texto coletivo que pudesse abarcar todo o mito fixando-se nos principais acontecimentos da trilogia. A pretensão do grupo era dar conta de toda a *Oréstia* em apenas um espetáculo.

Da moldura:

Em nosso trabalho de doutoramento no qual acompanhamos a construção de três espetáculos teatrais distintos, propomos que uma das primeiras tarefas assumidas pela direção fosse o estabelecimento de uma moldura para o desenvolvimento do trabalho dos atores e demais colaboradores. Em nossa concepção, a moldura constitui-se de um ambiente propício para fomentar a criação, do estabelecimento de parâmetros sobre os quais o ator ou o coletivo de atores partiria para a composição de suas personagens. No caso em questão, a moldura também forneceria, em princípio, o viés para a própria construção do texto. A moldura não é um ambiente fechado que enquadrando o ator, o coloca sob a tutela de uma camisa de força. Ela consiste no estabelecimento de parâmetros mínimos por onde deverá transitar o trabalho de um artista. Nesse sentido, a noção de moldura muito se aproxima do conceito de princípios direcionadores:

As tendências do percurso podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional e que indicam a possibilidade que determinados eventos ocorram. Nesse espaço de tendências vagas está o projeto poético do artista que são princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios relativos à singularidade do artista. São planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal e singular.³

Em *Átridas – O Homem morto na Banheira*, esse campo gravitacional foi bem amplo e contou com a participação de todo o núcleo de atores e não somente da direção. Nas primeiras reuniões foi estabelecida a premissa de que o grupo contaria toda a história do mito no mesmo espetáculo. O espetáculo final não cumpriu tal pretensão ficando mesmo restrito à trama contida no primeiro texto de Ésquilo (*Agamemnon*). A direção propôs então que a primeira parte do espetáculo fosse uma espécie de prólogo onde

3. Vocabulário. Disponível em <<http://www.redesdecriacao.org.br>>.

cada personagem se apresentasse através de um monólogo escolhida pelo próprio ator. Como a moldura é um espaço delimitado pela direção para nortear o trabalho do ator, a busca da moldura ideal para o que se tinha em mente foi também uma das tarefas iniciais buscadas pelo coletivo. A partir da premissa básica, contar o mito de Agamemnon, direção e atores trouxeram textos, músicas, filmes, objetos e propostas de exercícios com o intuito de contaminar o ambiente de trabalho. Os papéis também foram definidos logo nos primeiros encontros. Inicialmente mantivemos as personagens Cassandra e Orestes. Como Cassandra seria assassinada junto com Agamemnon por Clitemnestra e Egisto, optamos em dar tal papel à mesma atriz que faria Electra. Já Orestes era um caso à parte. Nos primeiros ensaios, o ator e proponente do projeto, Yuri Simon, colocou seu desejo de cantar uma ária da ópera *O Pescador de Pérolas*, de Félix Pearlman na versão do músico e cantor David Gilmour. Faltava casar esse desejo com o desenvolvimento do espetáculo, escolher a cena ideal onde a música dialogaria com o texto. A certa altura do trabalho de estabelecimento do texto o grupo se deparou com a seguinte dificuldade: como tratar a história de Ifigênia? Na mitologia grega, Ifigênia, filha de Agamemnon e Clitemnestra, teria sido sacrificada para aplacar a ira da deusa Ártemis que havia paralisado os ventos, impedindo assim a partida da frota grega para Tróia. O sacrifício fora autorizado por Agamemnon contrariando a oposição de Clitemnestra que, a partir de então, passou a ter motivos suficientes para dele se vingar no futuro. Inicialmente pensou-se em fazer apenas uma breve menção ao fato, mas a decisão de incluir a ária de Pearlman no espetáculo, ária que seria cantada pelo ator que encarnaria Agamemnon, acabou por implicar na entrada definitiva da história não mais como simples menção, mas parte efetiva do enredo funcionando como uma das molas propulsoras da ação vingativa de Clitemnestra, o que por sua vez determinou a busca de textos onde tal discurso estivesse explícito, bem como a justificativa para um traço de melancolia contida na personagem Agamemnon, elemento trazido pelo trabalho de pesquisa do ator.

No espetáculo anterior da Trupe Teatro e Pesquisa, *Poema do Concreto Armado*, foram utilizados recursos diversos de som e vídeo. Uma das personagens centrais do enredo era inteiramente virtual e sua imagem juntamente com outras era reproduzida em diversos televisores dispostos pelo espaço e em um telão. Logo nos primeiros ensaios de *Átridas* decidimos dar continuidade a tal pesquisa. Um dos componentes mais importantes do teatro grego clássico é o coro que funcionava como um contraponto ao protagonista interpelando-o e comentando a situação. Muitos estudiosos atribuíram ao coro a função de representar a própria polis, ser sua voz na tragédia. Nossa intenção inicial era a de transformar o coro clássico da tragédia em um coro virtual aproveitando o acervo que já havia na trupe. A ideia era a de utilizar os próprios atores do grupo nas filmagens, gravando apenas seus rostos ou partes do rosto e suas vozes em situações distintas e em relação com o que acontecia em cena. Tal proposta, no entanto, não foi adiante sendo retomada posteriormente com relação à personagem Cassandra. Como ela seria desempenhada pela mesma atriz que encarnaria Electra, pensamos em economizar tempo transformando-a em uma personagem virtual. Mas as decisões tomadas ao longo

do processo acabaram por nos levar a eliminar a própria personagem da narrativa e abandonar tal ideia definitivamente.

Interconexões

Nenhuma obra de arte surge do nada. A obra surge de uma série de relações do artista com o mundo que o cerca, com outras obras, com outros artistas. No processo de criação teatral tal fato é muito evidente principalmente em um processo que tenha como pressuposto básico a criação conjunta, como em nosso caso. Nesse sentido, a existência da figura do diretor teatral não implica uma verticalização na tomada de decisões. Decisões são tomadas de acordo com as ideias que vão surgindo e sua viabilidade vai sendo comprovada ou não ao longo do processo. Ensaiar é sempre a busca da ação mais eficiente. A escrita teatral é uma confluência de escritas diversas que vão sendo organizadas sob a batuta da direção e se o acaso é componente importante na criação da obra, ideias trazidas por outros colaboradores podem trazer à luz um sentido que ainda se encontrava latente ou apontar uma direção diferente da que estava sendo perseguida até então. No processo de construção de *Átridas* tivemos desde o primeiro momento uma presença constante da música. Como já foi dito anteriormente, o estabelecimento da moldura não ficou a cargo apenas da direção e todos os atores foram instados a trazer contribuições para enriquecer o espaço de criação. Em todos os primeiros ensaios foram recolhidas sugestões de textos, músicas e filmes, mas foi a música que marcou definitivamente o processo. Em certo sentido a música foi um dos componentes mais marcantes da moldura.

Decididos a contar toda a história do mito, os atores foram orientados a criar cenas através da improvisação emulando o encontro das personagens ao longo da trama. Num primeiro momento não tivemos a preocupação com o texto escrito, mas apenas com a situação. Como se daria o encontro entre Agamemnon e Clitemnestra depois de tanto tempo? E o encontro entre Egisto e Clitemnestra para planejar o assassinato de Agamemnon? Como haveria de ser o encontro entre Orestes e Electra? Como construir tais encontros corporalmente? Como transformá-los em imagens. Tais cenas, bem como os monólogos iniciais de apresentação de cada personagem se constituíram no núcleo dramático do espetáculo nos primeiros dois meses de trabalho. Um dia sentimos a necessidade de ordenar o que havia sido criado. Tínhamos duas músicas já escolhidas: a primeira era a já citada ária da ópera *O Pescador de Pérolas*, a segunda era *Back to Black* que havia sido sugerida por um dos atores logo no primeiro mês de trabalho. Faltava encontrar algo que pudesse unificar a pequena estrutura narrativa que havíamos criado até esse ponto, algo que pudesse alinhar a proposta dos monólogos iniciais com os esboços de cena construídos. O fator unificador foi dado pela música. No dia em que resolvemos apresentar o que havia sido criado até então, a direção propôs que os atores se preparassem para a exibição dos monólogos enquanto ouviam uma música que havia sido trazida por um dos atores logo nos primeiros encontros. Tal música tem uma duração de 10 minutos, tempo em que os atores executavam uma série de ações criadas de antemão e que precederia aos textos. A proposta provou sua eficácia e foi mantida no espetáculo.

Um exemplo de acaso que mudou os rumos do espetáculo aconteceu no ensaio em que se trabalhou o encontro entre Agamemnon e Egisto. A essa altura o texto já havia sido estabelecido, mas a cena não fluía. A direção primeiro propôs que os atores executassem algum tipo de dança, um tango que poderia insinuar tanto uma possível questão erótica latente entre os dois, quanto um aspecto de violência física, mas tal proposta não se mostrou eficiente. Então, aproveitando alguns bastões de madeira que jaziam em um canto do estúdio (existem vários exercícios de preparação e aquecimento que os atores executam utilizando bastões desse tipo), os atores improvisaram uma cena de luta utilizando os bastões como espadas, o que se mostrou eficiente e resolveu a cena. Tal resolução descortinou a necessidade de uma coreografia específica para a luta e, o fato de estarmos utilizando bastões de madeira, desaguou na ideia de utilizarmos as espadas de madeira utilizadas na arte marcial Ki-Aikidô, o que por sua vez nos levou a buscar a própria arte marcial como referência para a coreografia. A influência de tais decisões acabou por influenciar também na composição do figurino, totalmente calcado na indumentária japonesa clássica.

Como um processo aberto e em permanente alteração e que, mais que em qualquer outra arte, prima pelo inacabamento, a interação das novas propostas trazidas pelo coletivo de criadores foram atribuindo outros sentidos para o que havia sido construído. A proposta do figurino japonês e o tipo de material utilizado para confeccioná-lo alterou a composição imagética das cenas e afetou o trabalho corporal dos atores que tiveram que adaptá-lo à nova realidade. Em um ensaio, a atriz que interpretava Clitemnestra trouxe para o aquecimento um exercício baseado na técnica do teatro kathakali. O movimento desenvolvido nesse exercício acabou por ser incorporado pela atriz como uma ação própria de sua personagem. A certa altura do trabalho, com uma estrutura narrativa mais ou menos delineada, a direção sentiu falta da célebre cena em que Agamemnon é desafiado por sua esposa Clitemnestra a andar sob um tapete púrpura, cena contida no texto original de Ésquilo e que representaria a falha trágica de Agamemnon, o momento em que ele cede à vaidade provocando assim a ira dos deuses e sua consequente queda. A cena foi então trazida para a estrutura já existente. Inicialmente a música *Back to Black* havia sido pensada para ser cantada por Clitemnestra. Passou-se em seguida a convicção de que deveria ser executada por todos os atores em coro. A tarefa, no entanto, coube finalmente a Egisto. Os outros atores atuavam apenas no refrão. Com dois atores cantando, em um elenco de quatro, resolvemos então descobrir canções que pudessem ser executadas pelos outros membros do grupo. Em todos os casos, a canção funcionou como elemento dramático. A ária de *O Pescador de Pérolas* para ilustrar o sentimento de Agamemnon com relação à perda da filha Ifigênia dada em sacrifício, *Back to Black* para completar o sentimento de abandono de Egisto com o retorno do legítimo rei. O responsável pela preparação vocal dos atores propôs uma colagem dos sambas *Nunca e Vingança*, ambos de Lupicínio Rodrigues para a cena em que Clitemnestra expõe as

razões de seu rancor e para a cena final do espetáculo foi escolhida uma canção fúnebre judaica, um kaddish, para ilustrar os sentimentos de luto de Electra e prepará-la para o discurso final de vingança.



O desejo do grupo em conjugar os recursos de outras mídias ao trabalho teatral, como já foi dito, plasmou-se na proposta de um coro virtual, mas com uma mudança substancial. A utilização dos atores para interpretar o coro foi descartada e o responsável pelo vídeo trouxe a proposta de uma colagem de imagens diversas mesclando filmes antigos e modernos, animações, imagens surrealistas, documentários e mesmo cenas ao vivo, ressaltando o caráter de comentário e ilustração de situações pelo coro e empregando técnicas visuais que, conjugadas com o que se via em cena, nos remetiam às ideias de montagem cinematográfica propostas por Eisentein. A cenografia se encarregou de assegurar um espaço privilegiado para a exibição das imagens, constituindo-se de um suporte para uma tela branca articulada a dois televisores frontais à plateia e deixando todo o resto do palco livre para a atuação dos atores. Os únicos elementos cênicos presentes consistiam em um trono de metal manipulado por quase todos os atores como se fosse uma peça de xadrez e a banheira onde Agamemnon seria assassinado, misto de leito de morte e oceano. Sob a banheira, disposta em local fora do palco, estava instalada uma câmera para captar imagens que seriam mescladas às já existentes.

Definições e recomeço

O desenvolvimento do processo criativo demanda ao criador a tomada de decisões que muitas vezes alteram os rumos do processo. Decisões geralmente são tomadas em momentos de crise. A certa altura do processo de criação nos deparamos com uma série de impasses. Havíamos definido inicialmente que trabalharíamos com as seis personagens básicas do mito grego. Entretanto, a dificuldade de encontrar um ator adequado ao papel de Orestes nos fez abandonar tal ideia após três tentativas. Ao mesmo tempo, a ausência de um texto mais estruturado parecia não permitir que o trabalho avançasse provocando na direção uma necessidade de contar com algo mais consistente. Esses

impasses levaram o coletivo a decidir pelo abandono do projeto de contar todo o mito desde a chegada de Agamemnon a Argos até o julgamento de Orestes pelo areópago e se concentrar apenas na primeira parte da história onde se descreve o retorno do rei e o seu assassinato pela esposa e seu amante. Tal decisão eliminou a personagem de Orestes e a incômoda tarefa de encontrar um novo ator. Então um dos atores trouxe o texto *Agamenon*, versão escrita no século XVIII pelo italiano Vittório Alfieri para o clássico grego. O texto foi traduzido por um membro da trupe e escolhido para ser o texto básico da encenação. A versão de Alfieri não conta com a personagem Cassandra que é apenas mencionada em determinada passagem, o que nos obrigou a eliminar tal personagem, decisão que se mostrou por fim ser a mais acertada. A escolha por Alfieri, no entanto, não significou a eliminação de toda estrutura narrativa que já havíamos construído até então, mas uma união entre ambos. Assim, os monólogos iniciais de Egisto, Clitemnestra e Agamemnon foram mantidos e o texto inicial de Orestes, uma adaptação de trecho de *Hamlet-Máquina* de Heiner Muller, foi assumido por Electra. Também a clássica cena do tapete retirada do original de Ésquilo foi mantida, bem como parte do diálogo final entre Egisto para Electra, bem como a última fala de *Hamlet-Máquina*. O texto final se revelou enfim coerente com nosso propósito inicial que era fazer uma colagem de vários escritos sobre o tema.

Mas apesar das idas e vindas no processo, principalmente com relação à definição do texto final, olhando em retrospecto as anotações que deixamos registradas em nosso diário de trabalho, é possível constatar que a ideia central do espetáculo, a forma que ele finalmente tomou após mais de um ano de ensaios, já estava esboçada logo nas primeiras reuniões do grupo como uma linha de força básica, uma tendência irresistível, como a revelada no estabelecimento do texto. As ideias principais já estavam lá, definidas durante o processo de construção da moldura de trabalho e foram ganhando substância no decorrer dos ensaios. Chegamos a um ponto efetivamente satisfatório? Dificilmente. O trabalho de criação artística, principalmente o teatral, é, por natureza, inacabado.

O processo de escrita teatral do espetáculo *Átridas – O Homem morto na banheira* foi marcado por uma multiplicidade de escritas, pela confluência de múltiplas dramaturgias que ora seguiram o projeto estético da direção, ora dele se desviaram apontando novos caminhos e preenchendo lacunas existentes no projeto original. Nesse sentido, o trabalho do diretor teatral se define por uma série de papéis que ele deve assumir ao longo do processo: indutor de propostas, agente catalisador de ideias e finalmente como organizador das várias propostas que passam a ganhar sentido. O espaço teatral, cuja conquista se torna a própria razão de existir do diretor teatral e que condensaria todo esforço de tradução de uma obra em outra, torna-se assim o ponto nevrálgico para onde confluem diversas dramaturgias: dos textos, dos atores, da luz, da música, dos cenários e figurinos. A dramaturgia ganha assim um novo estatuto. Não se trata mais de um trabalho de um único escritor, mas da interação das escritas de vários autores que ganham voz durante o processo de criação.

Referências

GRÉSILLON, Almuth, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, BUDOR, Dominique (orgs).

Genèses théâtrales. Paris: CNRS Editions, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. *O Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablum, 2004.

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

Site: <<http://www.redesdecriacao.org.br>>

NOVA ARTE PÚBLICA DE GÊNERO: PRÁTICAS DE ARTE E FEMINISMOS DA AMÉRICA LATINA

Aline Paula de Oliveira Leite
PPGECA/UFF – alinepoeta@gmail.com

Essa pesquisa tem como objetivo analisar e conceitualizar práticas artísticas na América Latina na contemporaneidade recorrendo aos trabalhos desenvolvidos pelos coletivos feministas e artistas: Mujeres Publicas (Argentina), Mujeres Creando (Bolívia) e Rede Nami (Rio de Janeiro). A partir do conceito de Novo Gênero de Arte Pública elaborado por Suzanne Lacy aqui reinventado como Nova Arte Pública de Gênero, buscaremos identificar nessas práticas novas possibilidades de articulação entre a arte e a política e de novos parâmetros da arte colaborativa.

Palavras chaves: *Arte pública de novo gênero, arte pública de gênero, arte colaborativa.*

This research aims to analyze and conceptualize artistic practices in Latin America in contemporary drawing on work done by feminists artist collectives: Mujeres Publicas (Argentina), Mujeres Creando (Bolivia) and Rede Nami (Rio de Janeiro). From the concept of New Genre Public Art created by Suzanne Lacy, elaborated here reinvented as New Public Art of Genre, these practices seek to identify new possibilities of interaction between art and politics and new parameters of collaborative art.

Keywords: New genre public art, New Public Art of Genre, collaborative art.

Introdução

O presente texto disserta sobre as práticas artísticas de coletivos feministas na América Latina, mais especificamente no Brasil, Argentina e Bolívia e os respectivos coletivos: Rede Nami, Mujeres Publicas e Mujeres Creando. Buscamos refletir sobre qual o lugar dessas práticas na contemporaneidade e em que medida sinalizam novos parâmetros para a arte contemporânea.

As mulheres que compõem cada um desses grupos têm origem diversa, muitas não se consideram artistas, outras são donas de casa, indígenas (no caso da Bolívia), ativistas, militantes. Enquanto seu discurso vai do anarco-feminismo (no caso de Mujeres Creando) ao feminismo da igualdade (Rede Nami), enquanto Mujeres Publicas incorpora demandas tradicionais do feminismo, como direito ao aborto, à igualdade de oportunidades, ampliando questões referentes à homoafetividade. Neste sentido, nos perguntamos: como conceituar esses coletivos? Serão artistas militantes, ativistas artistas? Como defini-las? Em que medida essas práticas se diferem de outras?

Coletivos e suas práticas públicas

O coletivo ativista feminista Mujeres Publicas, atuante desde 2003 em Buenos Aires, surge a partir de questionamentos com a militância política e da constatação de que as reivindicações feministas são colocadas em segundo plano dentro do debate político, se comparadas a outros temas que parecem ser mais relevantes para a sociedade. Esse descontentamento com a agenda política levou quatro mulheres militantes e artistas visuais a se unirem buscando uma alternativa à militância de grupos feministas, os quais acabam repetindo os mesmos esquemas tradicionais de expressão política. Mujeres Publicas produz uma série de cartazes (Fig.1) que são espalhados pelos muros da cidade de Buenos Aires, pretendendo suscitar o questionamento junto aos transeuntes a respeito da feminilidade, da homoafetividade, do aborto, entre outros temas. Buscando instaurar ações que têm a ironia como forte elemento, o grupo se define como um coletivo artístico e político que trabalha o feminismo desde uma perspectiva ampla utilizando o espaço público como campo de ação mesclando ativismo, criatividade e humor (BULLENTINI, Ailín. Entrevista com Mujeres Publicas. Disponível em: <<http://www.mujeerespublicas.ar>>).



Figura 1 - Fotomontagem: Exemplos de cartazes produzidos pelo coletivo Mujeres Publicas.



Figura 2 - Grafites produzidos por mujeres Creando. Cidade de La Paz, Bolívia.



Figura 3 - Oficina: “Se você não muda, mudo eu”. Favela da Maré em parceria com o Observatório das Favelas. Centro de referência da Mulher, Maré, Rio de Janeiro.

Na capital da Bolívia o coletivo feminista anarquista, *Mujeres Creando* há mais de 15 anos ocupa as ruas da cidade com performances, grafites (Fig. 2) e manifestações diversas. Essas mulheres não se consideram artistas, mas antes *agitadoras callejeras*.

Finalmente no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro, está a rede feminista de arte urbana, a Rede Nami, que reúne mulheres de diferentes classes sociais em torno à arte urbana como meio de divulgação sobre os direitos das mulheres. Periodicamente se reúnem para realizarem oficinas de formação em grafite onde são debatidos temas referentes aos direitos reprodutivos, à violência doméstica e também realizam um mural coletivo a partir das temáticas suscitadas (Fig. 3).

Nova Arte Pública de Gênero: parafraseando o conceito Arte Pública de Novo Gênero

A partir dos anos 1970, a artista Suzanne Lacy observa o surgimento de um novo tipo de estratégia artística, ou melhor, de coletivos e de artistas inspirados em experiências mais focadas na relação com o público e com o mundo, onde se estabelecem vínculos efêmeros, onde o artista abre mão da sua “aura” de artista e se transforma num provocador. Para Lacy, o interesse cada vez maior dos artistas pelo espaço público, levou a uma redefinição da arte pública, um giro que para além da transposição da arte dos espaços fechados das galerias e museus para os espaços abertos e públicos como ruas, parques e praças, a transforma num “novo gênero de arte pública”, no qual por um lado a ênfase recai sobre os processos de sociabilidade estabelecidos através das relações que esse novo gênero possibilita, considerando-se os, por outro, os problemas político-sociais

do lugar específico onde se leva a cabo, culminando com uma perda da objetualidade e da autoria, em muitos casos. Neste processo, abre-se horizonte para novas tipologias e caracterizações, que tem emergido nos últimos anos basicamente sob o mesmo esquema original, ou seja, levando-se em conta desde a estética relacional à arte contextual, da estética conectiva à dialógica. (LACY, 1995).

A partir dessas constatações, Suzanne Lacy elaborou o conceito de *novo gênero de arte pública*, o qual tem sido amplamente empregado na análise das práticas recentes de arte na esfera pública, em especial aquelas que se articulam de forma mais espessa com segmentos da sociedade. Este novo gênero utiliza os mais diversos meios para dialogar e interagir com públicos diversificados, desde a mídia tradicional à não tradicional, sobre assuntos que estejam diretamente conectados com suas vidas, aproximando-se de idéias formais das vanguardas, ao mesmo tempo que estrutura-se a partir de uma sensibilidade desenvolvida sobre o público, revelando-se como uma estratégia social de relação (LACY, 1995).

Parafraseando o termo acunhado por Suzanne Lacy, *novo gênero de arte pública*, para referir-se à emergência de novas estratégias de ação artística nas ruas nos anos 1970 nos Estados Unidos, poderíamos arriscar-nos a dizer que as práticas emergentes dos coletivos supracitados poderiam ser denominadas como uma nova arte pública de gênero, já que reúnem práticas que se estruturam a partir de coletivos militantes que utilizam a arte como forma de expressão do político, de ativistas a artistas-*performers*, tendo o feminismo como denominador comum e como elemento norteador do discurso político, a rua como campo de ação e coletivos formados exclusivamente por mulheres (ou pelo menos em sua maioria).

Poderíamos arriscar-nos a dizer que a exploração das possibilidades espaciais realizadas por esses coletivos está na origem do movimento feminista; basta lembrar as sufragistas que ocuparam as ruas com protestos, manifestações e marchas, na primeira onda feminista. Assim como na *segunda onda*, a partir dos anos 1960, quando a consciência de que a esfera privada, os domínios da vida doméstica e pessoal estão atravessados pelo político, também levou muitas artistas a protestar nas ruas, tornando público sua indignação e descontentamento com a invisibilidade histórica das demandas femininas.

É interessante observar nesses coletivos, características comuns, tais como propostas de processos colaborativos e a intervenção no espaço público, seja por meio de performances nas ruas, da fixação de cartazes, o uso de *grafitti*, *stencil* entre outros materiais. Além disso, em relação à abordagem do discurso feminista, há uma crítica ao feminismo ocidental, heterossexual, branco e de classe média, o que qualificam esses coletivos com demandas e questionamentos característicos do pós-feminismo.

Estes são apenas alguns exemplos de um fenômeno relativamente recente na América Latina: a emergência de coletivos de mulheres feministas que buscam intencionalmente o cruzamento entre práticas artísticas e discurso político como forma de sensibilizar a sociedade a respeito das temáticas de gênero. São reverberações do imaginário do feminismo radical de outrora, porém com nova roupagem, mais adequada aos contextos

da atualidade. Esses coletivos se apropriam do discurso feminista ocidental, adaptando-o às suas realidades urbanas ou campesinas, étnicas etc.. A partir de seus territórios de luta, compartilham a consciência da assimetria no tratamento da sociedade em relação às mulheres. Apropriam-se das ruas, dos muros das cidades, fazem performances, questionam as tradições, as políticas identitárias e a construção do modelo idealizado de mulher em suas respectivas culturas, rompendo assim as fronteiras entre o público e o privado, mostrando a cara de um “outro” feminismo descolonizado, crítico a qualquer tendência universalista e essencialista.

Referências

- AMORÓS, Celia. *Teoría feminista. De la Ilustración a la globalización*. Madrid: Ed. Minerva. 2005. (3 vols.)
- BRENSON, Michel. *Perspectivas da arte pública*. Seminários Arte Pública SESC. São Paulo: SESC, 1998.
- CASTILLO, Rosalva Aída Hernández y NAVAZ, Liliana Suárez (coord.). *Descolonizar el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*. España, Cátedra, 1986
- LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

AS REDES DE CRIAÇÃO NA PERFORMANCE DE WAGNER ROSSI CAMPOS

Ana Cecília Araújo Soares de Souza
UFC – anacicasoares@gmail.com

Esta pesquisa tem por objetivo estudar o processo de criação do performer Wagner Rossi Campos, cuja produção é movida por diálogos com a performance e o ritual, a cura e a intensificação de energia, a meditação e a ancestralidade. Assim, buscamos compreender essas questões em sua obra, e como, a partir de seus entrelaçamentos surge o algo que denominamos de “entremeio”. Nas palavras de Mario Perniola: “O ponto fecundo nascido como uma fissura no meio de duas bordas, onde existem profundidades a serem investigadas”.

Palavras-chave: Performance. Ritual. Processo criativo. Corpo.

This research aims to study the process of creating the performer Wagner Rossi Campos, whose production is driven by dialogue with the performance and ritual, healing and increased energy, meditation and ancestry. Thus, we seek to understand these issues in his work, and how, from their entanglements arises something we call the inset. In the words of Mario Perniola: “The point fecund born as a crack in the middle of two edges, where there are depths to be investigated”.

Keywords: Performance. Ritual. Creative process.

Introdução

Pensar o limiar tênue entre a performance e o ritual na produção contemporânea. O “estar-entre” que surge da transversalidade existente dessas duas esferas. O híbrido que sai do plano da transcendência para o plano da imanência, dilatando a experiência da percepção do espaço e do tempo referentes ao artista e ao público. Foram alguns dos motivos que nos levaram a analisar e a discutir essas questões a partir do processo de criação do performer Wagner Rossi Campos.

O artista nasceu em Belo Horizonte, cidade onde vive e trabalha atualmente. Além de sua produção, ele é o idealizador do PERPENDICULAR, festival internacional de performance. Criado em 2009, com a finalidade de intervir em espaços urbanos, ativando redes colaborativas de expressão capazes de ampliar as relações entre artistas, curadores, pesquisadores, estudantes e público em geral.

Dessa forma, o nosso interesse pela obra de Campos tem sido movido por vários fatores, como os diálogos que realiza com a performance e o ritual, a cura e a intensificação de energia, a meditação e a ancestralidade. Ele é um artista-pesquisador que investiga seu corpo na primeira pessoa, como objeto e sujeito da ação. Um corpo sensível que faz do ato um acontecimento e abertura à experimentação.

Esta pesquisa, que vem sendo desenvolvida no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará; possibilita-nos compreender os meios como se formam as redes de criação na poética desse artista, e como as articulações entre elas nos oferece um panorama no qual está dissolvida a rígida polaridade entre sagrado e profano.

Tudo isso dá lugar a hibridismos inéditos e surpreendentes. O que implica na existência de um campo intermédio, autônomo em relação aos extremos. Zona de inventividade onde Wagner Rossi Campos reconfigura a performance ritualística, imerso num sistema inacabado sempre em busca de um algo maior que si. No qual, ele, artista, reinventa-se a cada nova obra.

Imersão no Processo Criativo

Debruçar-se sobre uma obra pronta para esmiuçar-lhe a construção e os mecanismos de sentidos e, conseqüentemente emitir juízos de valor, foi, por muito tempo, o principal caminho para se chegar ao universo de um artista. Contudo, essa concepção vem passando por intensas transformações. Partindo-se do fato que o trabalho artístico, exposto ao público, não é considerado sua última etapa, apenas uma das possibilidades de um processo que não se conclui, mas que pode ser interrompido.

O conceito de “crítica de processos”, elaborado pela pesquisadora Cecília Almeida Salles, traz à tona essas questões. Tendo como princípio norteador a necessidade de perceber a criação como uma rede de conexões, cuja densidade está ligada à multiplicidade das relações que a mantém. É mais que abrir os baús e as gavetas dos artistas para conhecer os registros das histórias dos trabalhos.

O processo de criação é um corpo dinâmico que se altera pela eficácia do tempo. Caracterizado pela mobilidade e pela flexibilidade, pela presença do acaso, dos esquecimentos, dos silêncios e, ainda, pelo contato com o outro. Acreditamos que para este estudo é importante um pensamento processual como o apontado por Salles. Uma vez que imergir no processo de construção de uma poética é conhecer quais são os aspectos direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras. Um recurso para se aproximar da singularidade do artista, perceber os planos de valores, os gostos e as crenças que regem seu modo de ação.

Portanto, a partir da crítica de processos, temos traçado um paralelo reflexivo sobre o percurso do performer mineiro Wagner Rossi Campos, a fim de compreender a (s) forma (s) que o ritual e a performance são trabalhados por ele, e como, através dos entrelaçamentos dessas duas esferas, surgem o híbrido, o entremeio, tão essencial quanto a diferença e a repetição. O ponto fecundo nascido como uma fissura no meio de duas bordas, onde existem profundidades a serem investigadas.



Figura 1. Vídeo-performance *Quero que cusпам leite em mim*, Belo Horizonte, 2009. (Arquivo do artista).

Observamos o processo poético deste artista como um fazer singular em que se anunciam territórios flutuantes e questionadores da estabilidade das certezas e dos hábitos. Como uma espécie de rizoma (Deleuze; Guattari, 2011), que nos ajuda a pensar as multiplicidades que constituem seu próprio trabalho. Não apenas uma representação – mesmo que possa ser isso também – mas a própria experiência.

A proximidade com o universo de Campos tem sido estruturada a partir de aspectos específicos, apontados por Salles, como direcionadores na compreensão dos acoplamentos que constituem a criação artística. Dessa maneira, consideramos questões alusivas aos espaços e tempos de criação, ao contexto cultural, as redes em construção, a

matéria-prima, aos recursos criativos e a transformação. Vejamos, portanto, a partir de um contato, ainda, primário, travado com o processo dele, como insurgem alguns desses subsídios citados pela referida autora.

Os espaços de criação abrangem os ambientes geográficos e sociais por quais se deslocam o artista. Além dos limites físicos, envolve a memória e o imaginário do criador, assim como seu corpo gravado com toda sua trajetória e suas procuras. O tempo da invenção, por sua vez, é mais amplo, está estreitamente relacionado à configuração do projeto poético. “Discutir o tempo da criação é, antes de mais nada, tratá-lo no plural [...] É no entrecruzamento de todas as veredas que conseguimos compreender os tempos envolvidos nos percursos de construções de obras” (Salles, 2008).

Wagner parece ampliar a percepção espacial e temporal ao insistir em experimentar os limites físicos e psicológicos de seu corpo. Aspirando a troca entre o que recebe e o que devolve ao meio, onde realiza a performance, e ao espectador. Ele cria mecanismos de contato consigo mesmo e com aquilo que o cerca, estendendo suas experiências. Ou seja, intensificando a transformação do ambiente, da relação com o tempo/espaço, do encontro, da ação, da íntima consciência de si.

Quanto à matéria-prima utilizada por ele, não temos dúvidas de que, a mais importante, seja seu próprio corpo. O artista o vê como fonte, veículo e matéria de expressão, proporcionando canais confluentes entre vivências místicas/ míticas e artísticas. Um portal em conexões intensas. Objeto e sujeito da ação que tende a se ramificar por intermédio de relações múltiplas e interdisciplinares, agregando um emaranhado narrativo e conceitual.

Tal aspecto, nos abre uma brecha para pensar a germinação do “estar-entre” performance/ritual, por meio dos adensamentos, do potencial psicofísico e da exacerbação dos deslocamentos do corpo na obra. Emergindo novas dúvidas: O que o motiva? O que o sensibiliza? Como essa materialidade viva e pulsante se desterritorializa pelo improvável e o acaso? Em que se reterritorializa? Que linhas de fuga são criadas durante a experimentação com a sua corporeidade?

Dessa consciência, pensar o corpo, sentir o corpo, experimentar com o corpo, ser o corpo exigem um constante olhar para si. Nessa materialidade em constante devir, nessa indistinção entre o ser e o lugar que o sustenta, agride ou acolhe, o corpo é inseparável do que lhe é externo. Nesse lugar, trocas acontecem, determinado fluxos de afetação recíproca, favorecendo ou não às potências de ação (CAMPOS, 2009, p.23).

Notamos, a presença de alguns recursos ou procedimentos criativos detectados no processo de Campos. Conforme Cecília Almeida Salles, no site Redes da Criação, há uma potencialidade de exploração dada pelas propriedades das matérias-primas e, ao mesmo tempo, existem limites ou restrições sobre as quais se podem adequar ou burlar, dependendo do que se pretende da obra. Toda ação sobre as materialidades (suportes) gera seleções e tomadas de decisões.



Figura 2. Nathalie Mba Bikoro e Wagner Rossi Campos durante a performance *Nonidentity*, no SESC Palladium em Belo Horizonte, 2011. Foto de Fernando Ancil.



Figura 3. Performance *TRINDADE* realizada no evento *EPIPIDERME* em Lisboa/Portugal, 2011. Wagner Rossi entre Nathalie Mba Bikoro e Johannes Blokqvist. Foto de Patrícia Corrêa.

Em conversas com o artista, percebemos a errância como ferramenta importante para sua criação. O que nos parece instaurar uma relação mais flexível entre ele e a realidade que vive. Acreditamos que o estar em trânsito é essencial para a construção de agenciamentos, que o conduz na direção da renúncia ao já sabido. Numa profunda entrega ao desconhecido. Partindo da urgência de afetar e de ser afetado pelo outro.

Para Wagner, ser errante condiz com uma valorização do caminho e da caminhada, de ser aprendiz enquanto se pratica, absorvendo qualidades e dificuldades como estruturas definidoras de novas formas de seguir em frente, evitando um exercício cego, centrado somente no resultado como tarefa e lugar de chegada.

Questão que nos motiva a incitar outras: Como se reflete o caminhar em seu trabalho? Que relações mantêm com os lugares por onde passa? Há algum especial? De que maneiras, o artista apreende esse “mundo” de coisas e sensações que lhe chega? Mais que um recurso, a andança pode ser vista como um ritual dentro de sua performance? Como essa ação nos aproxima da construção do “estar-entre”?

O nomadismo, assim, é uma espécie de ascese. É um exercício de ser melhor, de estar bem. O que o aproxima do hedonismo, que é preciso não entender, claro, em seu sentido do trivial, como a busca de um gozo vulgar e egoísta, mas como aquilo que permite um ampliamto de si para qualquer coisa de maior, englobando a terra e seus frutos, os outros, o mundo em sua globalidade, quer dizer, o divino que está em nós, que está em todas as coisas (MAFFESOLI, 2001, p.162).

Outro ponto interessante consiste no fato de algumas de suas performances serem elaboradas em conjunto com outros artistas, a exemplo de: *Quero que cusпам leite em mim* (2009), *Nonidentity* (2011) e *TRINDADE* (2011). Obras cujas imagens podem ser encontradas ao longo deste artigo.

A impressão é a de que a presença de outras pessoas parte de uma necessidade de Campos de criar possibilidades diversas de ser sujeito, desbancando regimes

cristalizados de subjetividades. Talvez, uma vontade de tomar o corpo de terceiros como seu e vice-versa. Transformando-se em algo só.

Ou ainda, uma recorrência as celebrações ritualísticas que, em boa parte, acontecem no/pelo coletivo. Intensificando forças e criando uma nova dimensão corporal. As conexões fazem funcionar a potência do comum. “[...] o comum sendo definido a partir de seu caráter não dado e não disponível, o que aponta para um estar-em-comum e não para um ser-comum” (Escóssia, 2012). De uma maneira geral, tomando seu processo como um todo, o ritual, aparece em sua obra como uma possibilidade de fazer do presente um acontecimento. O acontecimento, mesmo sendo algo mítico e invisível, torna-se visível na ativação de simbologias diversas. Os símbolos são como aberturas para uma relação direta com outras dimensões de “universos”. Tais universos ganham força e presença por meio de sua performance, que se torna uma espécie de ferramenta de toque. Para tocar o invisível e o múltiplo. Tocar as ancestralidades vivas no DNA das células. Tocar o intocável. Tocar a vida na vida

Considerações

A partir das reflexões de Cecília Almeida Salles, vimos que a criação como rede pode ser descrita como um processo contínuo de interconexões instáveis, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas interfaces envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas aos recursos criativos, assim como, as matérias-primas e os diferentes modos como se organizam as tramas do pensamento em criação.

Baseado no conceito de Salles, buscamos refletir sobre o percurso do artista Wagner Rossi Campos, com a finalidade de compreender como o ritual e a performance são trabalhados por ele, e como, por meio de seus entrelaçamentos, surgem o híbrido, o entremeio, aquilo que não é nem um e nem outro, mas algo novo.

Embora se encontre numa fase bem inicial, os primeiros contatos com o universo de Campos nos têm fornecido pistas importantes para a construção de um pensamento. Permitindo-nos sondar possibilidades, levantar hipóteses e formular novas questões.

A imersão em suas nuances, também, tem provocado uma reflexão a respeito da desterritorialização da performance pelo improviso e da reterritorialização do ritual e do mito. Além de pensar o corpo em transformação, que não quer mais ser movido apenas pela representação, mas que parte em busca de reverter à ontologia, de novos acontecimentos, de rupturas e abalos estruturais, desfazendo construções complexas e organizadas. Afinal como diz o próprio artista: “[...] o corpo é imanência vaporosa em constante construção e caos, a ausência aparente de sentidos, a precariedade das forças lineares de ações previsíveis, constitui elementos capazes de desestabilizar nossa percepção cognitiva linearizante” (Campos, 2009).

Tudo isso muda, radicalmente, a problemática inicial desenvolvida para esta pesquisa, apontando outros caminhos que saem dos terrenos da representação para os da imanência. “Pensar é experimentar, mas a experimentação é sempre o que se está

fazendo [...] O que se está fazendo não é o que acaba, mas menos ainda o que começa” (Deleuze; Guattari, 2010).

Referências

- CAMPOS, Wagner Rossi. *Meu corpo é um acontecimento*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- FONSECA, T. M.; MARASCHIN, C.; NASCIMENTO, M. L. do. (Org). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. In: ESCÓSSIA, Liliana da. Coletivizar. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 54.
- GILLES, Deleuze; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- MAFFESSOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-moderna*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2. ed. São Paulo: Horizonte, 2008.
- _____. *Redes da Criação. Itaú Cultural*, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.redesdecriacao.org.br/>. Acesso em: 2 set. 2013.

HÉLIO OITICICA E A TRANSFIGURAÇÃO DO AUTOR COMO PROPOSITOR

André Arçari

ICT/ UFES – andrearçari@outlook.com

Ângela Grandó

PPGA/UFES – angelagrandó@yahoo.com.br

Esta comunicação visa analisar e discutir na dimensão criadora e polêmica da obra do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) a relação entre artista/propositor, obra e espectador. Traçamos um recorte sobre trabalhos específicos realizados em momentos distintos da trajetória deste artista e, inicialmente, a partir das suas primeiras pesquisas com os Bólides, realizadas durante a década de 1960. Em um segundo momento, a ênfase é dada na importância dos Parangolés, o que conduz o texto para uma discussão mais precisa acerca das experiências ambientais produzidas por Oiticica no decorrer dos anos 1970.

Palavras-chave: Hélio Oiticica, Antiarte, Propositor, Espectador.

This communication intends to analyze and discuss into the breeder and polemic dimension of the Hélio Oiticica (1937-1980) Brazilian artist's work, a relation between artist/proposer, oeuvre and spectator. We have traced specific works realized in distinct moments of his artistic career, and initially, starting from his firsts researches with the Bólides realized during the 60's. In a second moment, the emphasis is given on the importance of the Parangolés, which conduct the text for an discussion more accurate about his environmental experiences produced during the 70's.

Keywords: Hélio Oiticica, Anti-art, Proposer, Spectator.

As possibilidades projetadas pela arte contemporânea delinearam um conceito de espectador distinto daquele modelo de contemplação vigente na prática modern(ist)a. O espectador adquiriu, na iminência das questões que caracterizam o pós-moderno, sua identificação como figura de participante da obra, parte essencial ao surgimento de propostas que se originam pela reestruturação e pela abordagem antes privilegiada dos três sujeitos constituintes do sistema da arte: artista, obra, espectador. Aqui, examinamos algumas formulações de Hélio Oiticica e através delas analisamos como a convergência entre artista e/ou proponente, fato recorrente em seus trabalhos, projeta o *espectador* em experiências de caráter imersivo. Em sua produção, na transição da feita do trabalho como obra fechada em si para algo aberto, não apenas em sentido metafórico mas palpável e existente no mundo físico, se refletem mudanças que agregam descobertas de múltiplos valores e significados que são oferecidas por meio do processo criativo do artista ao espectador. Nesta relação de troca, portanto humana e essencial, torna-se determinante quando Oiticica oferece ao outro a possibilidade de intervir em seu trabalho, convocando conseqüentemente o espectador a se distanciar do modo meramente contemplativo. Esta negação do *espectador/contemplador*, abarca que o *espectador/participador* se coloque em meio ao *aberto* de possibilidades tanto por ações de caráter físico através da atuação corpórea, quanto via intelecto, na reflexão ativa de fruição com a obra. Para Oiticica, ambas as situações devem agir simultaneamente durante a ação de experimentar suas propostas.

É importante ressaltar que isto só se torna possível devido ao determinismo intencional do próprio artista ao aceitar a incompletude dos trabalhos durante seu processo de criação. A abertura da obra é posta como meta viva em meio aos dispositivos que a regem, os quais fazem parte o sistema da arte. Igualmente, é através da sensibilidade do público que, quase como uma diretriz essencial ou mesmo um esquema transcendental, os trabalhos se completam durante sua ativação. Sem dúvida, essa questão converge para o processo de alargamento das propostas brasileiras presentes entre os anos 1960-70 e além, como também do suporte teórico fundamental de pensadores, dentre os quais a admirável contribuição da *Obra Aberta* de Umberto Eco. Sabemos que para este autor, a *obra aberta* não é uma categoria crítica, mas dela decorre um modelo teórico na tentativa de interagir com a arte contemporânea. E nessa poética, a intencionalidade do artista deve ser considerada como um pressuposto que abre ao espectador possibilidades de escolhas combinatórias que estão previstas pela estrutura da obra que se propõe aberta, pois deste modo:

Cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal. (ECO, 1976, p. 64)

Nesse eixo, Oiticica por seu engajamento diante de uma processualidade tanto visível quanto tátil e sensorial, avança em sua proposta imersiva. Traçamos um gráfico (Figura 1) que conduz a discussão através do esquema Autor-Propositor.

No esquema, portanto, o Artista como um *Autor* que cria *Obras* transfigura-se para um *Propositor* que formula *Proposições*. Os corpos *Fruidores* se encontram na intercessão e bifurcam-se entre *Espectadores* e/ou *Co-Autores*. É verdade que é exigido a tomada de uma nova postura frente às conjecturas que são realizadas no período pelo artista, e para que este esquema se efetive é exigido a *co-autoria*, ou seja, o espectador abarcar estar/dentro (imersão) do processo, fato que pode acabar não se realizando facilmente devido uma resistência participativa.

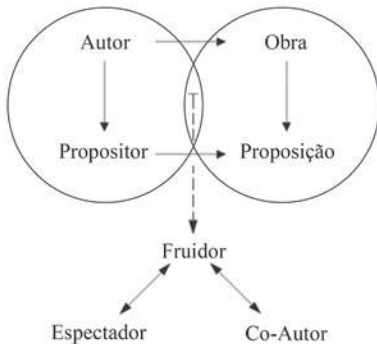


Figura 1. Esquema Autor-Propositor.

Hoje, é possível notabilizar nas retrospectivas organizadas sobre trabalhos de Oiticica, a falta de uma participação imersiva por uma parcela do público. Deve-se levar em consideração o fato de que nem todos os espectadores se sentem guiados pela intensidade da obra ao ponto de ativá-la, em sua completude, através da experiência com o corpo. Entretanto, é verdade que muitas vezes somos impedidos de termos a experiência de usufruir fisicamente das peças. Fato que ocorreu e ainda tem acontecido em determinadas exposições, por exemplo, com alguns *Bóldes*, expostos com dizeres que proíbem “o tocar”. Ademais, os trabalhos acabam sendo vigiados por câmeras de circuito de interno (CCTV’s), além de contarem com a presença física de seguranças que inibem o manuseio, afim de proteger a matéria física das obras. Nesses casos, a participação do público acaba sendo meramente intelectual, através do restrito sentido da visão, uma vez que os espaços expositivos isolam os trabalhos do mundo exterior, e o que está sendo exposto é apenas um registro da obra.

É plausível que devido à fragilidade de alguns trabalhos produzidos e seu desgaste temporal, museus e galerias tem enclausurado os originais expondo-os sem a possibilidade de manuseio. Outrossim, algumas experiências com proposições abertas para o espectador tem ficado restritas apenas a ações como o caminhar pela galeria, o movimento dos olhos, a utilização da mente, sem possibilitar a experiência imersiva. Retornamos, nesses casos, ao espectador quase estático pouco desejado pelo artista. Mesmo em retrospectivas recentes sobre Oiticica, nas quais trabalhos como os *Parangolés* são reformulados para interação pública, reproduzindo não apenas a peça de modo palpável mas possibilitando seu manuseio, nesse novo tempo que vivemos a ação não traz impacto e carrega o legado da historicidade.

Sabemos que a mera contemplação da arte veio sendo problematizada desde o início dos modernismos. As ideias originais de Oiticica articulam esse legado, seguem

pelo acontecimento neoconcreto e sequenciais, se tornam essenciais para o campo da arte e pulsam nas produções contemporâneas. A força de seu legado teórico, dentre o qual a formulação de antiarte e de apropriação, marca uma postura engajada do artista tanto ética quanto política. Na atualidade, propostas da obra relacional de Nicolas Bourriaud, enfatizam essa problemática e entre outras questões discutem a tendência contemporânea sobre o modo diferenciado da inserção do espectador no contexto da obra. Este autor argumenta que:

A primeira tarefa do crítico consiste em reconstituir o complexo jogo dos problemas levantados numa determinada época e em examinar as diversas respostas que lhes são dadas. Muitas vezes, a crítica contenta-se em inventariar as preocupações do passado apenas para poder lamentar a ausência de respostas. Ora, a primeira pergunta em relação às novas abordagens refere-se, evidentemente, à forma material das obras. Como entender essas produções aparentemente inapreensíveis quer sejam *processuais* ou comportamentais – em todo caso, “estilhaçadas” segundo os padrões tradicionais –, sem se abrigar na história da arte dos anos 1960? (Bourriaud, 2009, p.9-10)

Contudo, o trabalho de Bourriaud desconhece ou se abstraiu de discutir a contribuição essencial de artistas brasileiros, entre os quais Hélio Oiticica e Lygia Clark. De todos os modos os significados múltiplos que se interligaram na construção artística moderna e pós-moderna provocam se perguntar se toda obra de arte não seria relacional, pois independente de sua proposta de participação, a obra entregue ao público, como previa Duchamp, “estaria incompleta sem a participação do público”. Contudo, e retomando Bourriaud, a década de 1960 é fértil na incorporação de obras que exigem o participante. É o caso das obras mutáveis e com múltiplas configurações se tornando *objetos relacionais*, a exemplo os *Bólides* de Hélio Oiticica.

Os *Bólides*, denominados pelo próprio Oiticica como *obras-objetos*, fazem parte do programa ambiental desenvolvido pelo artista desde o início da década de 1960 até o final de sua vida. Os objetos *Bólides* compõem um complexo de proposições que tomam diferentes aspectos e vai nos conduzir a construir uma possível relação com a ideia contida na essência dos *Parangolés*. Nas particularidades desse processo são abertas possibilidades rumo a um comportamento criativo descondicionado. Instaura-se com os *Bólides* uma nova significação para a pesquisa da cor, que é disposta não mais recorrendo um objeto, mas em seu próprio valor objetivo, uma vez que elementos naturais compõem o problema tonal dos trabalhos. A necessidade de vivenciar, tocar, sentir o trabalho e por consequência, interagir física e mentalmente é solicitada também através dos escritos do artista. Nota-se isto mais claramente nas cartas trocadas entre Oiticica e Lygia Clark durante os anos de 1964 até 1974. Assim como a interação do espectador, por vezes analisada como *co-autor*, a pesquisa objetual dos *Bólides* problematiza o elemento constituinte *cor* como gerador de experiência, já que a imersão ambiental nos *Bólides* exige que o participante mergulhe as mãos na cor. A premissa de que não se deve tocar em obras de museus é dessacralizada, cai por terra.

Em registro datilografado do artista nota-se que até o ano de 1969 foram criados sessenta e um *Bólides* (doc. no. 1505 do Arquivo Hélio Oiticica). Vemos que até 1965 são realizados em torno de trinta peças entre *Bólides-caixa* e *Bólides-vidro* e, de 1966 em diante, acrescido da experiência das manifestações ambientais e da conceituação dos termos *apropriação* e *antiarte*. A objetualidade dessas proposições passa a se desdobrar em diversas outras instâncias, como *Bólido-bacia*, *Bólido-pedra*, *Bólido-lata*, *Bólido-luz*, *Bólido-plástico*. Em idos de 1967 surgem, relacionados com o *suprasensorial*, o *Bólido-saco* e o *Bólido-cama*, tendo às vezes uma dimensão que abriga o corpo todo, como no *Bólido área*. Em 1969, define-se o conceito de *crelazer* e o surgimento do *Bólido-ninhos*, que reúne seis células-ninhos na configuração do *Éden*, parte da *Whitechapel Experience*. Já em 1978, Oiticica planeja o *Para-bólido* e realiza dois *Contra-Bólides*. Para o artista, de fato não bastava apenas ver os objetos, mas vivenciá-los em todo o âmbito da experiência.

Hoje, analisando essas pesquisas tanto no tempo quanto no espaço de sua feitura, ou seja, com uma certa distância temporal, temos compreensões distintas para sua análise. A abertura dos arquivos de Hélio Oiticica pauta-se como justificativa para o crescente interesse, qualitativo e quantitativo, na produção de textos, livros, análises e obras que vertem de seus trabalhos. Pela densa pluralidade de seu processo, cria-se possibilidades de construir redes sobre aquilo que encontrava-se guardado e hoje se reúne digitalizado tendo a oportunidade de acesso por todos que tenham interesse através de uma base online. E apenas virtual, para lembrarmos do incêndio ocorrido em 2009 no bairro Jardim Botânico (Rio de Janeiro) dentro da casa de seu irmão, o arquiteto César Oiticica, que destruiu uma vasta parcela de sua produção. Por uma força referencial, os escritos do artista transitam entre ficção, poesia, crítica e teoria da arte. O arquivo de Oiticica, disponibilizado pelo Projeto Hélio Oiticica ¹, é fonte direta em pesquisas tanto sobre sua obra quanto dos artistas que vivenciaram o período. Nota-se a vasta produção desses escritos através do site do Projeto Hélio Oiticica desenvolvido sob a coordenação de Lisette Lagnado pelo Programa HO em parceria com o Instituto Itaú Cultural.

A proposta *Parangolé*, se constrói adjacente a proposta *Bólido* e exige que o próprio corpo do espectador incorpore a obra. Entreatos, as propostas vão coexistir – os *Bólides* continuam sendo produzidos - contudo o *Parangolé* “vai inverter a estrutura-*Bólido*: as cores não estão mais contidas, mas soltas, envolvendo o corpo que as faz fulgurar no espaço por evoluções e dança.” (FAVARETTO, 1992, p. 104) As faixas e capas coloridas e tendas de pano se articulam com os movimentos do corpo do espectador e o impulso corporal se faz essencial para a existência da proposição, visto que as peças não existem fora do corpo e do contexto da dança. Se nos *Bólides* a materialidade da peça pode ser guardada em algum acervo preservando sua finalidade de ser exposta e manuseada, nos *Parangolés* a estrutura da obra se faz no ato em si. A proposta se ativa quando a pessoa se dispõe a interagir, vestir, ao ponto de portar algo não como simples veste, mas como escultura viva “completando a síntese a que visava Oiticica: ‘proposição vivência.’”

1. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm

(FAVARETTO, 1992, p. 104) Sendo assim, a descoberta expandia os espaços negando as categorias formalistas juntamente com as delimitações impostas pela institucionalização da arte do período. Em suma, no início dos anos 1960, Oiticica deixa exposto o rompimento de um limite real-virtual de trabalho, e aponta:

A descoberta do que chamo “Parangolé” marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-côr no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa experiência, o “objeto plástico”, ou seja, a obra. (OITICICA, 1964, p.1)

Os *Parangolés* não são objetos, apesar de sua materialidade. Embora assemelhem-se aos *Bólides* em termos de idéia, não problematizam a questão da apropriação, mas uma totalidade ambiental. “O Parangolé passará a designar um programa no qual toda a produção daquele período se insere; ele passará a ser sinônimo de Programa Ambiental.” (VARELA, 2011, p.63) São simultâneas as experiências com as vestes. Funcionam de modos distintos para aqueles que dançam vestindo-as e para os que assistem aqueles que estão dançando. O corpo não é suporte, mas a incorpora ao mesmo tempo em que é incorporado pela experiência única e intransferível a cada um. Oiticica chamou isto de *in-corporação* em uma entrevista dada a Ivan Cardoso.



Figura 2. Mosquito da Mangueira veste *Parangolé P10*, capa 6, 1965 e *Bólide Vidro 5*, 1965. “Homenagem a Mondrian”, Foto do catálogo *O q faço é Música*.

Na vivência de Hélio Oiticica com o morro da Mangueira e com a dança, em 1964, é aguçada sua relação direta com a vida, fato que exhibe para o próprio artista uma transmutação. O reflexo dessa “invenção da arte como invenção da vida tem na Mangueira régua e compasso” (FAVARETTO, 1992, p. 114), e novas formulações que são culminadas nos *Bólides*. A relação *Bólides* e *Parangolé* coexistem em tempo e espaço (Figura 2), pois são produzidos paralelamente durante um extenso período da carreira do artista. Segundo Hélio Oiticica do seu “[...] interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização [...]” (OITICICA 1986, p.73) , questão que nos guiaria para outras vias de reflexões sobre sua obra, sobretudo no passo dado pelo artista/propositor na interação com a retomada do mito, “espaço de vivências mágicas proporcionadas por estruturas terrenas”.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: Formas e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- LOEB, Angela Varela . Os Bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica. *In: Revista ARS*, Ano 9, n. 17, p. 55-81, 2011.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Introdução Luciano Figueredo e Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueredo, Lygia Pape, Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”, (nov. 1964), *Programa Hélio Oiticica (PHO)*, doc. n.º. 0035/64.
- _____.Lista de Bólides. *Arquivo Hélio Oiticica (AHO)*, doc. n.º. 1505/sd.

LIBERDADE VIGIADA: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA À LUZ DA LITERATURA DISTÓPICA

André Duarte Paes

(PPGLA-UEA) – duarte-andre@hotmail.com

Esta pesquisa pretende mapear estudos e conceitos de liberdade vigiada, presentes na obra de George Orwell, *1984* (1949) e Michael Foucault, *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão* (1975). Nos dias atuais, todas as nossas ações são vigiadas por algo ou alguém pouco conhecido. Esse monitoramento é o contexto de inspiração para a transformação em cenas dançantes.

Palavras-chave: composição, dança, liberdade, vigilância, George Orwell, Michael Foucault.

This research aims at mapping studies and concepts probation, present in the work of George Orwell, 1984 (1949) and Michael Foucault, Discipline and Punish: The Birth of the Prison (1975). Nowadays, all our actions are watched by something or someone unfamiliar. This monitoring is the context of inspiration for the transformation scenes dancing.

Keywords: composition, dance, liberty, surveillance, George Orwell, Michael Foucault.

Inúmeros são os elementos que podem influenciar um coreógrafo em seu processo criativo. Deste modo, a dinâmica da composição pode alterar de acordo com os artefatos e propriedades que o criador determina como alicerce para sua obra. Segundo Bonilla (2007), na coreografia contemporânea, o esqueleto da obra está baseado no sentido da circulação de energias, aquelas que os dançarinos canalizam, orquestradas pela coreografia.

As questões de composição podem inspirar a criação a partir das noções vindas da arquitetura, pintura, histórias, acontecimentos, ficção, objetos e frases, ou em qualquer outra circunstância que o faça criar movimentos e sequências em atos ou cenas para a elaboração de um espetáculo.

O crescente interesse pelo comportamento humano desperta veemência sobre o tema da liberdade vigiada, assunto ao qual se propõe abordar de forma sistemática. Em perspectiva crítica o argumento torna-se subjetivo e complexo, cujas provocações causam perplexidade na busca por respostas, tanto para justificá-las quanto para refutar suas posições. Esse exercício se inseriu exatamente na probabilidade de dialogar e tentar codificar as ideias sobre este tema.

Vattimo (1989) pensa que o encontro com a obra de arte é uma forma de fazer a experiência na imaginação de outras formas de existência, de outros modos de vida diferentes daquele em que de fato nos encontramos no cotidiano. A experiência estética faz-lhe viver em outros mundos possíveis, e mostra-lhe assim também a contingência, a relatividade, o caráter não definitivo do mundo real no qual se encerra.

Assim, esta pesquisa apresenta como proposta a criação de um espetáculo de dança a partir de um estudo inspirado no desenvolvimento dos conceitos de liberdade e liberdade vigiada, presentes nas obras de George Orwell, *1984* (1949) e Michael Foucault, *Vigiar e punir: o nascimento da prisão* (1975), onde há uma relevância sobre os mecanismos que motivaram grandes mudanças no que se referia à vigilância.

A liberdade é um requisito indispensável para a obtenção de muitas coisas, as quais partem de impulsos, desejos e crenças daqueles que desfrutam dessa condição. Há muitas vertentes na formação do ser sobre a terra, segundo Rosseau (2008). Os Esquimós, por exemplo, podem dispensar o Governo, a educação obrigatória, o código das estradas, e até as complicações incríveis do código comercial. A sua vida, portanto, goza de um alto grau de liberdade; contudo, poucos homens civilizados prefeririam viver assim a viver no seio de uma comunidade mais organizada.

Atualmente o período de transformações conscientemente ou não, nos faz discernir a vida, nossas preferências, nossos valores e, inclusive o que nos reserva de nossa privacidade. Jamais o verbo “espionar” esteve tão presente no dia-a-dia das pessoas, sem, em muitos casos, entender o verdadeiro significado dessa invasão.

Mil Novecentos e Oitenta e Quatro ou *1984* é um romance distópico clássico do autor inglês Eric Arthur Blair, mais conhecido pelo pseudônimo de George Orwell, e retrata o cotidiano de um regime político totalitário e repressivo no ano referido. No livro, Orwell mostra como uma sociedade oligárquica coletivista é capaz de reprimir qualquer um que se opuser a ela.

O romance se tornou famoso por seu retrato da difusa fiscalização e controle de um determinado governo na vida dos cidadãos, além da crescente invasão sobre os direitos do indivíduo. Desde a sua publicação, muitos de seus termos e conceitos, como “*Big Brother*”, “duplipensar” e “Novilíngua” entraram no vernáculo popular. O termo “Orwelliano” surgiu para se referir a qualquer reminiscência do regime ficcional do livro.

Sobre a questão da quebra de privacidade a obra do escritor George Orwell também é profética, o avanço tecnológico permite um amplo monitoramento que vai dos satélites às microcâmeras, entretanto, Orwell não pôde antever o gosto atual pelo exibicionismo/voyeurismo. Atualmente o anonimato tem tornado-se detestado, portanto, explorar o privado transformou-se em uma forma de participação pública. Na obra de Orwell, é o governo quem observa tudo através de câmeras abordando o autoritarismo e não de voyeurismo, mas o autor faz questão de enfatizar que existe um nexo indissolúvel entre voyeurismo e totalitarismo.

Questões sobre como e porque a vigilância ocorre são freqüentes na atualidade, e respostas tais como estar assegurados, controlados, promovidos e punidos através desses monitoramentos permeiam a sociedade. No livro, é evidente o prazer em investigar a vida dos outros, este fato torna-se a chave para o sucesso dos regimes autoritários. Muitos ditadores já se utilizaram destes métodos para coletar informações sobre os cidadãos.

Esta atitude nos últimos tempos fortaleceu o fenômeno do *reality show*. No Brasil, faz sucesso há alguns anos programas onde o telespectador interfere no destino dos participantes.

Para Michel Foucault (2012) na obra *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*, a vigilância e a punição são poderes destinados a educar as pessoas para que estas cumpram normas, leis e exercícios de acordo com a vontade de quem detêm o poder.

A vigilância é uma forma de se observar as pessoas, se estas realmente cumprem seus deveres. É um poder que atinge os corpos, gestos, discursos, atividades, aprendizagem e vida cotidiana. A vigilância busca regulamentar a vida das pessoas para evitar que algo contrário ao poder aconteça. Já a punição torna-se o meio para tentar corrigir as pessoas que infringem as regras ditadas pelo poder, ela impede que as pessoas cometam condutas puníveis.

A vigilância e a punição são utilizadas em várias entidades estatais, como hospitais, prisões e escolas. A relação entre vigiar e punir está no fato de que com ela seria possível “adestrar” as pessoas para que estas exercessem suas tarefas como bons cidadãos, evitar o máximo que as pessoas infringissem as normas estabelecidas pelo poder.

Segundo Foucault (2012) para a economia do poder seria mais rentável e eficaz vigiar do que punir. É mais barato vigiarmos as pessoas para que estas não infringam as leis, do que posteriormente puni-las, pois na punição terá que ser gasto mais dinheiro para que a pessoa seja ressocializada.

Vattimo (1989) afirma que, com o advento dos meios de comunicação de massa a sociedade pode se caracterizar mais transparente, mais consciente de si, mais iluminada,

mas também como uma sociedade mais complexa, até caótica; que é precisamente neste relativo caos que reside as nossas esperanças de emancipação.

Ao compararmos esta afirmação com a evolução tecnológica em termos de vigilância podemos perceber que os inquéritos através de depoimentos pessoais deixaram de ser unicamente utilizados, ou seja, a comprovação não se faz depender de um testemunho presencial e sim de fatos registrados por esses equipamentos tecnológicos, podendo ou não trazer soluções para as investigações mais complexas.

Um dos fatores que motivam a invasão da privacidade é o medo, depois as nossas fraquezas e inseguranças. Outra característica que contribui com a espionagem eletrônica atual é a evolução tecnológica de equipamentos que são fixados em vários locais públicos, passando a integrar o cotidiano de todos.

Vattimo (1989) concorda que a modernidade é a época em que se torna valor determinante o fato de ser moderno, ou seja, o pensamento moderno não se faz somente à época do modernismo. Sempre se abriu caminho a um culto cada vez mais intenso pelo novo e um progressivo processo de emancipação em cada época da história humana.

Refletindo sobre esta concordância surge a questão: sempre fomos vigiados? A liberdade está sendo vigiada desde agora com os avanços tecnológicos ou sempre foi observada?

Um exemplo bem simples sobre esta questão de sermos ou não sempre vigiados é sobre a crença. Se acreditarmos em algo divino, estamos sendo vigiados, logo se deve satisfação e obediência a uma divindade que sistematizou regras e punições. Prontamente Deus vigia, Deus condena. Caso não obedeça as suas leis será punido. Outro exemplo é o simples trabalho de uma repartição onde há uma escala hierárquica, onde funcionários como secretários, assistentes, gerentes, diretores e presidentes, em seus respectivos cargos, têm suas obrigações e deveres a ser cumpridos, caso contrário serão punidos.

No trabalho existem câmeras que registram os passos de empregados e visitantes. A gravação começa quando se entra no prédio, passa, quase que obrigatoriamente, pelo momento em que são abertas e fechadas as portas dos elevadores, até na hora em que, finalmente, o trabalhador senta em sua mesa e começa a executar suas tarefas.

De qualquer forma, o simples fato de se caminhar pelas ruas da cidade não é mais um ato isolado, visto que milhares de pessoas podem estar acompanhando, vigiando e espionando outras. O curioso é que quando acontece um crime ou um acidente, na maioria das vezes, ninguém sabe e nem viu. Seria a lei do silêncio?

Santos (2010) explica que, a ampliação do mundo e a dilatação do presente têm de começar por um procedimento que ele designa por *sociologia das ausências*. Trata-se de uma investigação que visa demonstrar que o que não existe é, na verdade, ativamente produzido como não existente, isto é, como uma alternativa não-credível ao que existe.

Rousseau (2008) diz que, toda a sociedade exige necessariamente uma acomodação mútua e uma temperatura; por conseguinte, quanto mais numerosa, tanto mais enfadonha será. A coerção é a companheira inseparável de toda a sociedade, que ainda exige sacrifícios tão mais difíceis quanto mais significativa for a própria individualidade.

Rousseau (2008) complementa que o indivíduo é, indiscutivelmente, reflexo de seu meio. A luta contra a estagnação do meio, do tempo em que se vive, é a luta contra a estagnação da Arte. O tempo sempre carece de esperanças e perspectivas. Qual é, então, o sentido supremo de toda atividade e esforço? A resposta ecoa em busca de uma saída, uma forma de escapar, de interromper o marasmo, de fazer o tempo correr. Abre-se mão da individualidade para criar uma obra que possa acrescentar e que proporcionaria à Arte o inevitável rompimento com as velhas formas e o desejo de encontrar caminhos novos.

Contudo, a vigilância ainda está longe de terminar, visto que os softwares de monitoramento dos computadores pessoais começam a executar suas tarefas, com o objetivo de vasculhar os sites da internet que estão sendo acessados e se aquilo, realmente, trará proveito ao desempenho do trabalho e, ainda, se está de acordo com as normas da empresa.

Por mais que se evite o constrangimento, a verdade é que a nossa privacidade está invadida, fazendo com que todos se tornem participantes de verdadeiros *shows* da vida moderna.

A pós-modernidade, de acordo com Santos (2010) passou a designar um novo paradigma social e político. Assim para uma melhor compreensão deste fenômeno, esta investigação tem como objetivo pesquisar novos aspectos para compor o universo da criação em dança. É uma variável importante para o desenvolvimento das tendências estéticas contemporâneas, onde o estudo de características de temas como este podem tornar-se possibilidades para novas criações, possibilitando novos conceitos no meio contemporâneo da dança.

Como resultado da investigação desta pesquisa, propõe-se a criação de um roteiro para um espetáculo em dança contemporânea. Acredita-se que o estudo trará novas configurações estéticas para processos criativos, podendo caracterizar-se como novos padrões de criação e de pesquisa em âmbito acadêmico e profissional.

A princípio pretende-se criar laboratórios de movimentos que retratem a liberdade em vigilância buscando contextualizar este fenômeno de forma expressiva, associando elementos cênicos que possam contribuir e complementar a leitura do tema proposto. A pesquisa musical vai de trilha sonora a interferências eletrônicas que remetam certo cotidiano urbano. Também se fará ausência de som buscando uma leitura corporal correspondente a proposta cênica. O corpo dançante será selecionado entre pessoas do sexo masculino e feminino que possuam vivências dentro da área da dança e/ou teatro. Na quantidade de seis a oito intérpretes entre jogos que vão a solos, duos, trios e conjuntos, buscando a melhor composição para a cena a ser montada. Utilizará recursos tecnológicos que possam ilustrar ou agregar a obra. O figurino será extraído do cotidiano habitual permitindo aos intérpretes possibilidades de desempenho corporal.

Pretende-se com esta pesquisa buscar reflexões sobre o tema a fim de levantar pressupostos para dialogar sobre várias questões e expor certas evidências sobre a liberdade vigiada. Segue em anexo o roteiro preliminar sobre o espetáculo “Liberdade Vigiada”.

Referências

BONILLA, Noel. *A composição coreográfica: estratégias de fabulação*. <http://idanca.net/lang/>

pt-br/2007/03/23/a-composicao-coreografica-estrategias-de-fabulacao/4085 acessado em: 01/10/2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete, 40. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

ORWELL, George. 1984. 29ª ed. São Paulo: Ed. Companhia Editora Nacional, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. 3ª Ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A gramática do tempo: para uma nova política* – Ed. Cortez, 3ª Ed. São Paulo, 2010.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade Transparente*. Editora Antropos, Lisboa, 1989.

Anexo

ROTEIRO PRELIMINAR DO ESPETÁCULO “LIBERDADE VIGIADA”

Espectáculo coreográfico com elementos cênicos e projeção.

Por André Duarte Paes.

Duração: 30 minutos em quatro cenas.

Cena 1 – “Livre Arbítrio”.

Trata-se de uma interação de três solos divididos em três pontos no espaço. Um ao fundo e dois divididos na lateral direita e esquerda do ambiente encenado. Ao fundo uma projeção na tela de um olho fixo. O intérprete do meio será amarrado por uma corda na cintura, terá uma distância considerada e limitada para a sua movimentação. O desempenho corporal do intérprete central sofrerá uma dinâmica de movimento explosiva em locomoção pelo espaço levando em conta um determinado limite. O intérprete da lateral direita se movimentará sobre calçados em plataforma em tempo desacelerado. O terceiro intérprete, localizado à esquerda, fará uso de movimento em tempo moderado com energias variadas em locomoções mais livres pelo espaço. A proposta é ajustar a composição com a trilha sonora já existente, com intervenção eletrônica e inserir o público nesse universo monitorado. Iluminação básica e sombria. O figurino com aspecto urbano possibilitando a movimentação dos intérpretes.

Cena 2 - “Monitoramento Urbano”.

Esta cena retrata o meio urbano no dia-a-dia. Várias simulações de situações vivenciadas no cotidiano das pessoas, abordando encenações de conflitos e interações. Combinações sucessivas de movimentos explorados nos seguintes aspectos: duplas com contatos e apoios em pegadas contínuas alternadas em diferentes bases de apoio com a manipulação de um elemento cênico que registra, ou seja, uma câmera. Diferentes jogos entre indivíduos ordenados de forma diferente. Uso de um vaso sanitário protegido por placas a se fazer uma interação sem uso real no qual será monitorado e projetado em tela. Um jogo cênico com entradas e saídas de vários intérpretes em corpo grupal causando aproximações e afastamento entre indivíduos. Manipulação pelos intérpretes de refletores

iluminados em ambiente limitado focando as situações e ocorrências simultâneas. Cinco intérpretes, projeções, música. Iluminação básica detalhada.

Cena 3 – “Meios de comunicação – o universo interno”.

A movimentação basicamente abrange locomoções em base baixas em situações de recolhimento das partes e segmentos do corpo, com mudanças de planos em sentidos opostos. Manipulação por um intérprete de um televisor e seguida em deslocamento pelos demais integrantes assim causando diversas locomoções pelo espaço com torções, eixos, planos e com mudança de rotação. Luz diversa e música.

Cena 4 – “Estão flagrando...”.

Diferentes tipos de refletores serão necessários para cena de modo que possibilite a iluminação no chão e nos objetos, luz por baixo etc. Coreograficamente vem retratar situações utilizando todo o elenco trazendo à tona toda uma reflexão e questionamento sobre o tema proposto. Resgatamos situações com simulações de bem estar, de aproximação, flagrantes, sentimentos, honestidade, generosidade, ajuda, dentre outros aspectos sociais “esquecidos”. Projeção, música e interação do público.

ESTRATÉGIAS COLABORATIVAS DE TRABALHO EM SANTIAGO SIERRA

Ângela Grandó

PPGA/UFES – angelagrandó@yahoo.com.br

Propomos discutir, através da análise conceitual de trabalhos do artista Santiago Sierra (1966 -), como formas de imposição ou agenciamentos em arte podem convergir para situações onde o ato de colaborar problematiza os limites e paradoxos do sistema capitalista. Temos aporte teórico a partir de propostas recentes de Nicolas Bourriaud e através de *A virada do Social*, de Claire Bishop.

Palavras-chave: arte colaborativa. Santiago Sierra. arte contemporânea.

We propose to discuss, from the conceptual analysis of the artist Santiago Sierra (1966), as how forms of imposition or assemblages in art can converge to situations which the act of collaboration discusses the limits and paradoxes of the capitalist system. We have theoretical support from recent proposals from Nicolas Bourriaud and through the A virada do Social, from Claire Bishop.

Keywords: collaborative art. Santiago Sierra. contemporary art.

Nosso estudo valoriza na produção contemporânea da arte o interesse por intervir e agir em contextos urbanos, nessa medida o artista enquanto agente propositor de ações, e discute questões inerentes à noção de prática colaborativa na arte contemporânea. Assim, questionamos as relações estabelecidas nos confrontos gerados pela construção da obra e pela obra em si, e tais questões são geradas aqui pelo trabalho do artista espanhol Santiago Sierra, em sua habilidade de instaurar o incômodo e desafiar códigos perceptivos, a partir da década de 1990. Nele, buscamos discutir a dinâmica do trabalho remunerado (especificidade que rege o comportamento participativo) e refletir sobre o termo colaboração, ou seja, sobre a maneira como formas de imposição ou agenciamentos em arte podem convergir para situações em que práticas colaborativas são percebidas como atuação de gesto político.

Nos títulos aparentemente descritivos e nomeativos inscritos no trabalho de Sierra, há um elemento de desvio decisivo que aporta “armadilhas” e esconde as circunstâncias do processo, oculta dados, e sob esta questão ele diz: “Com respecto a mis títulos, es verdad, ahí meto una trampa en la que se cae facilmente” (SIERRA, in REGINA 51). E, se os escritos e as fotos englobando o seu trabalho dão claro exemplo de como tem baseado suas atividades lançando mão da colaboração participativa, do emprego remunerado e/ou da “exploração” de indivíduos, por outro lado, contextualizar a separação entre esses elementos se faz dificilmente, numa fina linha quase imperceptível. Consta-se que a construção de situações que se reverberam inconsistentes e/ou abusivas, se ancoram, em sua base, nos regimes de trabalho ou leis impostas no sistema capitalista. Ainda, segundo a fala do artista, o procedimento de mencionar o custo da remuneração e elaborar títulos que procuram evadir-se a conotações simbólicas é um dos elementos responsáveis pelo repúdio do público. É neste sentido que afirma

Si le hubiera puesto outro título a una obra como *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, por ejemplo, las reacciones que provoco habrían sido muy distintas. Si la hubiera llamado “La línea de la verdad” y no hubiera hecho referencia a cuánto han cobrado o quiénes eran las personas tatuadas, esta pieza habria sido considerada una obra poética, incluso melancólica. (Sierra, 2009⁴:48)

Para o trabalho *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas* (Havana, Cuba, dez. 1999) foram selecionados participantes de determinados segmentos sociais, como imigrantes ilegais, prostitutas, viciados, enfim, alguns grupos que poderiam ser descritos como despossuídos ou marginais. Sem dúvida, as ações se fortalecem pela literalidade. São ações desprovidas de ambiguidade: os participantes são remunerados para executarem tarefas subjugantes e repetitivas. Desvelar a estratégia de instauração do incômodo é evidenciado pela habilidade de Sierra ao modo de esclarecer como a “colaboração” é empreendida. Em outras palavras: ao entregar ao público e confrontar, como nesse trabalho, a fotografia de seis homens posicionados de costas - com uma linha contínua sendo tatuada sobre as costas - com o material verbal que informa “Seis

jovens desocupados de Havana foram contratados por U\$ 30, para que, consentissem em ser tatuados” (Sierra, 2003) a obra insiste em afirmar que os jovens de uma determinada nacionalidade foram remunerados com U\$ 30, por uma prestação de serviço que lhes conferiu uma cicatriz e os ocupou por determinado tempo. A literalidade da relação entre imagem e texto reforça que tal projeto surja por meio da antítese do “politicamente correto” (no sentido figurativo do exemplar, ou heroico).

Muito do trabalho de Sierra se desenvolve, desde 1998, no contexto do projeto “estética remunerada”. Em trabalhos como, *465 personas remuneradas* (México D.F., 1999); *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas* (Nueva York, 2000); *10 personas remuneradas para masturbarse* (Havana, Cuba, nov. 2000); *11 personas remuneradas para aprender una frase* (Zinacantán – México, 2001) ou *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio* (Veneza, 2001), as implicações referentes a esses projetos convergem com as questões de globalização e exploração, latentes na constituição dos mercados capitalistas. Os espaços intersubjetivos constituído nesses projetos estabelecem um agudo compromisso com o social (a partir de uma rede de valores como a dignidade, abuso, censura, provocação, medo) e trazem ainda a relação com o conceito de fronteira, do binômio inclusão/exclusão. As pessoas contratadas colaboram com Sierra para que seus projetos possam se materializar, e na maioria dos casos são procuradas para realizarem trabalhos absurdos e incongruentes como cortar ou pintar o cabelo, permanecerem fechados em uma sala, masturbar-se. Haverá alguma situação em que o ultraje exploratório amenize a automarginalização a qual o “participador” se expõe? Ou, ao contrário, a relação (supostamente) de exploração em Sierra deve ser vista unicamente como procedimento de maestria crítica frente a uma sociedade organizada e burocrática?

Já que muito da intervenção de Sierra trata de projetos que lidam com a “estética remunerada”, em que os indivíduos contratados passam por situações humilhantes, podemos ver esses “colaboradores” como objetos de intervenções que produzem “fratura”, que levam por meio da arte, a um público mais amplo, determinados “buracos” da sociedade. Provocador, ele reafirma: “Estamos ante un sistema violento. Mi obra no es una estafalaria aportación estética”. Em conversa com Paula Achiaga (2011) argumenta que “son éstas, las actividades y actitudes que hacen posible el funcionamiento del capitalismo”. Em outra ocasião diz

Hablando de precios, pienso que los precios es la manera de comprar a la gente, es una manera de decirle a la gente “ahora tenemos buenos relaciones, por lo tanto paz entre tú y yo”. Y esto también tiene algo perverso [...], es para decirte “calla” (Sierra, *Conversation*, 2012)

Isto pode explicar de algum modo que as ações (irritantes e polêmicas) de Santiago Sierra estão sempre relacionadas com problemas sociais e econômicos, e elas conduzem, mediante os processos exploratórios da própria ação do projeto, aos meandros da economia globalizada e da perda das identidades. É o caso, por exemplo, de oferecer

um salário irrisório como pagamento às pessoas que participam em seu trabalho. É bom considerar que os valores que recebe na venda dos registros dos trabalhos (os vídeos e fotografias não são apenas material documental, mas constituem também a própria obra que é comercializada) e dos processos comissionados de seus projetos, aportam altos valores, incompatíveis com os oferecidos aos que lhe prestam serviços. Como tal, Sierra nos desafia a tratar a “exploração” como motor de um projeto de arte, socialmente colaborativo, que espelha problemas do esquema do capitalismo e o faz, assumindo, explicitamente, o papel do “explorador”. De fato, por sua prática ser baseada em colaboração, Sierra traz em discussão um campo nebuloso, que envolve aparatos do território da arte e contexto do capitalismo avançado, e ao invés de os submeter à ética, articula-os em torno da criação e registro de situações as vezes torturantes, e abusivas.

Em *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas* (Ilustração 1 - México D.F., 2000), a ação realizada por um grupo de cinco pessoas foca a sustentação, a um ângulo de 60 graus do solo, de um muro de tapume. Sabemos que o muro de tapume foi arrancado do solo da galeria onde se passou a intervenção, e que durante quatro horas diárias, por cinco dias, cinco pessoas contratadas vão atuar tanto na sustentação (4 pessoas) quanto na vigília (1 pessoa) de manter o muro a 60 graus de inclinação do piso. Assim, na intervenção, quatro “colaboradores” sustentam o muro e um quinto, em constante deslocamento, assegura a precisão da inclinação com um esquadro. Neste cenário, com teor de teatralidade, no qual o público participa de um espetáculo perturbador, o mais surpreendente, diz o crítico Cuauhtémoc Medina (Medina, 2000), espectador desta ação, era a autodisciplina dos contratados que insistiam em manter a parede no ângulo de 60 graus determinado no projeto. Em sua ótica, Sierra

Pensaba que iba a provocar una rebelión en directo. Cuando veo que se mantienen 5 días y que quieren su salario, realmente pensé que había subvalorado la capacidad de entrega del ser humano al mundo del trabajo. [...] Es una obra que a mí me ha dejado perplejo (Iraizoz, 2004:09).

Nesse trabalho, como em grande parte de sua obra, Sierra utiliza instrumentos próprios do sistema (social/político, econômico e cultural) como práticas que ele mesmo manipula na realização de seu projeto para criticar e denunciar o sistema. O envolvimento do público é previsto, e ao término do trabalho um espectador lê, em voz alta, o escrito de um volante que Sierra imprimiu:

Esta operação supõe a aplicação de uma atividade laboral não necessária, e inclusive alheia em seus métodos aos usos laborais mais comuns. O emprego de pessoas em um labor que seria solucionado com algum tipo de contraforte, atenta contra a lógica do menor esforço laboral como são os critérios de economia empresarial. Do ponto de vista do trabalhador não

existe diferença entre a utilidade ou inutilidade de seus esforços, enquanto seu tempo seja remunerado.¹



Figura 1. Santiago Sierra, *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas*. Fonte: SANTIAGO, 2003, p. 47.

Claire Bishop assinala que a crítica mais séria que surgiu em relação à arte socialmente colaborativa “incitou uma virada ética na crítica da arte”. Essa questão é baseada no enfoque essencial que passou a ser dado aos mecanismos utilizados no “modo como a colaboração é empreendida”. Contudo, segundo a autora, tal ênfase em detrimento do produto (ou seja, meios sobre fins) “é justificada por sua oposição à predileção do capitalismo pelo contrário”. E diz: “O ultraje indignado direcionado a Santiago Sierra é exemplo proeminente dessa tendência” (Bishop, 2004).

De fato, vistas sob essa ótica (meios sobre fins) as propostas de Sierra, em geral, atuam sobre um campo bastante problemático em especial na relação que provocam ao eleger comunidades ou grupos específicos de pessoas marginalizadas do sistema comercial e do sistema de produção de bens culturais e, pelos seus projetos, os inserir nesses sistemas. Os critérios discursivos de seu trabalho se fixam em situações arbitrárias e

1. Esta operación supone la aplicación de una actividad laboral no necesaria, e incluso ajena en sus métodos a los usos laborales más comunes. El empleo de personas en una labor que sería solucionada con algún tipo de contrafuerte atenta contra la lógica del menor esfuerzo laboral como hacia los criterios de economía empresarial. [] Desde el punto de vista del trabajador no existe la diferencia entre la utilidad o inutilidad de sus esfuerzos mientras su tiempo sea remunerado. (MEDINA, 2000 b)

nos empurram a confrontar considerações as mais obscuras sobre a condição de alguma falha social alí enfatizada. Em sua obra está subjacente o abuso do poder, o maltrato, a imigração ilegal, o racismo. Contudo ao ser questionado sobre a capacidade real de denúncia que a arte contemporânea comporta, Sierra responde:

Oh, muy poca ciertamente. Trás años de burlas de La prensa y de dejadez en La enseñanza de las wartes, apenas tenemos credibilidad. Por otra parte somos productores de objetos de lujo con frecuentes y comprometedoras relaciones con el estado. La denuncia la trae La gente de casa puesta, en su cabeza. Soy un artista y no un activista [...] (Achiaga, 2011).

Se Nicolas Bourriaud argumenta que o grande fracasso da modernidade é o fato de a maioria das relações humanas se darem no estatuto do cliente e, também, de usarmos o espaço em que vivemos exclusivamente a partir das relações de contrato, o trabalho operado por Sierra problematiza essa questão. Ou seja, joga o holofote sobre os problemas que levam estes indivíduos a aceitarem essas atividades, se a ambição ou a necessidade, se a fome ou o vício, Sierra aponta para uma questão um tanto quanto delicada, o pertencimento destes indivíduos a uma sociedade qualquer, ou a fragilidade deste pertencimento globalizada.

Sabemos que uma *empreinte* fundamental no processo de interagir de Santiago Sierra é sinalizar um engajamento expandido da arte para com a cultura, e estar mais próximo da cultura “é necessariamente uma interferência política”. Enfim, sob esta perspectiva o filósofo italiano Giorgio Agamben afirma : “[...] A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso (Agamben et al. 2007:49).

Referências

- ACHIAGA, Paula. (2011) “Santiago Sierra”, Madrid: *El cultural de El Mundo*. [Consult. 13/05/2013] disponível em: http://www.elecultural.es/noticias/Buenos_Dias/
- AGAMBEN, Giorgio et al. *Política – Politics*. Crítica do contemporâneo. Fundação Serralves, 2007, p.39-49.
- BISHOP, Claire. “A virada do social e seus desgostos”. In: *Concinnitas* n ° 12, vol 01, ano 09, Julho 2008. Pg. 145-165. Publicado originalmente em Artforum, em fevereiro de 2006.
- BISHOP, Claire.. *Antagonism and Relational Aesthetics*. *October* 110, Fall 2004, pp. 51-79. ©October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: les presses du réel, 2004.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção*. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.
- IRAIZOZ, A. (2004) *Metrópolis – Santiago Sierra*. Madrid: RTVE.(Consult. 01/02/2013). Dis-

- ponível em: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metrpolis-santiago-sierra/945193/>
- MEDINA, Cuauhtémoc. “Formas políticas recientes: búsquedas radicales em México - Santiago Sierra, Francis Alys, Minerva Cuevas”. *Revista TRANS>arts. cultures.media*, 8, New York, 2000, v. 8, p. 146-163, 2000 a.
- MEDINA, Cuauhtémoc. “Crónica del sudor ajeno: una acción de Santiago Sierra”. *Curare*, México D.F., n. 16, julio-diciembre, 2000 b.
- SIERRA, Santiago. Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas: Turner, 2003. 271 p. *Catálogo de exposição*. 15 jun. – 2 nov. 2003, Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia, Venecia.
- SIERRA, Santiago. *7 trabajos/ 7 works*. London: Lisson Gallery, 2007. 272 p.
- SIERRA, Santiago. México és como una ciudad tumor. *El País*, 05 fev. 2005 b. < http://www.elpais.com/articulo/semana/Mexico/ciudadtumor/elpepuculbab/20050205elpbabese_7/Tes >. consult. 09/11/2012.
- Site oficial de Santiago Sierra*. Disponível em: <<http://www.santiago-sierra.com>>
- SIERRA, Santiago. Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas: Turner, 2003. 271 p. Catálogo de exposição. 15 jun. – 2 nov. 2003, Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia, Venecia.
- VV.AA. (2012) *Santiago Sierra* “In conversation”. Londres: LissonGallery. (Consult. 05/2013).Disponível: http://www.youtube.com/watch?v=5OvqnQrv9Xg&feature=share&fb_source=message

DISPOSITIVOS ARTÍSTICOS INTERATIVOS: UMA EXPERIÊNCIA MULTIDISCIPLINAR COM ARTE E ENGENHARIA

Angela Raffin Pohlmann
UFPeI – angelapohlmann@gmail.com

Reginaldo da Nóbrega Tavares
UFPeI – regi.ntavares@gmail.com

Este artigo apresenta uma reflexão sobre uma proposta de colaboração entre artistas e engenheiros. O grupo é formado por estudantes e professores de duas diferentes unidades acadêmicas de nossa universidade: o Centro de Engenharias e o Centro de Artes. O atelier na universidade é um espaço coletivo. Ao compartilharmos este espaço, criamos um projeto multidisciplinar que tem como um dos objetivos desenvolver experiências artísticas através do contato entre os participantes do grupo e do contato entre a universidade e a comunidade.

Palavras-chave: arte e engenharia, multidisciplinaridade, dispositivos artísticos interativos, re-uso, sustentabilidade.

Este artículo presenta una reflexión sobre una propuesta de colaboración entre artistas y ingenieros. El grupo está compuesto por estudiantes y profesores de dos diferentes unidades académicas de nuestra universidad: el Centro de Ingeniería y el Centro de Artes. El taller de la universidad es un espacio colectivo. Al compartir este espacio, hemos creado un proyecto multidisciplinar que tiene como objetivo desarrollar experiencias artísticas através del contacto entre los participantes del grupo y el contacto entre la universidad y la comunidad.

Palabras clave: arte y ingeniería, multidisciplinaridad, dispositivos artísticos interactivos, re-uso, sostenibilidad.

Introdução

Arte e ciência sempre andaram juntas. A experiência que será descrita aqui trata de uma relação entre estes dois campos. Por mais que pareçam distantes, o campo da arte está intimamente ligado ao da ciência. Comentaremos uma proposta de trabalho coletivo que fica na intersecção entre a arte e a engenharia. As ações acontecem pela interação entre professores e estudantes dos cursos de Artes Visuais, Engenharia Eletrônica e Engenharia de Controle e Automação de nossa universidade.

O processo de criação dos artefatos desenvolvidos pelo grupo envolve a colaboração e a cooperação entre artistas e engenheiros. As ideias surgem justamente a partir da convergência entre os diferentes pontos de vista e dos diálogos que acontecem a partir destas interações. A combinação dos conhecimentos e pontos de vista nem sempre seguem uma ordem lógica, e o repertório trazido por cada um soma-se ao repertório dos demais para a produção de cada obra. Conceitos como interdisciplinaridade, multidisciplinaridade ou transdisciplinaridade estão presentes nos modos de pensar contemporâneos (NUNES; OLIVEIRA, 2012) e aqui estamos oportunizando experiências que transitam nestas interseções.

A formação do grupo ocorreu quase que por acaso. A aproximação entre o professor do Centro de Engenharia e a professora do Centro de Artes ocorreu pela possibilidade dele utilizar o atelier de gravura do Centro de Artes para gravar as placas de circuito impresso das disciplinas de Engenharia Eletrônica e Engenharia de Controle e Automação. Os cursos de engenharia são relativamente recentes em nossa universidade e a infraestrutura do atelier de gravura poderia servir de laboratório para os estudantes e professores do Centro de Engenharias. Eles poderiam utilizar os equipamentos disponíveis no atelier de gravura para a implementação de placas de circuito impresso: as bancadas, as bacias, os tanques, o percloro de ferro, os computadores com programas gráficos e impressora *laser* para criação dos layouts dos circuitos (MEHL, s/d). Em ambos os casos são utilizadas placas de cobre, tanto nas matrizes de gravura em metal como nas placas de circuito impresso (PCI).

Ultimamente, devido ao alto custo para a aquisição de placas de cobre para a gravura artística, vínhamos utilizando também as placas de fenolite com camada de cobre para as experiências de gravação e impressão de matrizes nas disciplinas de Gravura em Metal no curso de Artes Visuais e Design Gráfico do Centro de Artes. Estas placas de fenolite com camada de cobre foram originalmente fabricadas para uso nos artefatos eletrônicos. Entretanto, pelo seu baixo custo e pela facilidade de aquisição elas nos proporcionam ótimas opções como matrizes alternativas para a gravura em metal (Fig. 1).

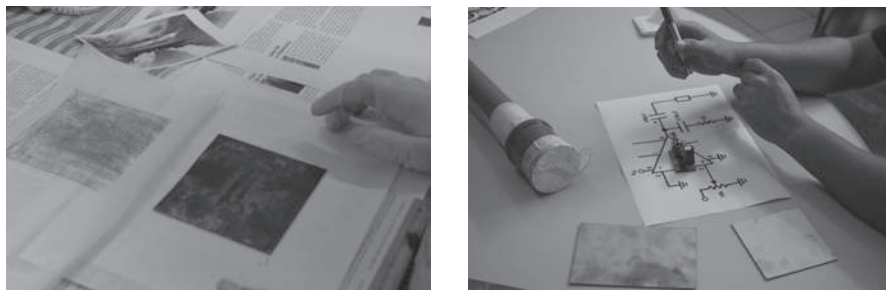


Figura 1: As placas de fenolite e cobre são utilizadas para (a) matrizes de gravura artística e para (b) placas de circuito impresso para dispositivos eletrônicos (Todas as imagens deste artigo são de autoria do grupo)

Dito isso, poderíamos pensar que o espaço do atelier de gravura estaria sendo utilizado por professores e estudantes de dois diferentes Centros de nossa universidade, sem que isso significasse trabalho coletivo ou colaborativo. É usual compartilharmos os espaços e salas das unidades de ensino das universidades, no sentido de que cada professor trabalha em um determinado espaço ou sala a cada vez. É comum o uso das salas por mais de um professor, mas não é comum que este uso seja simultâneo. E, menos comum é compartilhar as salas ao mesmo tempo para realizar um trabalho colaborativo com professores de diferentes unidades de ensino.

A colaboração começa com a vontade de trabalhar junto. A intenção de produzir algo em conjunto é possível pela boa-vontade de aceitar as diferenças e acomodar as divergências. Não é uma tarefa fácil. Não se trata de submeter-se às ideias dos outros, mas de dialogar e promover o encontro. É no encontro que as trocas acontecem. E os encontros são favorecidos pelo fato de compartilharmos o mesmo espaço. O espaço do atelier é o lugar onde estas trocas acontecem e é onde o grupo se reúne quase que diariamente para trabalhar junto.

Um começa um desenho de uma ideia e o outro continua propondo o detalhamento do que foi inicialmente esboçado. Um começa a escrita de um texto para uma futura publicação e o outro segue a ideia e complementa o que está sendo escrito com novos parágrafos e novas ideias ou com sugestões de reescrita do que já havia sido iniciado.

O mesmo acontece com os dispositivos artísticos. As conversas dão origem aos esboços que originam os protótipos. Cada um contribui com aquilo que sabe melhor. Durante a execução dos artefatos e dispositivos, vamos aprimorando o modo de realização a partir das dificuldades ou lacunas que vão surgindo.

Dispositivos artísticos e a multidisciplinaridade

O grupo está se dedicando à construção de alguns dispositivos artísticos que envolvem a colaboração entre artistas e engenheiros. Entre os experimentos realizados pelo grupo está a gravação de matrizes de gravura em metal através de eletrólise. A eletrólise pressupõe o conhecimento de eletrônica e conhecimentos de arte. Há uma intersecção

necessária entre estes dois campos para o controle das correntes elétricas e demais instrumentos capazes de corroer o metal sem a utilização de ácidos tradicionais usados na gravura artística. Para a utilização da eletrólise na gravação das matrizes há também o necessário domínio das técnicas de gravura para a realização das imagens através destes procedimentos alternativos (Fig. 2).

A ideia de utilizar eletrólise para a gravura em metal está diretamente ligada à necessidade de se pensar processos alternativos que sejam menos agressivos ao meio ambiente e à saúde do artista gravador. Os procedimentos e os materiais tradicionais precisam ser repensados e estamos buscando alternativas sustentáveis para a continuidade do meio gráfico.

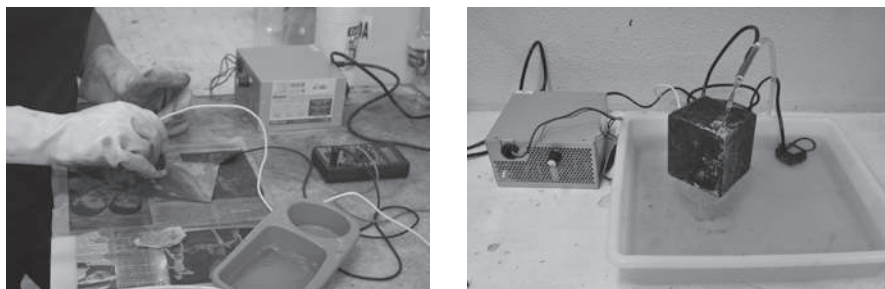


Figura 2 (a,b): Alternativas não-tóxicas para a gravura em metal: uso de eletrólise para a gravação das matrizes de cobre

Neste sentido, buscamos estas alternativas pelo intercâmbio com outros profissionais e artistas, sejam dos países vizinhos com Chile ou Argentina, ou do continente europeu, como os da Dinamarca, Espanha e França. Através da ida de alguns membros do grupo a estes ateliers de outras partes do mundo, ou da vinda de alguns destes profissionais e artistas estrangeiros até a nossa universidade, pudemos aprender e compartilhar informações, procedimentos, novidades e modos alternativos de fazer gravura, que afinal é um dos interesses que nos move a buscar estes outros modos de realização. Através de cursos de extensão abertos para a comunidade, estamos estendendo estes conhecimentos a todos os que se interessarem em compartilhar. Um dos cursos oferecidos à comunidade foi ministrado por uma professora que veio do Chile, da Universidade de Finis Terrae, e que utiliza matrizes de gravura em metal feitas com caixinhas de leite e embalagens do tipo *tetra-pac*. O curso evidenciou a possibilidade de se trabalhar com materiais que seriam descartados (Fig. 3).

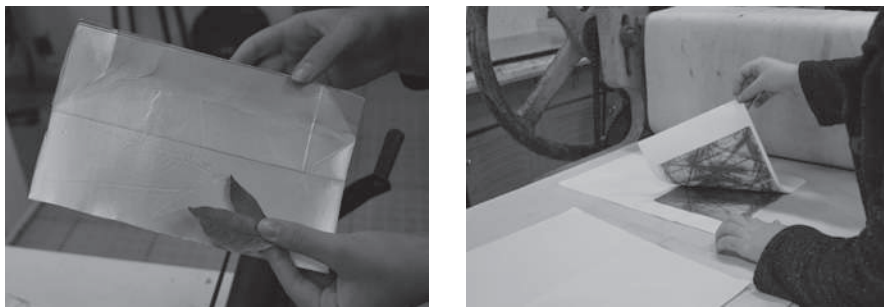


Figura 3 (a,b): Gravura em metal realizada com matrizes alternativas (embalagens de caixas de leite usadas)

A ideia de re-uso também aparece como uma ideia significativa para o desenvolvimento de nossos projetos. E igualmente a ideia de *low-tech*, que na maioria das vezes é usada para se falar de tecnologia e que aqui pode se referir à tecnologia que utiliza menos os recursos digitais ou que propõe chamar a atenção para uma tecnologia que está obsoleta.

Um outro projeto do grupo que atende a comunidade está ligado à escola estadual de ensino fundamental que ficava no meio do caminho entre o Centro de Artes e o Centro de Engenharias na nossa cidade. O projeto pretende aproximar a escola de ensino fundamental e a universidade através de projetos desenvolvidos pelos estudantes de uma e outra instituição. Ao pensarmos esta relação possível entre a universidade e a sociedade, somos desafiados a tentar responder “através do conhecimento, as demandas e as carências da sociedade [...]” com o intuito de fazer avançar o modelo social, político e cultural (PANIZZI, 2006, p.7). Neste sentido, os estudantes universitários trabalham em conjunto com os estudantes da escola. As experiências mútuas são enriquecedoras para todos. O projeto incluiu a criação de uma rádio escolar no estilo tradicional que entrou em funcionamento na escola, cuja programação está sendo elaborada pelos alunos e professores da escola. Os equipamentos foram projetados e executados pelos estudantes de engenharia e de artes, visando a instalação da rádio na escola. Os estudantes desenharam os circuitos e gravaram as placas de circuito impresso, fizeram os furos e soldas para os componentes eletrônicos e instalaram os equipamentos na escola. Através de reuniões conjuntas entre os estudantes e professores da universidade e os estudantes e professores da escola estamos construindo este espaço que é ao mesmo tempo lazer, diversão, entretenimento, conhecimento, comunicação, informação e aprendizagem mútua a todos os que se dedicam ao projeto (Fig. 4).

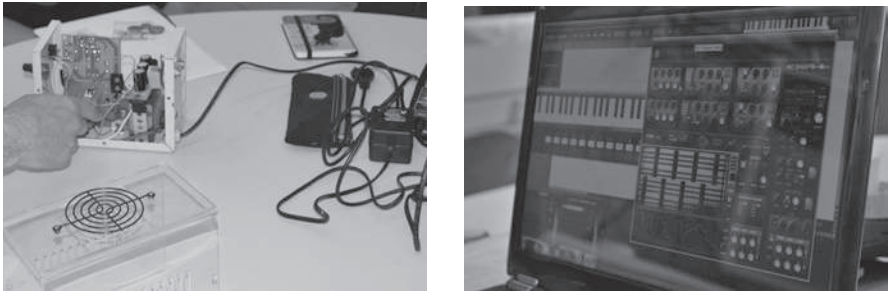


Figura 4 (a,b): Criação dos dispositivos elétricos, acústicos e eletrônicos para a rádio na escola

Para a instalação da rádio na escola, os estudantes da graduação elaboraram os circuitos e demais componentes para o funcionamento de amplificadores de áudio, instalaram as caixas de som, microfones e mesa de som na escola. A operação dos equipamentos está sendo compartilhada entre os estudantes, de modo que em breve os alunos da escola de ensino fundamental possam manipula-los com autonomia. A carcaça de um estabilizador descartado está sendo utilizada como caixa para proteger o amplificador de áudio construído pelos estudantes que fazem parte do projeto. As placas de circuito impresso do amplificador foram implementadas com as técnicas de gravura artística.

No ano passado foi criado um dispositivo de projeção de imagens que estava acoplado em uma bicicleta. O artefato funcionava com as pedaladas de alguém que se dispusesse a realizar esta força mecânica (Fig. 5).

Com as pedaladas, um dínamo era acionado de modo que a corrente elétrica produzida pela energia cinética das pedaladas fazia ligar uma luz (*led*) que projetava a imagem. O ciclista, apesar de não sair do lugar, poderia ver a imagem de um ciclista andando de bicicleta projetada na parede graças à sua boa-vontade em participar do experimento artístico. A performance era inusitada. A imagem do ciclista pedalando uma bicicleta aparecia simultaneamente ao sorriso no rosto do participante.



Figura 5: (a) criação do dispositivo para projetar imagens acoplado à bicicleta; (b) participante da exposição pedalando a bicicleta preparada com dispositivo de projeção de imagens

Conclusão

Neste artigo, procuramos comentar algumas das estratégias utilizadas pelo nosso grupo nas interseções que envolvem artistas e engenheiros e estudantes de artes visuais e estudantes de engenharia eletrônica de nossa universidade. As ações aconteceram pela vontade em estar junto e em compartilhar ideias, espaços, convicência, e pela disponibilidade em cooperar e colaborar para a produção de obras interativas. Estes trabalhos são o resultado deste esforço conjunto, e se devem às misturas entre os conhecimentos provenientes de cada um dos participantes e de suas experiências em ambas as áreas. Agradecemos o CNPq e a FAPERGS pelo apoio às pesquisas que deram origem a este texto.

Referências

- MEHL, Ewaldo Luiz de Mattos. *Projeto de placas de circuito impresso com o software EAGLE*. Apostila da UFPR, s/d.
- NUNES, Sandra Conceição; OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho. “Tudo a ver: questões interdisciplinares”. In: *ANAIS DO 20º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP*. Rio de Janeiro, 2011.
- PANIZZI, Wrana. *Universidade para que?* Porto Alegre: Libreta, 2006.

O LIVRO-OBJETO NA POÉTICA DE HILAL SAMI HILAL: A CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO/TEMPO

Aparecida Ramaldes
FAPES/PPGA/UFES – rcida@hotmail.com

José Cirillo
CNPQ/FAPES/PPGA-UFES – josecirillo@hotmail.com

Neste artigo abordamos alguns aspectos significativos do livro-objeto, pensando-o como um objeto de arte que explora algumas características do livro convencional. Assim também, o livro-objeto pode ser portador das dimensões espacial e temporal. Criado para registrar e divulgar o conhecimento e a memória, desde Gutenberg o livro é construído num presente e destinado a um futuro. Sua construção implica em questões como: forma, estrutura, materialidade, conteúdo e a relação entre leitor/objeto.

Palavras-chave: arte, escrita, poesia visual, livro de artista, processo de criação

This article approaches some meaning aspects of object-book. The object book is thought like an art object that explores a few features from the conventional book. Even so the object-book may carrier space and temporal dimensions. Created for register and reveal knowledge and memory, since Gutenberg the book is made in the present and destined for the future. Make books involves questions like: form, structure, materiality, contents and the relationship reader/object.

Keywords: art, writing, visual poetry, artist's book, creative process

Introdução

Neste artigo abordamos alguns aspectos significativos do livro-objeto, peça resultante do campo da arte que explora características do livro convencional. No primeiro capítulo analisamos a forma, a estrutura e a materialidade do livro impresso herdadas de seu antecessor, o códex manuscrito.

No segundo capítulo refletimos sobre a circularidade da relação espacial e temporal presentes em cada página. De sua concepção física até a leitura, a ênfase no espaço/tempo no livro é reforçada pelo leitor. No caso dos livros-objetos é o espectador quem interage com a obra. Ele pode manuseá-la, observá-la ou mesmo lê-la, criando novas formas de interação táteis, visuais e legíveis.

No terceiro capítulo aproximamos a escritura da obra Livro Socorro (2011), de Hilal, aos poemas concretos Tudo está dito (1974), de Augusto de Campos, e Sólida (1968), de Wladimir Dias Pino.

Para as considerações finais direcionamos as análises sobre a relação tempo/espaço inerente ao códex manuscrito ou moderno, para os livros-objetos do artista. Pensando em seu processo criativo e na diversidade material de sua produção, discutimos a construção, a estruturação e a relação tempo/espaço dos livros praticados por Hilal Sami Hilal.

Do livro convencional ao livro-objeto: matéria, forma e estrutura

Pode ser enganoso pensar que a revolução da imprensa (1450) foi responsável pelo formato do livro convencional, tal como o conhecemos hoje. Desde Gutenberg o livro tem sido suporte da escrita impressa e herdou o modelo de seu antecessor do período do manuscrito, o códex ou códice.

Para chegar ao livro como o conhecemos foi necessário um processo evolutivo lento, desde os primórdios da escrita, que implicou conjuntamente o desenvolvimento dos materiais, das técnicas de escrita e também da aprendizagem. Desde a Antiguidade já se concebiam os suportes de escrita organizados em páginas, são exemplos as tabuletas de madeiras, as de bambu e as placas de argila. A necessidade de facilitar o armazenamento de informações tanto para fins comerciais, como educativos, levou à pesquisa constante de novos suportes, ferramentas e técnicas de escrita.

No que tange à evolução dos materiais, devemos considerar as possibilidades que o pergaminho, material feito a partir da pele de ovelha, trouxe para o processo de evolução do livro. Com esse material foi possível fazer dobraduras e criar as páginas que passaram a ser costuradas em cadernos e receberam capa. Assim o surge e evolui o códex, cujos primeiros exemplares foram feitos com papiro. Este foi o modelo precursor do livro impresso do qual herdamos, a forma, a estruturação, a distribuição do texto nas páginas, os sistemas de paginação, numeração, índices e sumários (Chartier, 1998, p. 7). O livro convencional permanece até hoje com todas as características do códex.

O aspecto de livro que nos é familiar até hoje se generaliza com a difusão do Cristianismo, entre os séculos II e IV. Ganha organização e estrutura. Sua *mise en page*, ao longo da experiência, vai criando padrão estético de ornamentação, divisão de capítulos,

paginação, títulos, separação de palavras, incremento de acabamento e encadernação.” (PAIVA, 2010, p. 22)

Para este estudo sobre os livros-objetos de pensamos ser importante nos ater mais detalhadamente sobre o códex manuscrito. Pois além das características que deixou de herança ao livro moderno, ele guarda aspectos que nos remete aos livros-objetos atuais. Principalmente por sua feitura artesanal e sua concepção como peças únicas – objetos concebidos para o deleite estético de seus donos e/ou espectadores. Pensamos que tais especificidades fazem com que o livro experimental de artistas visuais contemporâneos se aproxime do códex manuscrito. E, por extensão, os livros-objetos de Hilal Sami Hilal, com sua vocação experimentalista e artesanal.

Materialmente falando, o livro impresso é limitado por estar preso às regras de mercado que exige o barateamento da produção. Enquanto o livro-objeto segue livre em suas infinitas possibilidades materiais e criativas. Assim como foi o códex desde a época do manuscrito, verdadeiras obras de arte.

De fato a contribuição da Revolução da Imprensa para a evolução do livro foi o avanço técnico da reprodutibilidade, o que possibilitou a serialização das páginas impressas. Graças à prensa de tipos móveis inventada por Gutenberg (1439), o suporte livro deixou de guardar o conhecimento para poucos e passou a divulgá-lo numa velocidade inimaginável para a época. A escrita e o conhecimento ganharam autonomia e se libertaram dos limites monásticos impostos pelo Cristianismo.

Assim como o livro manuscrito e o impresso, os livros-objeto de Hilal são estruturados de modo sequencial, graças à serialização das páginas. Para o artista o fato de juntar uma série de folhas de papel em maços já caracteriza um de seus primeiros livros. Do mesmo modo, também são livros as séries de painéis com escrita, feitos em chapa de cobre. Afixados em sequência na parede, as páginas de cobre não se fixam uma na outra, mas guardam “consigo os sinais de ser parte de um todo.” (SILVEIRA, 2008, p.23).

Tempo e espaço: as dimensões do livro

Como um objeto construído o livro possui as três dimensões, altura, largura e espessura e pode ser percebido pelos sentidos e apreendido pelo pensamento. É no campo da percepção que, primeiramente, o livro vai se firmar como objeto de arte. Conforme Paulo Silveira: “A leitura, o desfrute e a intelecção são processos de aproximação posterior. Para qualquer das etapas, é principalmente a sua eloquência como corpo físico que impõe o seu *status* de objeto artístico [...]” (2008, p.122). Acreditamos que o pesquisador utiliza o termo *eloquência* pelo fato do livro se distanciar de um objeto comum que, quase sempre, se limita a nos afetar pela visualidade ou por sua função. Livros nos convidam a interagir e mesmo que o deixemos na estante, sentidos como o tato e o olfato são convocados juntamente com a memória. Além disso, ele é concebido num presente e destinado a um futuro como um objeto que guardará uma memória passada, seja ela real ou ficcional. Por sua configuração formal, independente do que possa conter literalmente, o livro pode ser considerado uma sequência de tempo e de espaço, dada

a organização de suas páginas. Por si só, cada página também representa o espaço e o tempo, sobre elas o autor/artista vai inserir sua escrita ou suas imagens.

Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades e velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orietam, o circunstanciam, o temporaliza [...] (CERTEAU, 2007, p.202).

Conforme o filósofo, a variável tempo conjugada com os vetores de direção é que constitui o espaço como um “lugar praticado”. O texto inscrito pelo autor vai construindo o espaço/tempo da página. Podemos pensar a escrita como memória externa, seus registros são acontecimentos passados. E no caso de se registrar na folha alguma impressão ou ideia presente ou futura, como num projeto, essas se transformam imediatamente em registro de memória - possível de ser acessado em outro tempo ou lugar.

Transferindo para o livro-objeto as reflexões sobre espaço e tempo que acabamos de colocar, somos levados a pensar que ao escolher o livro como objeto de trabalho o artista traz essa discussão para o campo da arte. Discussões que se fazem presentes em qualquer de suas categorias: pintura, fotografia, escultura, etc., apenas chamamos a atenção para a ênfase que o livro propicia à circularidade do tema.

Do tempo de concepção ao de confecção passa-se ao tempo do leitor/espectador que a cada virar de página lida com a duração no espaço escrito, aonde se desenrola outro acontecimento. O leitor é “[...] o agente que atualiza a obra [...]” (PAIVA, 2010, p.93). Sua relação com o tempo/espaço do livro se dá na gestualidade da leitura, assim como na legibilidade do texto, que pode ser cronológico ou não. Primeiramente é a sequência de páginas que marca o ritmo do gesto da leitura, antes mesmo do conteúdo. Numa ação íntima podemos acelerar ou desacelerar o tempo, repetindo um gesto secular. E o enfrentamos tátil e visualmente a cada passar de folha. Gestual que nos posiciona metaforicamente entre o passado e o futuro. Ao deitarmos a página virada deixamos para trás um passado construído, enfrentamos o presente e nos lançamos ao futuro. E o ciclo de duração recomeça na leitura da página seguinte.

Livro Socorro e os poemas concretos

Analisamos agora o Livro Socorro (Figura 6) construído com páginas de acetato incolor e sobre elas um texto vazado que se repete. Essa serialização foi possível graças à técnica de corte a laser, contratada pelo artista. Nesse processo os contornos das letras, palavras e vazados adquiriram uma coloração ferrugem. Essa cor trouxe um aspecto envelhecido para as páginas, parecido com a oxidação. Efeito que no entendimento do artista, remete ao tempo.

Fechado o Livro Socorro tem aspecto sólido, opaco de um branco amarelado. No texto a palavra **socorro** se repete em escalas variadas e se decompõe em outras. Na construção da escrita, o artista elaborou o texto, explorando a visualidade e os sentidos

das palavras. Às vezes com destaque para determinadas letras ou sílabas. Socorro, Soco, (So) corro- numa ideia de **só corro**, como referência verbal à velocidade.

Agora apresentamos para aproximações o poema Tudo está dito (figura 7), de Augusto de Campos e Sólida (figura 8), de Wladimir Dias-Pino. Esclarecemos aqui que, sem pretensões de fazer análises literárias dos poemas, nosso interesse é apenas a visibilidade do texto. No primeiro poema (Figura 1) observamos um fundo preto e as letras brancas vazadas. Com tipografia em caixa alta as palavras são estruturadas apoiando-se umas nas outras. O texto é fragmentado, desconstruído, dificultando uma leitura linear.

Abaixo a transcrição parcial do segundo poema Solida (figura 8) construído a partir da palavra de seu título. Vemos do lado esquerdo a palavra *Sólida* se tornar *Solidão*, para em seguida se decompor em outras palavras: sol, só, lida. As letras parecem se soltar e cair, solitárias. À direita, a palavra Sólida, novamente se desfaz em pontos. Lembramos que todo poeta possui *licença poética* para sua prática e Wladimir a usou quando retirou a acentuação gráfica das duas palavras. Esclarecemos também que este poema-objeto não se reduz a esta imagem, a obra completa combina estratégias interativas e matemática, criadas a partir dos quadrados latinos. Nesta análise recorreremos apenas a esta parte do conjunto para uma analogia com a obra de Hilal.

Considerações finais: tempo e espaço nos livros-objeto de Hilal Sami Hilal

Para Hilal desde o início de sua carreira o plano bidimensional é o espaço onde seu processo criativo se desenrola. Segundo o artista, mesmo construindo objetos tridimensionais, afora o livro, é do plano que ele parte. As páginas de seus livros-objetos são elaboradas em diferentes materiais: papel artesanal; chapa de cobre; acetato e etc. Nelas o artista inscreve palavras, signos e nomes próprios. Também os símbolos da cartografia são frequentes em suas escrituras, como a rosa dos ventos e os pontos cardeais. Esses símbolos enfatizam seu interesse pela relação espaço-tempo que traduz e re-significa em seus livros.

Para que uma obra possa ser considerada como um *livro de artista contemporâneo* deve guardar uma ou mais características do livro convencional, o códex moderno. Como já dissemos, para Hilal o fato de juntar uma série de folhas em um maço caracteriza um livro. A isso se dá o nome de serialização ou sequência de páginas ordenadas. Alguns de seus livros possuem apenas esta característica.

As séries de chapas de cobre com escrituras dispostas verticalmente na parede apresentam a serialização das páginas e a escrita como características do livro convencional. Outros, além da serialização, possuem o fechamento lateral das páginas. Estrutura comum aos livros, que possibilitam a interação do espectador que as podem virar num gestual de leitura.

O plano textual nos parece ser espaço propício para as experimentações propostas por Hilal. Seus processos criativos são marcados pela experimentação fenomenológica com as matérias. Nos trabalhos em chapas de cobre o artista usa o ácido e a corrosão que

ao mesmo tempo são: técnica e efeito; experimento e obra. Experiências que a nosso ver posiciona o artista como um mestre que rege os elementos. Se para Michel de Certeau: “o espaço é um lugar praticado”, Hilal o pratica regendo o tempo que corrói o cobre deixando marcas sobre o espaço/página. Do efeito de corrosão com o ácido o artista inscreve o texto sobre o cobre.

Para o investigador Silveira, alguns artistas optam por estancar o ‘tempo’ em seus livros e diz que: “Uma das metáforas mais freqüentes é a do livro imobilizado sem páginas (ou tempos) para virar. Abdica-se do ritmo, da memória do que foi visto, da expectativa do que está para se ver, da relação no presente entre momentos passado e futuro [...]”. (2008. p. 79 e 82). No entanto, a escolha do artista em negar a página não diminui a ênfase na relação espaço/tempo que o livro carrega. O exemplo de Hilal que trazemos agora é o Livro Esférico, de 2005 (figura 7). Desprovido de páginas, esse livro-objeto é um **novelo**. Foi tramado com o fio de uma escritura de cobre obtida pelo processo de corrosão com o ácido. Especialmente nesse livro a escritura se fez como uma fileira de letras na vertical (fig. 3), unidas por finíssimas tiras de cobre num longo fio que o artista enovelou. O livro redondo foi construído de dentro para fora, modelado pelas dobraduras dessa escrita flexível. Como o desdobrar de nossa Linguagem, que se faz em camadas de intertextualidades, o artista foi tecendo seu texto sobrepondo letras, palavras e nomes.

A superfície dessa esfera é áspera, ucosa e como um véu de palavras desdobra sobre si encobrindo o globo. Através de seus vazados é possível entrever outras camadas de escrita. O *Livro Esférico* construído por Hilal é um o globo - um ‘lugar praticado’ pela trama da escrita que o constitui.

Referências

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.
- PAIVA, Ana Paula Mathias de. *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte: Autêntica Editora/Edusp, 2010.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora UFRSG, 2008.

CONTEXTOS E IMAGENS: ESTRUTURAÇÃO DE UMA POÉTICA PERFORMÁTICA

Carla Borba

UFRGS – carlaborba.arte@gmail.com

O presente artigo reflete sobre como diferentes contextos, nos quais algumas ações performáticas são realizadas alteram a percepção do trabalho. Propõe uma discussão sobre o tema a partir de relações transdisciplinares entre artes visuais e teatro, criando conexões entre o ato de performar e o da representação teatral. Para isso serão analisadas relações em minha produção artística a partir das ações performáticas *Etroc* e *Vestido de Pedra*, que se constituem em trabalhos que objetivam a criação de imagens que se alteram dependendo do contexto no qual elas estão inseridas.

Palavras-chave: performance, imagem, corpo, transdisciplinaridade

*This article reflect on different contexts in which some actions performed alter the perception of the work. Proposes a discussion on the topic from transdisciplinary relationships between visual arts and theater, creating connections between the act and perform in theatrical representation. For it will be analyzed relationships in my artistic production from performing actions *Etroc* and *Vestido de Pedra* which constitute work that aim to create images that change depending on the context in which they are embedded.*

Palavras-chave: performance, image, body, transdisciplinarity.

Introdução/Convite

Imagens povoam minha mente: um corpo disforme, um vestido, uma mulher, uma pedreira; pedras transformando um corpo, agindo sobre ele, resistência, peso e leveza, equilíbrio e desequilíbrio; desafios. Interessa-me, sobretudo, um corpo que se faz imagem, que indica a produção de imagens e que rege as orquestrações de meu fazer artístico. Corpo e imagem em uma relação que promove o acúmulo de registros de fragmentos vivos e de diferentes lugares e temporalidades.

O presente artigo apresenta uma reflexão sobre como o processo de criação artístico se estabelece em minha produção a partir dos espaços e do contexto em que eles são apresentados. Abordarei a relação entre as ações performáticas *Etroc*, *Vestido de Pedra* com o espetáculo teatral *Vão*. Ambas as propostas tem por objetivo abordar a relação do corpo e o espaço do feminino no mundo contemporâneo. Minhas ações performáticas se estruturaram com uma profunda influência das imagens que elas geram como composição visual.

O espetáculo teatral *Vão* teve como proposta um processo colaborativo de criação envolvendo artistas do teatro, artes visuais e música, entre os anos de 2010 e 2011 em Porto Alegre/RS. A proposta inicialmente apresentada pela atriz Carina Dias envolvia a minha participação nos ensaios/laboratórios como espaço de criação das performances. A possibilidade de fazer do teatro meu atelier promoveu uma relação muito forte entre minhas proposições artísticas com imaginário da linguagem teatral, como o palco, a iluminação, os ensaios, a trilha sonora, os objetos cenográficos, as projeções, as atrizes e a construção coletiva de um trabalho. A partir desta oportunidade, realizei as performances *Etroc* e *Vestido de Pedra*.

A montagem teatral *Vão* tinha como concepção a interdisciplinaridade entre linguagens artísticas, principalmente entre teatro e artes visuais, mais especificamente com a performance. A minha participação no espetáculo propunha, inicialmente, a ação performática *Vestido de Pedra*, no entanto, ao me deparar com o texto dramático, que seria dado por uma das atrizes sugeri que ela fizesse a ação performática que inicialmente eu iria realizar enquanto falava o trecho do texto *Quarteto*, do dramaturgo alemão Heiner Müller. No texto, encontrei referências significativas à imagem que tinha do vestido. Uma mulher que faz de seu corpo um registro da passagem do tempo, a exposição de um corpo vivo que sofre as intempéries do desamor, da morte e da ação de tesouras e agulhas. Executar a performance seria agir conforme o texto falado, seria dar voz à performance, pois – até o momento – eu não havia imaginado realizar uma performance acompanhada de um texto falado.

A partir do momento em que ofereci à atriz a performance, precisei experimentar outras possibilidades de ações; sendo assim, os ensaios tornaram-se espaço importante para meu processo criativo. Em lugar de me deslocar para o espaço do atelier, os encontros possibilitaram experimentações no palco e potencializaram o meu processo de trabalho. Uma das condições mais latentes desta troca foram os diálogos que estabelecíamos enquanto grupo de trabalho e pesquisa em arte. Os ensaios tornaram-se um laboratório de experimentação, onde eu observava minhas propostas performáticas de forma lúdica. A caixa preta do teatro para mim se transformou no espaço fotográfico,

no qual as ações produzidas pelas atrizes desencadearam uma sequência de imagens em meu imaginário.

Observando a realização da performance *Vestido de Pedra* pela atriz tive um distanciamento perceptivo que me auxiliou a pensar e estruturar uma outra ação que intitulei como *Etróc*. Enquanto no *Vestido de Pedra* existe um ato de adição e aumento do peso do vestido através de pedras que são inseridas em vários bolsos que compõem o vestido, pensei *Etróc* como o seu avesso: a remoção das pedras.

A performance *Etróc* inicia quando entro no palco vestindo uma túnica e sento no fundo, ao lado de duas caixas de madeira. Aos poucos, retiro a roupa e visto várias meias-calças nas pernas, braços, tronco e cabeça. O ato de vestir as meias faz referência ao corpo sensual e elegante de uma mulher. A sobreposição e saturação de uma meia sobre a outra cria um estranhamento sobre a imagem do corpo. A meia-calça, que anteriormente era objeto de desejo, transfigura-se e gera uma imagem disforme do corpo feminino. Dessa forma, ocorre um estranhamento e mutação do desejo pela repulsa. Depois de vestida com as diversas meias permaneço sentada. Na passagem de uma cena à outra, crio poses diferentes, com as quais tento gerar uma imagem de uma mulher elegante, o que se torna impossível devido à imagem desfigurada que a meia-calça promove.

A performance *Etróc*, propriamente dita, inicia quando a trilha sonora do espetáculo passa a ter um ritmo lento e grave. A partir desse momento, desloco com dificuldade duas caixas de madeira, dentro das quais se encontram aproximadamente 50 kg de pedras. Posiciono cada um dos caixotes nas duas laterais do palco. Volto ao centro da cena e inicio a ação que irá se estabelecer como o ponto central da performance e, paulatinamente, retiro as pedras uma a uma das caixas e as insiro no interior das diferentes camadas da meia de nylon que envolvem meu corpo.

A inserção dos seixos vai, aos poucos, alterando a imagem de meu corpo e dificultando o deslocamento no espaço cênico. No momento que a temporalidade infinita, simbolizada pelas pedras, entra em simbiose com o tempo finito de meu corpo, essa relação passa a ser insuportável e vou eliminando as pedras, as quais deixam de constituir a imagem de um corpo transfigurado. O processo de eliminação acontece através da ação do corte. Esse procedimento, em minha produção, se constitui como um gesto de separação, cisão, divisão entre estruturas que, inicialmente, estavam unidas e que mesmo após a interrupção continuam mantendo a memória dessa união. Todavia, ao mesmo tempo em que tenho a relação com esse procedimento, também penso o corte como um momento de abertura para novas problematizações. As pedras segregadas de meu corpo indicam relações de perda, ausência e transformação de corpos que carregam em si a memória de uma união passageira. A tesoura utilizada na ação representa um objeto importante na concepção da performance. Ela indica o processo de transformação, é a responsável pelo corte na meia-calça. O objeto *tesoura* se abre como duas pernas femininas e que ao se fecharem, transformam-se em um falo. Nesse sentido, novamente a ideia de avesso surge no trabalho, os contrários fazem parte de um mesmo gesto. A cada tesourada, as pedras despencavam da meia que envolvia meu corpo (Figura 1). O som da pedra caindo

no palco gerava uma violência no gesto e um desconforto no observador. O áudio que acompanhava meus gestos, nesse momento da performance, fica ainda mais grave e continua somando-se ao som das pedras. Os seixos de rio que anteriormente se deslocavam pelo movimento da água passaram a rolar pelo meu corpo e pelo espaço cênico. Ao final da performance, permaneço no palco assim como as pedras que ficam espalhadas na cena, as quais serão utilizadas em seguida na ação *Vestido de Pedra*.



Figura 1 - Registro fotográfico por Luciano Montanha da performance *Etroc* no espetáculo teatral *Vão*, Porto Alegre/RS, 2011. (Acervo da autora).

As imagens produzidas durante o espetáculo são registros de minha ação enquanto uma ‘cena’ encadeada no roteiro do espetáculo. Assim, as fotografias apresentaram um ponto de vista específico de alguém que observa a performance de um ângulo panorâmico, como o ponto de vista do público. Nestas a luz, as linhas paralelas do palco, os objetos em cena, as atrizes, além da minha própria movimentação, revelaram a potencialidade da imagem produzida pelo meu corpo dentro do espaço cênico. Analisando os registros fotografias do espetáculo identifiquei na força do gesto, da ação, a potencialidade da linguagem performática. A presença do público intensificou minha consciência de uma ação corporal vinculada à imagem. Meu corpo era um elemento a mais dentro da composição gerada pelas características inerentes ao teatro, assim como a performance fez daquela cena um plano de representação. Ou seja, enquanto executava a performance *Etroc*, eu estabelecia um cruzamento entre performance, plano fotográfico e teatro. Relação acionada pela presença de meu corpo como um *corpo-câmera*, no qual as premissas fotográficas foram internalizadas promovendo, a todo instante, uma sequência de imagens.

Desenvolver uma performance dentro do teatro ampliou minha percepção quanto à importância do espaço e a imagem gerada nesse contexto. A luz, os elementos compositivos

da cena e a caixa preta destacaram as especificidades poéticas da performance e a imagem que ela produz. Meu corpo promove determinadas imagens conforme o espaço que o circunscribe. Essa experiência foi crucial para a produção das performances posteriores.

Na tese do artista Élcio Rossini, encontrei a problematização sobre o atuar e o não atuar e como essa relação paradoxal se desdobra na performance. A partir dos *happenings* realizados nos anos 50, a ideia de *trazer à cena* o corpo do artista em uma experimentação corporal de sua presença física e cotidiana sem um teor de personificação possibilitou a discussão sobre até que ponto um performer está atuando ou não e como se estabelece essa relação. Rossini traz para a sua discussão as ideias do teórico em arte dramática, Michael Kirby e a experiência da performance *Figuras e Fantomas*. Kirby estabelece uma escala crescente entre a atuação e não atuação a partir da análise de diferentes características da técnica da atuação. *Figuras e Fantomas* consiste em três *performers* diante do público, um ao lado do outro. No chão, à frente deles, estão dispostas peças de roupas, acessórios e objetos. A ação proposta é trocar de roupa e, a cada troca, criar uma figura. As roupas e acessórios são utilizados das mais variadas formas possíveis, calças, camisas, vestidos, casacos, meias, perucas, chapéus, camisetas, gravatas e outras peças que não são exatamente roupas, mas podem ser vestidas, ou associadas ao corpo. Nesse vestir e desvestir surgem figuras e composições que são feitas e desfeitas, a tarefa é compor uma figura e, logo em seguida, ficar diante do público em exposição. Depois de um tempo, desvestir-se e, mais uma vez, vestir-se com uma nova combinação e assim por diante.

A ideia de coeficiente de representação fica evidente na performance de Elcio Rossini, pois quando os *performers* se apresentam para o público, parados, um simples gesto como levantar o ombro, sorrir levemente faz desse momento um lugar de representação. A identificação do grau de atuação presente no trabalho do *performer* é uma tarefa complexa e, por vezes, difícil de definir. Os coeficientes que possibilitam uma análise são amplos e subjetivos, pois o artista sempre estará inserido em um campo que, mesmo ele agindo de modo contrário à reafirmação de uma identificação, não aparentando algo ou não simulando e personificando, ele estará de alguma forma, representando outro *ser artista*.

Seguindo essa reflexão penso que, foi muito rica a experiência de propor para uma atriz a execução de minha performance *Vestido de Pedra*, pois o processo colaborativo gerou ocasionou novas possibilidades de desenvolvimento da performance. O vestido além de ser um objeto propositivo de uma ação, também carrega em seu significado uma carga de feminilidade, força e imagem. Compreendi que o vestido é um elemento que possibilita a reflexão sobre o limite entre a construção de um personagem e a criação de outro eu, de outra forma de estabelecer um discurso sobre o nosso corpo. Dessa experiência, ficaram reflexões significativas, como a de que o vestido precisa estar em um contexto onde o espaço se configura como seu dueto. As pedras já não bastavam como elementos ativadores do corpo e da imagem do *Vestido de Pedra*.

O meu processo criativo sempre parte de imagens pré-concebida em meu imaginário e são elas as responsáveis pela ativação do pensamento performático. A imagem aciona a necessidade de fazer a ação, de experimentar, errar e descobrir. Desta construção

lúdica e espontânea, são produzidas imagens fotográficas as quais irão revelar sobrepor e desdobrar as possibilidades da ação performática.

A partir dessa consciência, decidi tentar encontrar novos contextos no qual a performance *Vestido de Pedra* pudesse ser realizada, retirando o contexto teatral e incluindo a paisagem como elemento de ativação da proposta. A primeira imagem que tive da performance se constituía em uma mulher de vestido longo e pesado entrando no mar. Uma cena bastante comum no imaginário feminino, uma mulher que se suicida entrando no mar ou no rio com os bolsos cheios de pedras. Encontramos referências em *Hamlet* de Shakespeare, em que a personagem Ofélia morre no rio, afogada pelo peso que comportava e, ainda na biografia da escritora Virgínia Woolf, que faz sua entrada derradeira no rio com pedras nos bolsos de seu casaco.

A imagem do vestido foi se constituindo de forma gradativa em minhas anotações e pesquisas. Como referência importante, utilizei duas ideias de vestido, a partir dos retratos da rainha Elizabeth I e dos vestidos dos orixás da cultura afro-brasileira. No entanto, após o processo criativo no contexto teatral a imagem se alterou, e a paisagem ideal para uma fotografia ou para um vídeo passou a ser uma pedreira. A partir da colaboração da atriz percebi que a ação corporal de carregar pedras precisava ganhar mais sentido, e para tanto uma pedreira poderia potencializar a ação e a imagem.



Figura 2. Still do vídeo da autora, *Vestido de Pedra*, duração 10min, Caçapava do Sul/RS, 2012. (Acervo da autora)

Dessa forma decidi realizar um vídeo que através do lugar conseguisse transmitir o peso das pedras, dessa forma encontrei em uma mina de cobre abandonada o cenário ideal para a realização do trabalho. O vídeo produzido na pedreira tem duração de dez minutos e uni a ação um ambiente repleto de cores, texturas e formas (Figura 2). Também acentuou a força da ação de incluir pedras nos bolsos do vestido, demonstrando a contraposição entre a imponência do lugar e o gesto intimista de guardar para si fragmentos daquele espaço grandioso.

As ações realizadas em diferentes espaços e contextos transformaram a minha percepção sobre o trabalho. A consciência da importância do lugar apenas foi percebida quando toda a aparelhagem teatral se tornou perceptível ao meu olhar. A imagem, em meu processo criativo se estabelece como geradora das ações performáticas, da mesma forma como os diferentes contextos em que elas ganham vida. O corpo que deflagra as imagens a partir da performance está contido em uma paisagem que também fala através do corpo. Paisagens e espaços artísticos que denotam a mesma performance, inúmeras possibilidades de criação e percepção. Dessa forma, os pontos de convergência e divergência da ação na pedreira e no palco do teatro podem ser percebidas pela forma em que o contexto transforma o olhar do observador e de como as diferentes linguagens artísticas se potencializam.

Referências

ROSSINI, Elcio Gimenez. *Tarefas: Uma estratégia para criação de performances*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais, Instituto de Artes, 2011.

COLOCAR UMA PEDRA NESSE ASSUNTO

Carlos Eduardo D. Borges

DAV/UFES – carlos-eduardo-borges@ig.com.br

O artigo desenvolve o relato apresentado no VI Fórum Bienal de Pesquisa em Arte, *Corpos entre artes/ Artes entre corpos*, em 2013 no Pará. Trata de discutir questões pertinentes a uma proposta prática, integrante do projeto *DeslocamentoFricçãoGalpão/Capanema*, contemplada com o prêmio *Projéteis Funarte de arte contemporânea*, ocorrida entre dezenove e vinte e um de setembro de 2012 no pátio do Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. Trata da realização de um trabalho sem uma forma final, que se constrói a partir da desconstrução de suas próprias partes. Nela, a palavra ASSUNTO, se completa (constrói) com o desmanche de outra parte, constituída pela palavra COLOCAR. A proposta acontece como um happening, após explanação com interessados.

Palavras chaves: forma, espaço-tempo, imaginação.

*This article develops the text presented in the VI Fórum Bienal de Pesquisa em Arte, *Corpos entre artes/ Artes entre corpos*, Pará, 2013. Handle questions provoked by a practical proposal took part in the Project *DeslocamentoFricçãoGalpão/Capanema*, that won the price *Projéteis Funarte de arte contemporânea*, 2012, september, among the 19 e 21th, in the playground of do Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. Explain the construction of a work of art without a final form, built by the desconstruction of its own parts. In this happening, the word ASSUNTO is formed with the dismembering of its own other part, meant by the word COLOCAR.*

Key words: Form, space-time, imagination

Introdução

A oficina/happening começou no pátio do Palácio Gustavo Capanema com a colocação de pedras no pátio do Palácio. Em seguida aconteceu uma conversa com os participantes, um grupo de 14 pessoas. Após as explicações, iniciou-se a ação pretendida. Ocupou uma área de cerca de aproximadamente 60 metros quadrados e utilizou cerca de uma tonelada de pedras de diversos tamanhos e formatos. A instalação resultante ficou até o dia 21 de setembro, sofrendo pequenas participações, alterações e mantendo sua incompletude.

Foi apresentada aos participantes como tratando da realização de um trabalho sem uma forma final, no qual uma parte, no caso, formada pela palavra “ASSUNTO”, se completa com o desmanche de outra parte, constituída pela palavra “COLOCAR”.

O Happening

Essa proposição foi realizada experimentalmente em 1999 (em um sítio em Nova Friburgo), porém não divulgada ou exibida até 2012, quando foi adaptada para o projeto do Palácio Gustavo Capanema.

Na proposta inicial cavam-se valas, formando a palavra Assunto. Essas valas-letas são escavadas de forma a conterem as pedras necessárias para escrever Colocar uma pedra neste. Após tomadas as medidas e as valas escavadas, as pedras são dispostas de forma a escrever a frase citada, acima das valas que, por sua vez, “escrevem” a palavra Assunto. Então os interessados são convidados a participar, escolhendo uma (ou mais) pedra(s) (desfazendo a frase) e colocando na vala (na palavra assunto). Logo o trabalho não possui uma forma definitiva no tempo-espaço, e só pode se completar na imaginação das pessoas. Imaginação livre, independente, ligada já ao espaço mental e não ao experimentado, mas provocada após o primeiro instante da ação, a partir do movimento dos corpos que removem pedras, desfazendo uma frase, preenchendo palavras.

Esse princípio foi mantido na nova montagem do Palácio Gustavo Capanema. Porém como esse espaço é tombado pelo Patrimônio Histórico, incluindo os jardins, a proposta foi adaptada. Então a palavra ASSUNTO foi feita contornada por pedras, em lugar de escavada e a frase escrita originalmente em pedras foi reduzida à palavra COLOCAR, escrita, como na montagem inicial, em letras completamente preenchida por pedras.

Aconteceu a partir das 10:00 h do dia 19-09-12, no pátio externo do Palácio Gustavo Capanema. Na data, depois de reunidos, os convidados receberam do proponente a fotocópia de um desenho, uma explanação sobre a ação pretendida e sobre a reflexão que levou ao desenvolvimento da proposta: um trabalho que apresenta como em constante transformação no tempo-espaço.

As pedras então foram dispostas formando as palavras da forma proposta. Na palavra Assunto cada letra tem cerca de 3m de altura e na palavra Colocar, cerca de 1m, aproveitando a referência dada pelas pedras do piso do pátio, formado por placas quadradas com 1x1m. Cada palavra foi escrita a 1 metro de distância da outra, como se estivesse sobre linhas, em analogia com a tradição da escrita ocidental.



Figura 1: Fotografia de Beatriz Pimenta: Colocar uma pedra nesse assunto: montagem adaptada para projeto da Funarte. Rio de Janeiro 2012

A escala escolhida pretendeu assim respeitar a relação com a arquitetura do local onde foi inserida e também se adequar à visibilidade do projeto. Essa proposta foi apresentada em frente ao mezanino, local onde ocorreu quase a totalidade das demais ações. Isso permitiu a todos uma visão completa do acontecimento e da instalação resultante. A escala, tanto nessa montagem quanto na original, implica em permitir aos participantes penetrarem no interior do espaço da “obra”, de forma a fortalecer o conceito de ação ligada ao espaço/tempo, por meio das implicações fenomenológicas resultantes, já que, segundo Robert Morris (apud FERREIRA, G; COTRIM, C (org.), 2006), em trabalhos que redefinem a noção de proximidade e distância, elas “... não são experimentadas, a não ser pelo observador que se localiza dentro delas”. Assim, como se trata de um trabalho em contínua transformação, a escala fortalece nos participantes da ação, a percepção diferente de cada instante da sua construção, o que, hipoteticamente, pode perdurar infinitamente.

Depois de formadas as palavras com as pedras, todos os presentes foram convidados a participar, retirando pedras de uma palavra (colocar) e colocando em outra (assunto). Esse desenvolvimento está registrado em vídeo.

Após o desmanche (ficaram algumas pedras, sugerindo a incompletude e funcionando como forma-convite a outras participações) da palavra “Colocar”, restou a palavra “Assunto”, permitindo ainda a colocação de novas pedras no interior de suas letras. O happening resultou em uma forma incompleta em sua fisicalidade, a ser completada na imaginação e provocada pela ação, ligando o espaço mental ao

experimentado. Essa palavra (assunto) poderia, hipoteticamente, continuar a receber indefinidamente o acréscimo de pedras.

Essa proposta apresenta uma hipótese de ocupação do espaço alternativa à ordenação minimalista, escapando de questões compositivas e de suas Gestalts: “Não tendo nenhuma aparência característica, nenhum perfil singular para lhe dar uma Gestalt definida...” (MORRIS, apud FERREIRA, G; COTRIM, C (org.), 2006). Se arte Minimal apresentou o objeto único ou a ordenação regular de partes como alternativas a composição, essa proposta apresenta outra possibilidade de distribuição de partes, alternativa a composição: a forma subordinada a palavra escrita, porém provocando significados que não se esgotam na própria palavra ou na mensagem da simples leitura. Utiliza essa compreensão, para somar à significação oferecida pela materialidade das pedras e à ação realizada (ou por realizar), para revelar sua incompletude. Esse sentido fica vinculado a própria construção/ desconstrução do trabalho, sempre apresentado em uma forma não definitiva e que só fica completo na mente dos participantes quando se dá a compreensão da proposta. Assim tenta evitar a forma definida no espaço, independente do tempo. Sua incompletude pretende explicitar essa compreensão do espaço como indissociável do conceito de tempo. Em substituição à ideia intuitiva, cartesiana das formas estáticas, essa proposta evita a nossa tendência à busca da Boa Forma (Gestaltiana) no arranjo das pedras. Desconstrói também a ideia de trabalho de arte com uma forma “definitiva”. Distancia-se da ideia de qualquer tipo de núcleo gerador, que ligaria essa proposta a ideia do Vitalismo de Henry Bérghson (KRAUSS, 1998) que dominou a escultura em pedra até a primeira metade do século passado. Evita ainda a ideia de simples ordenação e a apresenta subordinada a um entendimento linguístico, no qual o material escolhido e a própria ação contribuem de forma significante para a sua compreensão.

Por ter partes construídas, esse trabalho se torna herdeiro também da escola construtiva (tomando como módulos as letras). Apresenta um desdobramento de seus princípios, ao propor significados linguísticos e materiais, percebidos na relação fenomenológica que se instala na sua própria construção e desconstrução.

Um trabalho correlato é Double Negative de Michael Heizer. A provocação de Duplo Negativo “... reproduz a intervenção do espaço externo na existência interior do corpo, ali se alojando e formando suas motivações e significados” (KRAUSS, 1998). Essa relação persiste na proposta de “Colocar uma pedra nesse assunto”, pois a escala leva o corpo a se situar (durante a realização) no interior do trabalho e posteriormente a se afastar para olhar. Mas no caso é o ato, o movimento do corpo no tempo e no espaço ao realizar a ação, o principal provocador dos significados. E, ao se situar no interior do campo de operação (realização) da instalação, “Não tendo nenhuma aparência definida, a memória não pode gravá-la claramente.” (MORRIS, apud FERREIRA, G; COTRIM, C (org.), 2006). Seguindo essa linha de raciocínio, segundo a crítica Rosalind Krauss, trabalhos de arte como o citado de Michael Heizer ou o Quebra mar em espiral de Robert Smithson, dão continuidade a uma tendência de descentralização da forma, iniciada no período moderno no qual “... nosso corpo e nossa experiência de nosso corpo continuam

a ser o tema dessa escultura.”. (KRAUSS, 1998). Como a realização é coletiva (de modo diferente dos exemplos de Heizer ou Smithson), essa relação será uma durante o Happing e outra depois. E poderá continuar se alterando indefinidamente.

Essa expansão significa que esta proposta é adequada a espaços exteriores à galeria. A esse respeito Michael Heizer afirma que: “Trabalho do lado de fora porque é o único lugar onde posso deslocar massas.” (HEIZER, apud FERREIRA, G; COTRIM, C (org.), 2006). Isso leva a outras implicações. Segundo o artista Jose Resende, nesse tipo de arte, quando realizada na cidade, “... o repertório necessário para sua leitura permanece enclausurado pelo domínio de um pequeno grupo que detém sua propriedade.” (RESENDE, apud COHN, S (org.) 2006). Penso que a literalidade explícita dessa proposta permite certa compreensão. Aqui o trabalho se liga com o pensamento de outro artista: Joseph Beuys. Para ele todo homem é um artista. Em minha interpretação todo homem tem interesse em arte, que pode vir a ser compartilhado. José Resende comenta ainda que uma obra “Ao romper com sua condição de mercadoria, ela não só interfere obrigatoriamente na sua veiculação, como estabelece uma reflexão crítica sobre seu próprio discurso” (RESENDE, apud COHN, S. (org.) 2006). Essa proposta procura se aproximar dessa ideia, provocando e deixando em aberto possibilidades de reflexões individuais.



Figura 2: Foto de Helio Branco: Colocar uma pedra nesse assunto: Dois dias após a montagem no Palácio Gustavo Capanema. Rio de janeiro, 2012

Referências

- COHN, Sérgio (org.). *Ensaio Fundamentais: artes plásticas*. Rio de Janeiro; Beco do Azougue, 2010.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (seleção e comentários). *Escritos de artistas*. [Tradução de Pedro Sússekind... et al]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SATISFEITOS COM SEUS DESEMPENHOS: ARTE, FICÇÃO E INTERESSES PESSOAIS NO MERCADO DE ARTES PAULISTA

Carlos Guilherme Hunninghausen
Galeria TATO, SP – guidohunn@gmail.com

Uma breve investigação acerca dos mecanismos, motivos e aspirações do “sempre emergente” mercado de artes da maior cidade brasileira, São Paulo. Palavras-chave: mercado paulista de artes, performance, desempenho, relato, crítica.

A brief investigation of how the art market operates in Brazil’s largest (and perhaps only brazilian city) which can boast a “thriving” art market.

Keywords: art market, private galleries, personal interests, academia, criticism.

“É mais fácil vender terrenos no céu
que obras de arte”.

Anônimo

“É sinal de uma sociedade pouco saudável ...
aquela em que só é permitido a você
ser positivo sobre as coisas.

Curadores foram para a cama com galeristas,
críticos de arte e artistas para criar e vender ao público
uma coisa que não é arte”.

Julian Stallabrass

“Um dos princípios da arte,
consiste em não dar ao leitor a impressão
de que ele seria capaz de fazer o mesmo”.

Honoré de Balzac

“And it reminded me of something in a book by Don DeLillo
about how terrorists are the only true artists left,
because they’re the only ones who are still
capable of really surprising people”.

Laurie Anderson

A última década da recente estabilidade econômica brasileira viu também o mercado de artes florescer. Em especial na maior cidade brasileira, São Paulo. Galerias pequenas e grandes surgem por diversos bairros da cidade oferecendo o que deveria ser um panorama da produção artística brasileira. Ao mesmo tempo em que esta estabilidade criou as condições para a expansão e uma maior visibilidade deste mercado, ao se visitar as galerias espalhadas pela maior e, talvez, a única cidade no país que se “orgulha” de ter um mercado de artes, nota-se um descompasso entre o que é apresentado nestas galerias, o que passa por arte, e as questões que circulam pela academia. No Brasil dos últimos 10 anos, poucas são as oportunidades para o mercado de artes oferecer uma tradução vigorosa destas questões. Foi-se o tempo em que Chelipa Ferro marcava a produção nacional. A primeira epígrafe que abre esse texto deve ser entendida tanto como uma piada quanto como uma revelação. Feita por um galerista paulista (que prefere não ser identificado), ela serve para ilustrar meu ponto de vista em relação à situação deste mercado. Se 2013 viu uma nova geração amadurecer, sair de seu torpor e ir às ruas reclamando uma nação que nunca sai do papel, talvez seja também a hora para galeristas, artistas e agentes da cultura saírem de seus nichos privilegiados em busca de uma arte cujos desdobramentos se dêem também no âmbito político ao invés de apenas continuarem a ocupar-se dos afetos pessoais, da sobrevivência própria e dos espaços privatizados que presidem hoje.

Desatrelar a arte de suas manifestações materiais foi a única resposta possível que artistas cansados de ver qualquer “novidade” imediatamente assimilada pelo mercado, isso ainda na década de 50, puderam dar: ideias no ar ao invés de objetos nas paredes. Com isso, entretanto, criaram-se também as condições para que muitos dos saberes produzidos pela arte fossem, ao longo desses anos, sendo jogados em uma vala comum: ou se tornam apropriações, “commodities” de outras áreas ou se tornam saberes cujo sentido original, se perdeu. Uma das características dos bens de consumo é tornar-se a cada dia mais “cultural”. É fato: a habilidade para compreender ou pensar a arte sem sua prova material é um desafio permanente diante da imensa capacidade que as sociedades pós-industriais têm para criar objetos, bens de consumo e fantasias a partir destes. Faz-se necessário pensar a arte não nos termos de sua natureza estética mas sim a partir de seu funcionamento como comunicação, ato político e como valor econômico.

A arte é uma ideia e não depende da prova material para sobreviver. Há praticamente um século se colocarmos como ponto de partida DADA, a arte tornou-se independente de sua prova material. Aceita esta premissa, a arte existe como um passe de mágica. Nem precisemos falar aqui da arte das cavernas, cujos sentidos atrelados ao ritual a torna inacessível a nós senão através de elaboradas ficções. Estas afirmações não somente são capazes de proporcionar revelações importantes mas, também, modificar nossa relação com a arte. É assim, por exemplo, que Joseph Beuys, ao descascar batatas com sua família, declarou-se o único, o último, ou o maior artista vivo e, é assim que ele também decretou a morte da arte (tal qual a conhecíamos e concebíamos) quando exigiu uma resposta do próprio Duchamp (resposta esta que nunca veio).

Isto é, a arte contemporânea adquiriu o status de um passe de mágica e não mais depende do objeto para manifestar e “provar” suas intenções, mas a longa história que a atrela ao objeto, aos materiais e à habilidade, continua a operar de maneira a manter o mercado das artes em funcionamento. Isto é, se “pagar” por uma ideia parece uma contradição, é no âmago desta contradição que o mercado das artes, precisa sobreviver. Assim, no que diz respeito ao mercado de artes paulista, algumas de suas instituições e muitos de seus agentes, os objetos de culto continuam a reinar soberanos. Entretanto, um passe de mágica não somente libera a arte de seus alicerces materiais, como também adiciona contornos conceituais ao fomentar a participação na experiência como crucial à sua definição. A armadilha se dá quando tentamos reverter a mágica e recriar os objetos que desapareceram pela mágica. Assim, realmente parece que é mesmo mais fácil vender “terrenos no céu”, que “arte.”

É bem verdade que passes de mágica não fazem os objetos desaparecerem, fazem apenas dúvidas aparecer. Foram passes de mágica que fizeram com que bens de consumo e objetos culturais se misturassem de maneira tão intensa que tornou-se difícil entender o status particular de cada um. No início deste novo século e com tantos novos desafios acerca do destino, permanência e sobrevivência da humanidade no planeta sendo impostos não apenas frente aos excessos criados por nossas sociedades mas também

pelos limites físicos encontrados, nos parece que grande parte da mágica da arte tornou-se óbvia ou irrelevante e seus sentidos, desgastados pela repetição.

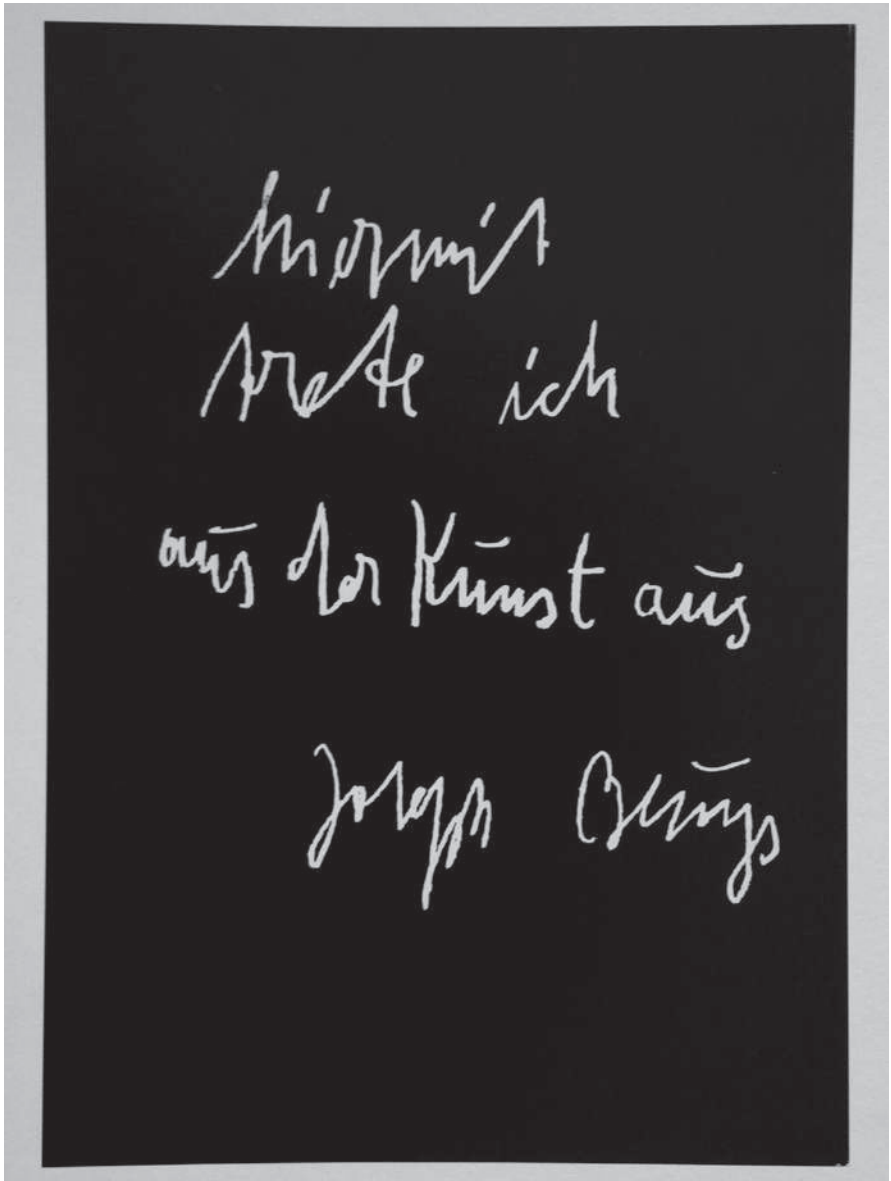


Fig.1 Joseph Beuys "Hiermit trete Ich aus der Kunst aus" (com isso abandono a arte), 1985.

Outra grande confusão em relação à arte diz respeito à produção cultural que se inicia com o desenvolvimento das (então novas) tecnologias de reprodução: até hoje se lamenta a perda da “aura” (Benjamin) apesar desta não mais fazer o sentido que fazia em outros tempos. Isto é, em uma época (como sugere a nossa) comandada pela reprodução digital que subverte a função e a característica do original nem mesmo a arte escapa. Por exemplo, a literatura (como forma de arte) começou a ser desafiada ainda no século XIX pelo jornalismo. A arquitetura, pela engenharia; o mesmo acontecendo com tantas outras áreas até chegarmos à própria ideia da arte. Mantidos artificialmente em separado, os conhecimentos produzidos pelas esferas cultural e econômica estão, entretanto, em curso de colisão direta já há algum tempo. A arte parece desafiada a sobreviver tentando lidar ou tentando fugir destes dilemas. Keith Haring, por exemplo, considerava ‘real’ aquele mundo que se encontra longe do mundo das artes, seja ele então aquele representado pelo mercado, pelo mundo das revistas ou das coisas. Assim, lição aprendida das páginas da filosofia de Andy Warhol, para falar sobre esta ‘realidade’, é preciso usar a linguagem por ela criada.

Ainda que uma das características da arte seja sua imensa capacidade para reinventar-se, como linguagem, como discurso e como produto através de metamorfoses múltiplas, a partir destes enigmas, jogos e, por fim, verdadeiras armadilhas cuja função primordial está em (constantemente) nos lembrar da aleatoriedade (simbólica) que existe no centro da existência humana, o universo da arte, entretanto, parece ter perdido, ao longo dos anos, esta batalha para a indústria que não apenas se encarregou de oferecer produtos culturais de maneira mais eficiente, como também produzir bem estar e conhecimento em escala suficientemente abrangente.

Continuamente desafiada por estes novos campos do conhecimento (que se desenvolveram muito como conseqüência da escala industrial), mas que produzem resultados semelhantes (antes exclusivos do saber artístico), a arte se torna apenas mais uma engrenagem daquela máquina que produz a “liberdade” necessária para a roda da economia neo-liberal desenvolver-se em *consenso* (Chomsky, 1988).

Mesmo que grande parte do valor atribuído à arte seja, essencialmente, simbólico, ainda assim é preciso levar algo para casa que nos lembre e justifique a transação. A existência da ideia só é suficiente diante da prova material. Como se a prova material da existência de uma ideia, este pilar da cultura ocidental, cuja expressão também se encontra neste texto, no tipo de evento que o faz circular e na sua forma final, em papel ou eletrônica, simplesmente não pudesse ser relevada. Assim, tanto a arte efêmera quanto as performances voláteis cuja materialidade, pressupõem-se, escapa às tecnologias (fotografia, vídeo) hoje disponíveis e sancionadas para sua “captura” e documentação, se tornam materialmente menos voláteis e sujeitas aos mesmos mecanismos de outras tantas obras “menos” radicais.

Isto é, desde que a mágica foi parcialmente revelada, os próprios artistas, críticos e instituições se encarregaram de criar e de manter em operação um complexo e hermético sistema de proteção deste segredo: existe uma engrenagem que põe em movimento uma

hierarquia de autenticações longa e exaustiva cujas regras são praticamente inacessíveis mas que, nem por isso, se torna menos vulnerável. A vulnerabilidade, pelo contrário, se dá no centro do tecido social, nas relações interpessoais de poder que a autoridade articula a partir destas instituições. Esta engrenagem avalia, valida, limita e autentica sua própria produção ao mesmo tempo em que ideias sobre o que é ou o que não é arte proliferam e circulam pela mídia de maneira a confundir. Isto é, enquanto inúmeros produtos, todos voltados ao consumo, apresentam uma faceta estética e competem para participar da economia neo-liberal, a arte se diz liberada deste sistema sem, verdadeiramente, folgar em sê-lo. Reinventar-se requer energia. Energia que nenhum sistema consegue recuperar totalmente. Isto é, como na termo-dinâmica, se no mundo das artes paulista, existe entropia, ela só existe pois o sistema é artificialmente “fechado”.

Em especial, para um mercado de artes periférico e “pequeno” como o paulista, depender do objeto não de maneira circunstancial mas como pedra fundamental de toda a sua atividade significa não somente fazer-se refratário às questões que circulam pela arte mas também supri-lo com toda a sorte de fetiches visuais possíveis (eu explico meu termo a seguir). De fato, não interessar-se por questões que vão além de sua imediata sobrevivência parece ser o tom. Se a arte é aquele espaço, aquele lugar em que as linguagens são postas à prova e se desfazem com a mesma rapidez com a qual são criadas ... nos parece que o mercado de arte paulista reflete esta situação apenas através da rapidez com a qual as galerias particulares nascem e morrem pelas ruas da cidade e artistas são lançados no mercado mas nunca, propriamente, nas obras expostas. Jardins, Pinheiros e Barra Funda são os palcos principais dessas batalhas travadas atrás de portas fechadas, através de intermináveis conversas telefônicas e pelo espaço matemático da internet.

A grande questão que se coloca aqui é quais são os métodos utilizados para esta operação. É como se este mercado, falsamente cosmopolita, estivesse lotado de especuladores cuja validade e autenticidade são sancionadas por instituições pouco transparentes e cuja inspiração é claramente coronelista. Inúmeras são as instâncias em que se vê pouco o mérito de determinada obra mas muitos afetos pessoais em operação. Alie-se a isso modos particulares de inclusão social digital e a importância que o marketing adquiriu em nossa sociedade essencialmente pós-tudo e temos uma imagem bastante complexa mas nada amigável das atividades ligadas à arte na maior cidade do país.

Em São Paulo, o mercado das artes é dominado por um punhado de Galerias e tendências que parecem mais preocupados com sua própria sobrevivência que com a exploração genuína de limites: arte, mercado e indústria, são temas que não convivem bem no mercado de artes paulista. Como forma de justificar suas próprias limitações este mercado se protege de qualquer atividade que possa desestabilizá-lo através da defesa sumária de seus interesses. Seja através de formas pouco disfarçadas de afetos coronelistas, seja por apresentar obras que, por sua forma, produção e distribuição se assemelham aos produtos serializados da indústria da cultura, sem, entretanto, perder o status (mantidos por estas próprias instituições) de “arte”. Enfim, uma ficção ... tida como perfeita.

Assim, os inúmeros mecanismos que deveriam propor o reconhecimento da arte como experiência, continuam justamente a desautorizar qualquer tipo de arte efêmera, incapaz de ser “levada para casa”. Liberada, tanto da habilidade quanto dos materiais escassos e especiais que fizeram sua história, a arte, parece ter-se tornado o reino do acaso. Objetos encontrados, atos e eventos inusitados fazem hoje parte de seu vocabulário tanto quanto os objetos que fizeram sua história.

Para não ficar na periferia de outras tantas formas do saber, uma das maneiras que a arte contemporânea encontrou (desde Duchamp) para tentar manter seu status quo foi a de utilizar-se dos fetiches visuais. Fetiches visuais são jogos, brincadeiras com objetos e relações curiosas ou impossíveis de se encontrar no mundo físico (ou pelo menos, geograficamente restritas) mas que fazem hoje parte do arcabouço básico da chamada arte contemporânea. Para mim, uma espécie de surrealismo barato, pasteurizado e cuja validade (sua importância como linguagem) já se esgotou de há muito. Bons exemplos podem ser encontrados, no Brasil, em grande parte da obra de Nino Cais e, na Europa, nas fotografias de Miles Aldridge.

Em grande parte, resultado da propagação da idéia dos ready-mades de Duchamp, estes, em sua grande maioria perderam, por exaustão e repetição, a capacidade de comentar acerca da realidade e conseguem apenas surpreender (mas apenas por instantes) justo aquele espectador incauto, periférico que está interessado (e tem o dinheiro para isso) em preencher com alguma peça “única” sua sala de estar, quarto ou casa de praia desde que essa mesma não se deteriore, não cheire mal, nem cause um estranhamento muito intenso ou duradouro. Isto é, seja um elemento palatável e, ao mesmo tempo, demonstre o poder de compra do seu possuidor. Seu status hoje, é parecido com o de um relógio de ouro, feito à mão, de um carro esporte artesanal de 500cv, mas não mais com uma obra de arte.

Algumas facetas do mercado das artes se especializou não apenas em criar arte que se enquadre nesta categoria, como também comercializá-la e, em uma lógica perversa e às avessas, impor suas definições às próprias instituições que hoje (e em sua maioria) se recusam aceitar obras que possam se deteriorar (para mais informações sobre esta questão ver a obra de Hermann Nitsch). Assim, temos uma enxurrada de composições e aproximações que resultam apenas em enigmas visuais decorativos: obras que nascem domadas mas cuja vitalidade e validade são mínimas, quase não ultrapassando os limites herméticos dos cubos brancos onde são primeiramente expostas e encontram um terreno fértil e platéias ávidas. Assim, por exemplo, são os retratos em que se escondem ou se trocam as cabeças por outras “formas”; peças de um quebra-cabeça visual que opera apenas no âmbito das salas de exposição, mas que perde sua força em direta proporção à distância com que se encontram destas.

Apesar de altamente desregulado, o mercado de arte continua sendo, por excelência, um mercado do gosto. Sendo assim, é pelo gosto, que aqui deveria significar conhecimento, que o mesmo irá se definir e definir ao seu público. Aos mercados cabe a tarefa definir a resposta de seus colecionadores. A repercussão na mídia é um caso a parte:

tanto pode ser dar porque algumas das pessoas envolvidas estabelecem relações de amizade com outras, como, uma vez que essa máquina tenha sido posta em movimento, pela “qualidade” de um trabalho. Normalmente qualidade e repercussão não andam juntas mas sim dependem uma da outra.

O que proponho a seguir é um possível mapa de categorização dos tipos de Galerias Paulistas deliberadamente simples. Todo tipo de categorização ou mapa tenta estabilizar algo que não pode ser estabilizado e, ao fim, revela muito mais da própria estrutura ou das referências de quem o escreve. Há que observar que mais interessantes são os limites entre as categorias sugeridas, aquele espaço não mapeado, marcado pelo íterim, do que a tipologia em si: isto é, o resultado mais interessante se dá ao observarmos o que pode acontecer no espaço entre o A e o B da classificação proposta que na classificação em si própria. Os limites entre estas galerias é sempre cinza e, portanto, fluído. O possível interesse nessa tipologia se dá apenas de modo a tentar organizar algo que se encontra sempre no limite da emergência e que, portanto, se altera, substancial e rapidamente, sem qualquer aviso prévio.

Galerias AA

Arte é um negócio de e para ricos. Assim, ter participação ou estar próximo destes, pode caracterizar este perfil de galeria. Afinal, este é o consumidor que, a rigor, pode comprar “merda enlatada”. O tipo de arte apresentada, em sua maior parte, é irrelevante. Obras que em uma outra galeria seriam, decorativas ou meramente ruins, se tornam sucesso de crítica e são “vistas como relevantes” uma vez que ocupem os espaços de uma galeria “AA”.

Estas galerias preferem apresentar arte contemporânea ou arte moderna, sempre os clássicos do cânone artístico ou do cânone em formação. Curiosamente, estas galerias fazem parte do ciclo que produz o próprio cânone. Por excelência, possuem lastro econômico próprio ou, por relação, possuem demanda, isto é compradores certos. Sobrevivem anos a fio, quase sempre fazendo a primeira página do “caderno de cultura”. Por pertencerem a este público restrito, ou por suas relações com ele, podem aparentar sobreviver sem vender muito e serem “experimentais” (nas dimensões, nos materiais), isto é, gastarem muito na produção de seus artistas. Neste caso, são claros exemplos de lavagem de dinheiro, uma vez que poucos têm exatamente a ideia dos preços e os leilões servem meramente para disfarçá-los. A demanda e os contatos fazem com que exponham o que bem quiserem. Aqui tanto faz: apresentam os clássicos ou criam fetiches visuais, dá no mesmo. Possuem apoios e patrocínios variados, muitos deles conseguidos através de leis de incentivo fiscal, leia-se contatos próximos com indivíduos cujo poder em aprovar ou não tais projetos, é real.

Galerias AB

Logicamente, se encontram um pouco abaixo das galerias AA, seja pelo experimentalismo, pela falta dos contatos (\$\$) mais apropriados no meio, idealismo ou

inexperiência de seus fundadores e artistas. Estão sempre se movendo. Vez que outra, acabam ingressando no mercado AA, ou sendo rebaixadas, quando uma crise financeira as afeta de maneira contínua. É claro, a pressão feita pelo próprio mercado das galerias AA que, primariamente, teme perder mesmo parte de seu espaço privilegiado, leia-se, ter seus tolos enganados por outros negociantes, também as afeta. Existe um lastro econômico que lhes permite funcionar com conforto e esta é sua marca maior. São especialistas em criar os tais fetiches visuais caros e bem acabados. Sua importância é relativa e podem trabalhar às escuras, isto é, permanecer anos em atividade sem aparecer, uma vez fechadas suas portas para o público.

Galerias BB

Representam “o meio do caminho”. Podem ou não possuir lastro econômico, isto é, dependerão das vendas para se manterem no jogo.

Vendem arte contemporânea e, ocasionalmente, um que outro clássico do cânone vai parar em suas mãos. Precisam e se esforçam para subir de categoria, mas lhes falta os recursos, os contatos e o pessoal adequado, uma vez que não podem pagar por todos estes. Dependem, primariamente, do conhecimento adquirido através de uma paixão genuína (?) pelas artes. Leia-se: não podem pagar para ingressar no mundo das galerias AA, mas apostam alto no seu ingresso no mesmo. Sofrem pressão clara de todos os lados. Aqui, poderia-se dizer, o jogo se torna quase uma armadilha da paixão e, muitas vezes, representantes destas galerias caem nas armadilhas preparadas pelos mais antigos ou mais espertos no jogo. Talvez sejam as galerias mais autênticas ainda possíveis neste mercado, uma vez que são marcadas também pela ingenuidade. O lastro econômico que lhes falta é substituído por investimentos em acessórias de imprensa que funcionam a base de “jabá”. Tanto a falta de demanda quanto de contatos certos, dependendo da situação do mercado e das vendas, podem não só facilmente rebaixá-las mas fazê-las, simplesmente, desaparecer. Tornam-se C, isto é, são forçadas a desaparecer por completo e seu catálogo de artistas, que muitas vezes inclui boas surpresas, acaba incorporado pelas galerias AA. Suas mostras e exposições carecem da estrutura que muitas vezes se torna a atração principal de uma mostra em galeria AA, AB. Isto é, por falta de recursos, muitas exposições sequer decolam. Some-se a isso uma mistura de artistas e tendências e temos aí uma situação limite mas, igualmente, constrangedora.

Galerias BC

São lojas. Ainda que organizadas em torno de obras de arte, não fazem questão de esconder que estão ali para vender. E nem mesmo se preocupam em não demonstrar isso deixando claro que suas obras devem ir “para as paredes”, combinar com o sofá. Seus preços e pagamentos podem ser divididos (aliás não uma característica, mas uma prática comum entre todas as categorias aqui alinhadas). Exibem edições e têm preços módicos em formatos adequados às paredes das habitações da cidade. O gosto aqui, mais que duvidoso, torna-se uma questão de personalidade. Trabalham principalmente

com arte decorativa. Estas galerias podem incluir alguns artistas importantes mas que já não mais participam do “circuito” das artes em instituições e museus e viram seus preços despencar por terem se tornado clichês visuais, saído de moda ou terem perdido seus afetos no mercado. Sobrevivência aqui é o lema. Morrem e nascem com a mesma velocidade das outras, mas são condicionadas ao proprietário, muitas vezes ele mesmo um pequeno “coleccionador”.

Galerias CC

É preciso falar? Representam o denominador comum mais baixo em relação à arte e sua compreensão. Fazem-se valer de clichês e estereótipos culturais de maneira ampla. Sequer poderiam ser classificadas como galerias e, por isso mesmo, são descaradamente oportunistas. É raríssimo ver algum artista cuja obra possa se tornar importante começar por elas. É raríssimo perceber qualquer elemento relevante em suas manifestações. Aqui incluem-se, portanto em uma classificação guarda-chuva, uma interminável sequência de “arte” cujo sentido já se desfez ao longo da história.

Palavras em busca de uma conclusão

Seja pela sua própria natureza, seja pelo seu conteúdo, este texto não é um texto acabado, mas uma provocação. Sua premissa é, então, falha em sua origem e quase perde o sentido enquanto eu mesmo a tento controlar. Tendo observado (de tão perto quanto me foi permitido) os meandros deste mercado me pareceu necessária uma resposta, ainda que incompleta. Optei, também, por retirar deste texto, quase todas as referências e exemplos (artistas, obras e galerias em si) que nortearam minha escrita (deixando apenas duas) como uma forma de proteção. Enquanto escrevo, sei que novas formas, ligações e afetos estão sendo refeitos a desfazer ou a desmentir o que tento explorar logo acima.

Se existe uma gigantesca falta de compreensão (ou mesmo empatia) por parte do público (que resiste sequer pensar a arte como experiência ou como ato político), essa resistência não é gratuita, muito menos natural. Ela existe e resiste por conta da associação entre a arte, seus materiais, o mercado e as instituições necessárias à sua manutenção. A natureza desta associação não se desfaz nem se transforma quando artistas, galerias, mercado e instituições artísticas têm visão curta e imediatista, isto é, fazem o possível para mantê-la o mais intacta possível com vistas à sua própria sobrevivência. Nesta equação, todos são perdedores.

Posso ilustrar meu ponto de vista usando duas estéticas muito bem reconhecidas. As escolas Surrealista e Impressionista. Tais movimentos nos ajudam a entender tanto a relação entre arte e conhecimento, bem como a subsequente perda de sua relevância, o fim do “choque do novo” e a morte da arte através da criação e manutenção de fetiches visuais (termo que tento brevemente explicar alguns parágrafos acima).

Apesar de já terem esgotado seu vocabulário e, por assim dizer, terem se tornado estereótipos culturais, obras destes períodos (ou que os simulem com sucesso em pelo

menos algum de seus aspectos) continuam a suscitar adoração e a comandar altos preços. Uma das razões para isso é a própria história: estes foram os primeiros movimentos a materializar certas relações cognitivas que, por assim dizer, dificilmente poderiam ser expressas de outra maneira. Uma segunda razão pode ser a repetição: a familiaridade com estas estéticas as torna imensamente palatáveis e populares para um grande número de pessoas. Assim, grande parte das obras que hoje circulam pelo mercado são apenas reapropriações de períodos que já se tornaram “historicamente importantes”. Por exemplo, os Surrealistas, que incorporaram e tornaram palatável Freud e o inconsciente, reaparecem via de regra como base para inúmeras novas obras numa sucessão interminável de combinações. Enquanto na pintura, traços Impressionistas, Expressionistas ou mesmo Cubistas, reaparecem como praga que não se consegue extinguir. Um dos problemas está justo ao admitirmos que tanto estes conhecimentos, quanto a experiência associada a eles, diante das novas teorias, conceitos e ciência, pouco ainda tem a dizer ou revelar sobre o mundo. Isto é, o problema está em manter-se intacta nossa relação com estas obras para além do patamar histórico através da repetição exaustiva de seus preceitos. O problema, em minha opinião, acontece quando clichês culturais são preservados de maneira a negar espaço. Isto é, ao serem assimilados pela cultura, estes movimentos e suas obras tomam o lugar de outros saberes que estéticas ainda em desenvolvimento não conseguiram estabilizar nem comunicar (de modo eficaz). Assim, uma dezena de linguagens já assimiladas e popularizadas continuam a circular pelo tecido social tornando, senão acessível pelo menos mais visível, a repetição de experiências cuja vitalidade, essencialmente, já cessou de existir. O mercado se alimenta desta situação. Em resumo, diante do excesso e da repetição, a arte deixa de desempenhar um de seus papéis primordiais e sofre uma morte parcial então.

Por fim, apenas posso desejar que, em um futuro próximo, possamos ver obras de arte de cunho político e público (de outra natureza que a das manifestações que tomaram conta do país) se tornarem menos uma utopia ou ficção e mais uma presença física em nosso país. E, assim, revelo meus reais interesses e adesões.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- . *O Sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BASKHARAN, Lakshimi. *Designs of the times: using key movements and styles for contemporary design*. Mies: Rotovision, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- CHOMSKY, Noam and Edward S.Herman. (1988) *Manufacturing consent: the political economy of the mass media*. New York: Pantheon, 2002.
- CRITICAL ART ENSEMBLE. *Distúrbio Eletrônico*. São Paulo: Conrad Livros, 2001.
- DEBORD, Guy. (1967) *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1985.

- De MASI, Domenico. *A Sociedade Pós-industrial*. São Paulo: SENAC, 2003.
- DUMBADZE, Alexander and Suzanne Hudson, eds. *Contemporary Art: 1989 to the Present*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. (1995) *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 6ª. Ed., 2006.
- GRAHAM-DIXON, Andrew. *ARTE: O Guia Visual Definitivo da Pré-História ao Século XXI*. São Paulo: Publifolha, 2011.
- MAU, Bruce. *Life Style*. New York: Phaidon, 2000.
- . *Massive Change*. New York: Phaidon, 2004.
- McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- STALLABRASS, Julian. *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2006.
- THORNTON, Sarah. *Seven days in the art world*. New York: Norton, 2009.
- VALVERDE, Monclair org. *As Formas do Sentido*. São Paulo: DP e A Editores, 1999.
- WESTON, Richard. *Modernism*. London: Phaidon, 1996.

SITE-SPECIFICITY E AUTORIA EM TEMPORAL DE STEPHAN DOITSCHINOFF

Carolina Cuquetto

PPGA/UFES – carolcuquetto@gmail.com

A proposta deste artigo é refletir as especificidades do site a partir do projeto Temporal de Stephan Doitschinoff realizado entre os anos de 2005 e 2008 em comunidades do entorno do município de Lençóis, Bahia. Doitschinoff produziu um trabalho *site-specific* no qual estabeleceu um diálogo entre sua investigação anterior sobre os universos simbólicos do sagrado e do profano e as heranças religiosa e folclórica dessas comunidades. Temporal é analisado sob o conceito de arte *site-oriented* definido por Miwon Kwon, e sob as noções de *functional site* e arte *place-specific* definidos por James Meyer e Lucy Lippard, respectivamente.

Palavras-chave: arte contemporânea, *site-specificity*, Stephan Doitschinoff, Temporal

The proposal of this article is to reflect the specificities of the site in the project the Stephan Doitschinoff's project Temporal, conducted between 2005 and 2008 in the communities of Lençóis surroundings, Bahia. Doitschinoff produced a site-specific work in which he set a dialogue between his previous research on the sacred and profane symbolic universes and the folk heritage of these communities. Temporal is analyzed under the concept of site-oriented art defined by Miwon Kwon, and under the notions of functional site and place-specific art defined by James Meyer and Lucy Lippard, respectively.

Keywords: contemporary art, *site-specificity*, Stephan Doitschinoff, Temporal

Introdução

É possível perceber uma transformação na ideia de apego ao lugar desde as práticas minimalistas, que propuseram a experimentação do site via “uma coisa após a outra” (JUDD, 2006), até às propostas que pulverizaram a noção de site como lugar físico e o articularam de maneira discursiva.

Miown Kwon identifica três paradigmas na arte pública norte-americana a partir da década de 1960: *arte em locais públicos*, *arte como locais públicos* e *arte de interesse público*. O primeiro se caracteriza pela inserção de obras nos espaços públicos que não são necessariamente projetadas para aqueles locais. O segundo define-se por projetos que se confundem com a arquitetura e o mobiliário urbanos. E o terceiro paradigma, *arte de interesse público* se caracteriza por trabalhos que envolvem de alguma maneira as comunidades locais, como fonte de informação, grupo de conceitualização ou produção das obras. Neste último caso, as trocas com o outro tornam-se possíveis e novas formas de identidades locais podem ser reinventadas e colocadas em transformação. (KWON, 1997)

Temporal

O que distingue uma cultura local de outros quaisquer não são mais sentimentos de clausura, afastamento ou origem, mas as formas específicas pelas quais uma comunidade se posiciona nesse contexto de interconexão e estabelece relações como o outro. (ANJOS, 2005)

Atraído pela arte devocional, o folclore e o sincretismo religioso locais, Stephan Doistchnoff (1977-) muda-se para o município de Lençóis em 2005. Até 2008 produz Temporal, projeto *site-specific* que dá continuidade à sua investigação anterior sobre as simbologias sagrada e profana. O primeiro mural é realizado após seis meses de vivência nas comunidades do entorno do município, e mais do que uma transposição de suas pinturas em tela para paredes e muros, Temporal define-se pelas trocas entre artista e comunidade.

Apesar de referir-se à arte pública norte-americana, a experiência de Temporal pode ser aproximada da ideia de relacionamento entre artista e comunidade presente no conceito de *arte de interesse público* descrito por Kwon. Doistchnoff aposta na vivência e intercâmbio de experiências para viabilizar seu projeto. Vive como os membros da comunidade e a partir daí, constrói o conteúdo que aparecerá em seus murais.

A partir da década de 1980, práticas que tratavam o site discursivamente foram intensificadas e passaram a articular questões sociais e culturais como o feminismo, racismo e preservação ambiental. Trabalhos *site-specific* se aproximaram de ser “verbo/processo” mais do que “substantivo/objeto”. Kwon refere-se a essas propostas como orientadas para o site (*site-oriented*). A arte aproximava-se mais da vida e se confundia com a cultura.

“(...) a definição operante de site foi transformada de localidade física – enraizada, fixa, real – em vetor discursivo – desenraizado, fluido, virtual.” (KWON, 1997)

Novos espaços foram tomados por propostas artísticas e o site (como local) se ampliou para fora da galeria. Diferente dos sites fenomenológico e crítico-institucional, em trabalhos *site-oriented* o site “não é definido como pré-condição, mas é gerado pelo trabalho (frequentemente como conteúdo)” e então comprovado mediante sua convergência com uma forma discursiva existente.” O espaço autônomo e idealista do modernismo foi substituído por questionamentos que antes não pertenciam ao universo de assuntos possíveis nas práticas artísticas. Essa expansão para as questões sociais e culturais possibilitaram “impacto e significado maiores” que naqueles projetos em que o público não fazia parte (KWON, 1997). Doistchnoff buscou no folclore e na religiosidade de Lençóis, histórias que motivaram e constituíram Temporal. Assim, o artista possibilitou uma reafirmação da identidade local através da inserção da experiência daquela comunidade em suas obras.

Apego ao local e articulação das diferenças

As diferentes práticas artísticas de intervenção no espaço são acompanhadas de abordagens diversas da ideia de lugar. Para Lucy Lippard, o lugar não se define apenas como o local físico, determinado por coordenadas geográficas, mas como possuidor de uma relação de afeto com o local. “Espaço define a paisagem, onde espaço combinado com memória define o lugar” (LIPPARD, 1997). Dessa maneira, o lugar não é o recipiente, ou palco no qual as coisas acontecem, mas deve ser entendido como uma sobreposição de histórias, memória e afeto. Lippard acredita que projetos que consideram essas dimensões são capazes de aliviar as consequências da indiferenciação das identidades locais, provocada pelo avanço dos processos globalizantes. Defende a noção de arte *place-specific* (ao invés de *site-specific*) como muito mais ligada às dimensões afetivas e históricas. Esse apego pode ser entendido como forma de alívio às tensões provocadas pelo sentimento de perda e de fragmentação do lugar (KWON, 1997).

Moacir dos Anjos acredita que ao invés da demarcação de fronteiras rígidas como forma de proteção, as identidades locais podem se reinventar pela via da exposição e transformação das diferenças. A globalização promove alterações na maneira como as identidades culturais são percebidas e, conseqüentemente em suas formas de representação que por meio do questionamento dos discursos hegemônicos e da exposição de diferenças, promovem novas formas de pertencimento ao mesmo tempo em que articulam outras modalidades de inserção no mundo (ANJOS, 2005).

Assim, projetos *site-oriented* devem proporcionar uma situação na qual as pessoas que pertencem àquele lugar sintam-se representadas (KWON, 1997). Entretanto, é inevitável que resistências apareçam, uma vez que o artista precisa lidar com histórias e experiências pessoais as mais diversas. A participação da comunidade não apenas como

fonte de informação legítima e assegura um “senso de propriedade”, um “reconhecimento de seu próprio trabalho na criação de, ou tornando-se, ‘a obra’.” (KWON, 1997)

Por lidar com uma temática religiosa, e principalmente com a ressignificação de símbolos sagrados, Doistchnoff consegue que suas intervenções sejam aceitas pela comunidade quando esta se vê representada e reconhece sua identidade nos murais. As pinturas realizadas nas paredes das casas de adobe são inicialmente solicitadas por Doistchnoff, mas na medida em que o projeto avança, essa situação se inverte e a população local passa desejar a intervenção do artista em seus muros.

Capela de Santa Luzia

Após três anos de vivência em Lençóis, Doistchnoff é convidado por moradores para pintar e recuperar a capela ecumênica do cemitério local (Figura 1). O artista opta então por evitar que a “acidez e a crítica” presentes em seu trabalho “não ferissem a sensibilidade e a fé das pessoas da cidade” (DOISTCHNOFF, 2008). Ao final de dois meses, percebe que aquele trabalho já não era mais seu, mas sim da comunidade. “Para mim foi assustador e impressionante ver a nova dimensão que o meu trabalho levou aquele lugar” (DOISTCHNOFF, 2008). O projeto para a capela Santa Luzia inspirou em 2009, a instalação Novo Asceticismo (Figura 2) apresentado na mostra De dentro pra fora/de fora pra dentro no Masp, São Paulo.



Figura 1. Detalhe da capela de Santa Luzia, Lençóis, Bahia, 2008. (fonte: doistchnoff.com)



Figura 2. Instalação Novo Asceticismo, 12x4,5m, na exposição De dentro pra fora/de fora pra dentro, São Paulo, 2009. (fonte: doistchnoff.com)

Esse processo “entre sites” é denominado por James Meyer como *functional-site*. O site funcional é um processo, no qual o artista articula intertextualmente sites de naturezas diferentes, que não são apresentados simultaneamente, mas como fragmentos. O site funcional está ligado à articulação de processos pelo artista e não é obrigado a atrelar-se aos sites físicos que movimenta. “É um site informacional, um palimpsesto de texto, fotografias e gravações de vídeo, lugares físicos, e coisas (...)” (MEYER, 2000). Além de possibilitar a construção de outros projetos, Temporal é também o título do

documentário no qual o artista relata a experiência em Lençóis. O documentário de mesmo nome torna-se registro ao mesmo tempo em que faz parte do projeto Temporal, além de poder ser visto como outra obra.

Conclusão

Em práticas *site-oriented*, o valor da obra não está no resultado final como objeto de arte, mas na construção de uma interação entre o artista e a comunidade. “Essa interação é considerada como parte integral da obra de arte e igual em significado (e pode até ser pensada como constituinte da obra)” (KWON, 1997). O artista deve ser “tonar um com a comunidade”

Esse “tornar-se um”, não importa o quão temporário, é presumido como pré-requisito para que o artista possa ser capaz de falar com, para e como membro representativo legítimo da comunidade. Simultaneamente, a característica dessa “união” funciona como critério para julgar a autenticidade artística e adequação ética do trabalho de arte. (KWON, 1997)

Ainda, segundo Miwon Kwon, uma vez que a originalidade não está mais na obra como objeto autônomo, é possível “deslocar” a originalidade para o local no qual a obra está inserida. Local, obra e artista legitimam-se e conferem autenticidade mutuamente.

Referências

- ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 80p.
- DOITSCHINOFF, Stephan. *Temporal: The Art of Stephan Doitschinoff (aka Calma)*. 2008. Disponível em: <http://vimeo.com/2301531>. Acesso em: 05 out. 2013.
- JUDD, Donald. *Objetos específicos*. In: FERREIRA, Glória; COLTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p.96-106
- KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. 1997
- LIPPARD, Lucy R.. *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*. 1. ed. New York: The New Press, 1997. 328p.
- MEYER, James. The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity. In: SUDERBURG, Erika (ed.). *Space, Site, Intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p.23-37

O EVANESCENTE CAMINHO: O TECER COLABORATIVO DE DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO POR VÁRIAS MÃOS

Cecília Maria de Araújo Ferreira

Cecília Raiffer

URC/CE – ceciliaraiffer@msn.com

O Espetáculo “O Evanescete Caminho” é uma livre adaptação para o teatro da obra literária “A Divina Comédia” de Dante Alighieri. Esta montagem foi desenvolvida a partir das práticas investigativas realizadas pela Cia de Teatro Engenharia Cênica em parceria com o Grupo de Pesquisa Laboratório de Criação e Recepção Cênicas/LaCrir-Ce – CNPq/Universidade Regional do Cariri/URCA. A tessitura da dramaturgia do espetáculo e a construção da encenação aconteceram em concomitância com o treinamento corporal para a cena, via improvisações cênicas induzidas por imagens propulsoras.

Palavras-chave: Imagens Propulsoras – Improvisação – Processo – Rastro

“O Evanescete Caminho” is a free adaptation of the literary drama “The Divine Comedy” by Dante Alighieri. This assembly was developed from investigative practices conducted by Cia de Teatro Engenharia Cênica in partnership with the Research Laboratory of Creation and Reception Scenic / LaCrir-Ce - CNPq / Universidade Regional do Cariri / URCA. The fabric of the drama and spectacle of staging construction occurred concomitantly with the training body for the scene via improvisations scenic images induced propulsion.

Keywords: Images Propelling - Improvisation - Process - Trail

O inalcançável fim ...

“A vida acontece sem ensaios. Há muitos segredos. Os dias aprofundam ou revelam estes mistérios. Nada acontece sem a devida permissão”. Este é um trecho da dramaturgia do espetáculo “O Evanescente Caminho”, este fragmento é emblemático para o presente estudo, pois traz em seu bojo a natureza misteriosa do processo de criação em arte/teatro. Somada ao mistério, caminho constante de descobertas e possibilidades, há a presença da formação contínua e inacabada da obra ao longo da sua tessitura.

Compreender a imponderabilidade da junção / justaposição / colagem / montagem de fractais no processo de configuração da obra aponta para a necessidade do seu tempo de “amadurecimento”, ou tempo para “gestação”. Cada materialidade expressiva, em contágio uma com as outras, causam uma tessitura emaranhada, aparentemente inacessível para o seu criador, “o inevitável inacabamento é impulsionador”, jamais há a satisfação plena, sempre há um retoque, uma palavra, um gesto a ser inserido:

A criação como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado ao outro. (...) A inovação da interferência se encontra na singularidade da transformação: algumas dessas combinações são inusitadas”. (SALLES, 2006).

O artista ao relacionar-se com a obra relaciona o mundo que o impulsiona à sua criação, e nesta interface transformações significativas são construídas no espaço do inusitado.

Tensões e silêncios na criação

O processo de montagem do espetáculo “O Evanescente Caminho” durou uma média de 29 (vinte e nove) meses; a partir da análise de alguns rastros processuais é possível mapear um desaguar sucessivo, e muitas vezes simultâneo, das seguintes etapas poéticas: 1) Leitura e destaque de fragmentos de “A Divina Comédia”; 2) Treinamento corporal dos atores mediante improvisação com a propulsão das imagens que surgiam a partir das leituras; 3) Construção de dramaturgias com base nos materiais colhidos nas improvisações (e foram várias versões!); 4) Configurações da encenação (questões de movimentos, relação ator x tempo x espaço, relação/enlaçamento com os vários elementos constituintes do fenômeno teatral, figurino, maquiagem, instalação cenográfica, música e luz); 5) 3 (três) Ensaios abertos com debates após as apresentações; 6) Primeira temporada com 6 (seis) apresentações. E o processo ainda continua em andamento, pois há um desafio a ser vencido, apresentar o espetáculo em variados espaços. Este desafio cria novas tensões na obra, é necessário modificar a estrutura espacial e temporal do espetáculo, o jogo entre os atores, o jogo entre atores e a plateia, o jogo entre os operadores de luz e som entre si, com o espetáculo e com a variação do lugar. Este dado, por si, já modifica a encenação e a dramaturgia, é imprescindível uma reconfiguração: ... um novo retoque!

Os artistas estão no abismo da criação, podem tanto encontrar estratégias de voo quanto caírem no fim do fim antes de iniciarem o movimento criador. O Caminho traçado, e consequentemente o destino [parcialmente] final (a obra entregue ao público) é fruto de questionamentos diários e da predisposição de dizer *sim* à obra. (Ferreira, 2009)

Este mover, distribuído em fases, é revelado como uma rede de possibilidades que é tecida constantemente, a obra necessita de transpiração, mas principalmente de respiração, para que os elementos em contágio sejam transformados em espécie de “coisa” única, intrinsecamente vinculados: “Nada acontece sem a devida permissão”. Com este entendimento existe a compreensão que os rasgos, hiatos, vãos e fissuras também são materiais de criação. Os longos 29 meses de “amadurecimento”/”gestação” foram deserto de possibilidades e escolhas de caminhos.



Intimidade com a matéria

Para que o espetáculo chegasse ao público, mesmo nos ensaios abertos, foi necessário compreender a malha tensiva e penetrar na intimidade do universo em proposição artística. Dante Alighieri constrói sua narrativa para “A Divina Comédia” partir da verticalização dos espaços: Inferno, Purgatório e Paraíso, e coloca-se deliberadamente em sua história com o personagem Dante, faz de si mesmo uma personagem. Esta personagem percorre os três espaços supracitados, é o único humano a viver tal experiência ainda em vida, até conseguir ver a face luminosa de Deus. Mesmo fazendo severas críticas à igreja e aos seus dirigentes, sua obra é profundamente inspirada nos ditames da instituição

católica, é válido ressaltar que o texto foi escrito em plena inquisição e que Dante Alighieri foi expulso, por questões políticas, de sua terra natal e levado a viver em exílio até o fim dos seus dias. Contudo, esperava que com “A Divina Comédia” obtivesse o perdão dos seus patrícios e voltasse para a terra natal, mas seu objetivo nunca foi alcançado.

Estes dados iniciais deram grande impulsão para a construção do espetáculo (compreensão dos espaços e vida e obra de D. Alighieri). Os artistas apropriaram-se do elaborado “sistema dantesco” como ponto e contraponto. No espetáculo há a presença do inferno, purgatório e paraíso, há o uso da ideia de ascendência nos/dos movimentos para a configuração da cena e foram construídas cenicamente as personagens: Dante, Virgílio e Beatriz. Contudo, ao invés do uso dos espaços como caminhos em sucessão, a encenação optou em trabalhar os espaços dantescos em simultaneidade.

A imagem propulsora para a criação, agitada pela simultaneidade dos espaços de atuação, foi a vida do homem comum, movida por sonhos, medos e custos/preços pelas escolhas de caminho para a configuração da existência. Ao invés da ideia de verticalidade e da vida pós-morte, proposta na obra dantesca, houve a opção de considerar que o inferno, o paraíso e o purgatório são aqui, no presente, em todos os instantes, a depender apenas das escolhas feitas no cotidiano da vida. Com este campo de imbricação, foram construídas as três feras que estraçalham Dante quando perguntam: “Quanto vale um vale de acesso? Quanto você está disposto a pagar?”

A vida de Dante também foi matéria para a criação: a dramaturgia é tecida por uma cena de julgamento, na qual estão presentes: A Condessa, A Juíza e O Bobo, estas personagens transforma-se nas feras, inspiradas nas figuras dantescas da Onça, Leão e Loba, alegorias para a fraude, bestialidade e incontinência. A corte que julga também é composta pelas personagens A Cortesã e O Poeta que se transformam respectivamente em Beatriz e Virgílio. Dante é colocado na posição de O Condenado.

Esta metamorfose de personagens é complexa, os atores percorrem todos os espaços como indivíduos que escolhem portas de acesso. Toda a dramaturgia é tecida na sala de ensaio através de várias versões; há o uso de textos de Dante (em verso, prosa, português e italiano), Bíblicos (em latim, português e alemão), colagem de fragmentos de texto de Rainer-Maria Rilke, trechos colhidos nas improvisações e criações da dramaturga em colaboração com o elenco.

A indução para os sentidos despertarem significados

Para que os espaços inferno, purgatório, paraíso fizessem sentido para a encenação e dramaturgia do espetáculo “O Evanescente Caminho”, houve a necessidade construir núcleos imagéticos compostos por ação e atmosfera: no inferno, a imagem é de um portal, elemento água, é gélido e permeado pela solidão, tudo é surpreendentemente azul; o purgatório é configurado como labirintos, a ideia de terra e subida é utilizada neste espaço, com cores intensas e vibrantes; o paraíso tem como imagem o balanço do corpo, o elemento é ar, entardecer e tudo âmbar. É claro que no decorrer do processo estas âncoras foram despertando significados cada vez mais complexos e emaranhados. Dentro

do processo de criação é necessária a existência de pontos-porto, para que depois tudo fique em barcos a deriva na tempestade de conexões possíveis.

Quando a obra é entregue ao público o artista passa a enxerga-la com uma maior nitidez, e o processo de emaranhamento é momentaneamente decifrado. A fase inicial do processo abarcou o inferno, como já é sugerido na obra inspiradora, neste instante da criação, que durou meses e meses, houve a sensação de enclausura. Segundo os depoimentos dos artistas envolvidos: “É como se estivéssemos presos da mesma maneira em que estão as figuras que Dante põe no Inferno”.

A combinação de crescimento e execução, que caracteriza o trabalho artístico, conduz a procedimentos que não podem ser descritos como uma elaboração sucessiva de fragmentos (...) Uma interação de interferências, modificações, restrições e compensações conduz gradualmente à unidade e à complexidade da composição total. (Salles, 2004)

Na busca pela combinação de elementos, como estratégia para “suavizar” o espaço do inferno, a encenação e a dramaturgia buscaram encontrar um tom mais coloquial, com a contação de histórias, personagens tipos criadas em improvisação e uma série de depoimentos reais acerca dos sonhos e medos que são alimentados e o preço a ser pago por estes sonhos e medos. Estes depoimentos foram colhidos em urnas que espalhadas na universidade e em enquetes realizadas em redes sociais; por um bom tempo este material serviu como base para as improvisações. Esta tentativa de acesso para a construção do espetáculo foi movida, principalmente, pelo fato do trabalho envolver jovens alunos da graduação em teatro. Foi necessário criar um tom mais próximo da realidade dos estudantes e que seus imaginários fossem tocados com ludicidade e delicadeza, pois a obra dantesca traz em seu bojo uma visão extremamente maniqueísta da realidade, com duras penas para todos os deslizes, por menores que sejam.

O delicado toque por várias mãos

A matéria da obra fala ao artista, que por sua vez precisa estar atento para escutar os caminhos que a criação aponta. Entrar no espaço do inferno era complicado e passou a ser receoso, nas improvisações surgiam muitas narrativas e memórias de assassinados, violências, solidão, desespero e falta de esperança na vida. A rota de navegação foi mudada neste momento, pois a obra pedia – exigia outra materialidade.

Para um trabalho tecido por muitas mãos é primordial o encantamento e generosidade para que as individualidades possam ser tocadas e o trabalho em colaboração seja viável e possível. Criar dramaturgia na sala de ensaio, a partir de improvisação, através de um trabalho colaborativo, proposto por vários indivíduos com diversificadas vivências em arte, é uma escolha de caminho árduo para a criação. É um lançar-se diariamente nos abismos das possibilidades, caminhar de mãos dadas no escuro, sem certezas, apenas com buscas por acesso à obra nascente. Esta tarefa é possível apenas para indivíduos

que aceitam o desafio de andar na corda bamba do processo criativo. E o que são os processos sem esta incerteza geratriz?

Breve pausa

O estudo sobre criação de dramaturgia e encenação na sala de ensaio, pela Cia de Teatro Engenharia Cênica, empreendido pelos seus artistas-pesquisadores, ganha novo lócus de investigação com o espetáculo “O Evanescente Caminho”. As considerações aqui levantadas sobre a natureza deste processo de criação são iniciais. Através da análise mais apurada dos vestígios do espetáculo – cadernos de bordo, fotografias, vídeos e versões da dramaturgia – haverá uma ampliação da discussão sobre o fenômeno da criação em teatro via improvisação, e instalação e desenvolvimento da imagem propulsora. O Grupo de Pesquisa LaCrirCe nasce na perspectiva de promover, incitar, discutir, possibilitar, gerar espetáculos inseridos na proposta de poética brevemente apresentada.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução e notas Italo Eugenio Maruo. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FERREIRA, C. M. A. *Uma morfologia cênica em rastros reverberantes*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA APCG, 9., 2008, Vitória. Processo de Criação e Interações: a crítica genética em debate nas artes, literatura e ensino. Belo Horizonte : C/Arte, 2008. p. 95-100.
- _____. *Cena e jogo: o imaginário na carne*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.
- SALLES, Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- _____. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte 2006.

Sites

www.engenhariacenica.com.br

<http://dgp.cnpq.br/diretorioc/fontes/detalhegrupo.jsp?grupo=8800803W3D7HOX>

ALFARRÁBIO COMO TERRITÓRIO POÉTICO

Christiane Cavalcante Frauzino
CNPQ–PPGCV/UFG – chrisfrauzino@gmail.com

O presente artigo trata da apropriação de um alfarrábio como espaço de discussão poética e exercício de olhar e percepção sobre esse objeto-território. Páginas carcomidas, manchadas, dissolvidas pela ação implacável do passar dos dias de um século. Aqui, o alfarrábio *As Aplicações da Photographia*, de D.G.H. Niewenglowski (1911), é a semente para uma proposta de exposição na qual se quer discutir e articular os conceitos que envolvem o livro, a fotografia, o tempo, o esquecimento e a apropriação, partindo assim do próprio objeto como território fértil para produção e construção de novos significados a serem estruturados num espaço expositivo. O alfarrábio aqui é colocado na brecha da ideia do fim do livro (Machado, 1994) e sua apropriação como território poético dentro da produção e discussão sobre o livro de artista. Nesse espaço-brecha, reside o potencial latente a ser concretizado em forma de exposição.

Palavras-chave: Alfarrábio. Livro de artista. Lugar poético.

The present paper is about how to appropriate a old book as point of poetic discussion and poetic territory. How to look at the old book as culture object and dream possible poetics in contemporary art. How to realize the visual elements inside the book as seeds bubbling looking for a way to pullulate and to create many connections between the old and the new ? The alfarabius "As aplicações da photographia. D.G.H. Niewenglovski (1911), is the aim to formulate possible poetics and to construction a work and a exhibition project.
Keywords: Alfarabius- artistic book – poetic territory

Páginas de amor em capa velha

Folhear cada página do livro com delicadeza para que não se dissolvam nas pontas dos dedos, ouvir o som que compõe uma música única a cada passagem de página, pausas, ritmos, folhear para frente e para trás. Um alfarrábio é mais do que um livro velho e carcomido, é um objeto precioso a quem o ama. Ao resgatá-lo, dá-se o início de um percurso afetivo, de uma cartografia sentimental por esse universo delicioso das páginas, palavras, capítulos, imagens e capas que, no desenrolar do processo criativo alfarrábio + sujeito, vai criando corpo, tornando-se pulsões concretas, elaborando conceitos, configurando visualidades e apresentando-se então de outras formas e com outras significações e sentidos, espaço aberto aos diálogos entre tempos, lugares passados e seus novos lugares na arte contemporânea.

Da paixão por esse tipo de artefato (*lat. arte factus (adj. factus ‘feito’) ‘feito com arte’*), emerge o desejo de estabelecer conexões afetivas, buscando as possibilidades de evidenciar o alfarrábio como lugar e território poético singular capaz de transitar por entre vestígios temporais. Lá, cá, aqui, acolá, bem lá depois do acolá. É um status de relacionamento com esse tipo de objeto cultural, herdeiro de *códices*, um livro antigo, velho, rasgado, cheirando a mofo e que faz espirrarem os alérgicos, no qual abre-se um espaço de evidência existencial possível nesse tempo contemporâneo contaminado de inumerabilidades de imagens em constante chuva fina. Tece, com os vestígios e refluxos do alfarrábio, um forrinho de crochê para um criado mudo, um criado imaginário onde depositam-se vontades e desejos de adormecer ao lado e, portanto, de abrir uma pequena brecha para a possibilidade de fabular outro mundo.

O termo “alfarrábio” como o encontramos hoje deriva do nome do filósofo islâmico do século X, Abu Nasr Mohammad Ibn al-Farakh al-Farabi. Al-Farabi (Al-Pharabius, na Europa), como ficou conhecido, desenvolveu uma extensa obra nas áreas de filosofia, música, cosmologia, teologia, ciências políticas e física. Teorizou sobre as obras de Aristóteles e Platão e foi um dos maiores enciclopedistas do seu tempo. A obra de Al-Farabi é um estudo à parte que não caberia nesse pequeno ensaio. Seguiram-se adiante sentidos para a palavra “alfarrábio”, como: livro velho em desuso, livro sem serventia, livro desatualizado, obsoleto; relacionados e correlatos ao termo alfarrábio, encontramos também calhamaço e cartapácio. Encontramos a seguinte referência no Dicionário Houaiss da língua portuguesa (2001) referindo-se ao filósofo Al-Farabi e ao sentido do termo: “a vulgaridade de citação de sua pessoa acabou por depreciar a sua obra, juntando-lhe os conceitos de antiguidade, falta de interesse”.

É pontualmente, no aspecto desse desinteresse que define alguns sentidos etimológicos para o alfarrábio como objeto obsoleto, que reside todo o potencial da latência poética e pela qual a apropriação desse artefato como território poético instaura uma cartografia sentimental. Aqui começa outro destino para um alfarrábio compreendido apenas por seus apaixonados. “Especificamente para a arte, o livro-objeto é uma solução inteiramente plástica” (Silveira, 2013) e dele podemos fabricar os sentidos poéticos, seja a partir de um livro fabricado para ser livro-objeto/livro de artista ou um livro-objeto

apropriado e deslocado do seu contexto sociocultural, como é proposto aqui: a apropriação do alfarrábio *As Aplicações da Photographia*, de D. G. H. Niewenglowski (1911).

Segundo Arlindo Machado (1994), podemos definir o *livro*, numa acepção mais ampla, como sendo todo e qualquer dispositivo através do qual uma civilização grava, fixa e memoriza para si e para a posteridade o conjunto de seus conhecimentos, descobertas, sistemas de crenças e voos de sua imaginação. Em seu artigo *Fim do livro?*, o autor traz a discussão sobre o possível desaparecimento do livro-objeto assim como o definimos hoje – um objeto tipográfico, encadernado e impresso em várias cópias e tiragens. É nessa brecha de discussão da vida ou morte do livro como objeto tipográfico que o alfarrábio eclode como território poético.

Dos rastros das traças ao território poético

Livro, fotografia, tempo, esquecimento, apropriação, paixão, afeto, resgate, silhuetas, máquinas, ortografia curiosa. Folheando o alfarrábio, muitas curiosidades saltitam como pipoca, cada grão dos elementos constituinte do livro se transforma em conceitos expositivos que forjam a idealização da exposição. O livro *As Aplicações da Photographia*, de D. G. H. Niewenglowski (1911), foi publicado pela primeira vez no ano de 1907, contém 463 páginas, 11 x 18 cm de dimensão, 2,5 cm de espessura e está dividido em duas partes. A primeira parte contém dezessete capítulos e a segunda parte, seis capítulos, somando um total de vinte e três capítulos. O índice está localizado no final do livro, da página 459 a 463. Capa dura com pequena restauração caseira de sua lombada, ortografia em língua portuguesa segundo acordo ortográfico de 1911, do qual o Brasil foi excluído, editado por H. Garnier, Livreiro-Editor, rua do Ouvidor, 109, Rio de Janeiro. Docteur Gaston Henri Niewenglowski, o autor, era “oficial da instrução publica, preparador de chimica na Faculdade das sciencias da Universidade de Paris, professor de photographia na associação philotechnica, redactor em chefe da <<Revista das sciencias photographicas>>, doutor da revista mensal <<a photographia>>”. (Niewenglowski, 1911).

Num primeiro momento, extraí alguns elementos do livro para construir as primeiras peças que conceituariam a idealização da exposição, pensada de maneira a articular poéticas usando fotografia, gravura, desenhos, vídeo, objetos, instalação. Tudo isso, é claro, ainda é apenas um projeto que se deseja concretizar. Após várias leituras do alfarrábio, foram extraídas, em forma de inventário manuscrito num caderno com folhas pautadas, 366 palavras escritas com duplo F (efe). Dificuldade, diferença, efetuar, suficiente, efeito, soffrer, afirmar, difracção. Essas palavras se repetem com muita frequência ao longo do livro. Cada capítulo é fechado com uma imagem em silhueta de uma figura ora masculina (duas figuras diferentes), ora feminina. São apenas três figuras humanas em silhueta que se repetem ao longo do livro. O livro contém técnicas de fotografia desenvolvidas até o período de 1911, com fotos e ilustrações das experimentações citadas nos capítulos, bem como os maquinários em pesquisa na época. Os elementos acima citados,

constituintes do alfarrábio aqui proposto como território poético, geram cada um seu corpo particular e singular que comporão a exposição.

O inventário de 366 palavras escritas ortograficamente com duplo F(efe) será manuscrito com pincel e tinta nanquim em um rolo de papel manteiga sem cortes de 1,0 x 20 m de dimensão, o qual, depois de pronto, ficará desenrolado e apresentado no espaço expositivo disponível para ser manipulado pelos visitantes. As silhuetas das três figuras humanas serão redimensionadas em escala natural e impressas em vinil adesivo preto, mantendo o negro da silhueta, e serão transferidas para paredes e piso do espaço expositivo. Será feita também uma animação a partir das três silhuetas. As ilustrações das máquinas e aparatos de captura de imagem contidas no livro serão escaneadas, impressas em formato 50 x 70 cm em papel fotográfico e encadernadas como um livro-objeto que estará disponível para a manipulação. Fotografias produzidas a partir do livro-alfarrábio como referente estarão dispostas em vários formatos compondo a exposição. A função da fotografia aqui proposta vai além do registro fotográfico, ela entra como *upgrade* de um olhar poético sobre o próprio alfarrábio. “O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível” (Rouille, 2009). A proposta das imagens fotográficas é um olhar redimensionado, recortado, ampliado, em que se deseja tragar o espectador através da fruição e instigar a percepção daquilo que ele olha e como olha. Todos esses elementos aqui descritos têm por objetivo articular, instaurar, atualizar e tecer referências, construindo novas significações e produzindo novas formas de pensar e poetizar um objeto obsoleto socialmente, porém atualizado como território poético.

Grãos de pipoca – álbum de retratos



Figura 1. As fotografias desse álbum de retratos são de autoria própria.

Referências

- HOUAISS, dicionário da língua portuguesa. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- MACHADO, Arlindo. Fim do livro? Palestra feita pelo autor em 12 de maio de 1994 no IEA. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340141994000200013&script=sci_arttext. Acesso em: 28 set. 2013.
- NIEWENGLOWSKI, D. Gaston H. *As aplicações da photographia*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1911.
- ROUILLÉ, André. A fotografia dos artistas. In: *A fotografia – entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SILVEIRA, Paulo. A definição do livro-objeto. In: Edith Derdyk (Org.). *Entre ser um e ser mil: o livro-objeto e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac, 2013.

FUNÇÃO E FRUIÇÃO – NOVAS INTERFACES DO MONUMENTO PÚBLICO CONTEMPORÂNEO

Ciliani Celante

PMV/Vitoria – cilianicelante@hotmail.com

José Cirillo

CNPQ/FAPES/PPGA-UFES – josecirillo@hotmail.com

A proposta reflexão tem como tema de análise o monumento público comemorativo contemporâneo em sua interface multiautoral e em constante diálogo com a memória coletiva. Assim temos na atualidade a inserção de monumentos efêmeros ou tradicionais de forte dependência coletiva em sua construção e relações de sentido. Este texto busca refletir sobre o papel da memória coletiva na construção e significação do monumento em sua concepção contemporânea. Apoiam-se estes estudos no conceito de “lugar de memória” (NORA), buscando identificar estratégias e dinâmicas não tradicionais que se movem paralelas à sua contemporaneidade, evidenciando uma busca pela livre interatividade, migrações do lugar de origem, agregação de novos significados junto ao original, releituras e interferências visuais.

Palavras-Chave: Monumento – Intervenção- Processo De Criação

La reflexión de esta ponencia se propone analizar el tema del monumento nacional contemporáneo en su interfaz multiautoral y en constante diálogo con la memoria colectiva. Así que hoy tenemos la inclusión de los monumentos efímeros o tradicionales una dependencia en suya construcción y en las relaciones de sentidos colectivos. Este texto pretende reflejar la noble función de la memoria colectiva en la construcción y el significado del monumento en su diseño contemporáneo. Estos estudios se basan en el concepto de “lugar de la memoria” (NORA), buscando identificar las estrategias y dinámicas paralelas y no tradicionales que muestran una búsqueda de forma y interactividad, la migración del lugar de origen, la adición de nuevos significados a lo largo de las lecturas originales e interferencia visual.

Introdução

Por monumento, no sentido mais antigo e verdadeiramente original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e edificada com o objetivo preciso de conservar sempre presente e viva na consciência das gerações futuras a lembrança de um ato ou de um destino (RIEGL, 1984 p. 35).

Se pensarmos a cidade como a junção e fruição de diferentes saberes e fazeres, organizados e efetivados por diferentes grupos de sujeitos, com diferentes culturas, pesamos logo no que possibilita a coabitação de tão diversos modos de pensar e agir. De pronto uma resposta: a cultura é o aglutinador social – criada pelo homem, e não pela natureza, é o cimento que mantém relativamente estável, toda a estrutura social. Mas, mais que saberes e fazeres humanos, a cultura, como memória dos sujeitos e da cidade, se manifesta indicialmente em signos materiais e imateriais. Interessa-nos aqui, particularmente, a sua presença material na forma de monumentos.

Quando Alois Riegl (1984) diz que considera verdadeiramente monumento, as obras que possuem desde sua concepção uma função memorizadora, no sentido de eternizar na memória coletiva certos atos ou acontecimentos, a princípio parece simplesmente trazer à conceito um costume comumente percebido e registrado em várias formas de sociedades no decorrer da história humana. Das formas mais rudimentares, como o uso de pedras memoriais - tão comum nas antigas culturas árabes -, passando por laboriosas estátuas-monumentos oriundas da tradição greco-romana, assistimos o século XX conseguir engajar e converter ao seu projeto de sociedade, a milenar concepção de monumento juntamente com suas formas práticas.

Em termos concretos e conceituais, é possível apontar nesses memoriais princípios direcionadores que apontam tendências de uma memória coletiva ativa e coautora do espaço em que se inserem em matéria e essência.

Se a história da arte - ou por que não os próprios monumentos - guarda um longo registro da escultura a seu serviço, podemos pensar que no final do século XIX alguns desses índices da memória coletiva como as obras *Balzac* (1897) e a *Porta do Inferno* (1840-1917), ambas de Rodin e concebidas como monumentos, não conseguiram servir às intenções originais do termo reigleriano de monumento, nem atender ao que a sociedade esperava delas como elementos da saudação à memória coletiva; dava-se aí sinais de uma eminente emancipação de status do monumento público – fato que toma expressão em obras de Brancussi, como a *Coluna Sem Fim* (1918). Sobre isto, como bem observou Rosalind Krauss (1979), revela-se o momento em que se é possível identificar um repensar da possibilidade da tradicional parceria escultura/monumento, que pareciam seguir por caminhos que se tornariam incompatíveis à propostas e tendências do mimese até então estabelecida. O motivo, hoje com a distância de um século, é bem simples: o monumento estava diante de um tempo-espaço onde o curso da construção cultural agregaria à escultura experiências estéticas que viriam a incitá-la para novas

aspirações sensitivas e imagéticas, enquanto o monumento por seu conceito e função definida estaria fadado à estatização tornando assim a relação de certa forma truncada.

Porém, se o conceito e função do monumento pareciam destiná-lo a um tipo vitalício de situação, o mesmo século XX tratou de desloca-lo da temida estagnação, usando para isso o imperativo viés do capitalismo dominante e seus atributos distribuidores de kits de sobrevivência, a preços de obrigatoria adequação (na qual a própria mercantilização da memória se fez estratégica), principalmente para atender as novas necessidades oriundas da relação entre o homem, o tempo e o espaço construídos a partir do advento da era industrial, na qual a mais urgente veio ser justamente o entendimento e aceitação das possíveis formas de fruição a serem agora consideradas.

Sintetizando a reflexão de Jonathan Crary em “*A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX*”(CRARY,2001), a respeito da necessidade de novas concepções visuais, podemos concluir indiretamente que a fruição vem sendo constantemente reorientada desde as mudanças no processo produtivo e novas tecnologias do contexto social que envolveu o século XIX. Crary fala sobre a exigência de uma readaptação dos sentidos frente às demandas de situações embrionárias da cultura de massa que então se formava. Assim, as questões que envolvem a visão e a prática do olhar foram reconsideradas e analisadas não mais baseadas em regimes e modelos clássicos de visualidade, mas de forma científica e experimental em várias áreas de estudos. Como resultado de diversos trabalhos, entendeu-se que o objeto já não continha em si a verdade visual, mas ao contrário estava sujeito a subjetividades resultantes das condições e constituições fisiológicas e até culturais do observador/interator, ou seja: a suposta verdade visual deslocava-se do objeto para a fonte do olhar, no caso o observador com toda a sua vasta gama de condições e informações. A visão e todos os outros sentidos não eram mais depositários de uma certeza perceptiva única e padrão. Entendia-se que estes, embora biologicamente constituídos, eram sujeitos a uma ação psicológica e cultural que ultrapassavam os limites orgânicos da percepção.

Essa nova forma de entender a percepção provocou uma crise em relação aos instrumentos suportes na geração e formação do conhecimento, no caso, os sentidos. Um possível resultado desse conflito foi a preparação de um espaço social para o modernismo visual, e por outro lado, a relativização do olhar juntamente com o novo modo de compreender a autonomia da experiência perceptiva que desobrigava-a de sua suposta necessidade de relação com fatores externos, colocou a visão em um patamar de igualdade e natural modernização juntamente com outros processos, no que diz respeito a dinâmica borbulhante e impulsionadora do surgimento de novas necessidades e novas soluções. Assim, o século XX foi recebido com ares especialmente inovadores e junto com ele, premissas da entrada global em um novo tempo, cujo ingresso, em longo prazo, custou desmistificações em vários setores da vida social, resultando numa racionalização que excluiu não só costumes e maneiras, mas também antigas formas de relação entre objeto e expectador.

Frente a esta configuração de fruição não mais passiva, o monumento público intencional¹ que possui como autor a própria sociedade – nos referimos aqui à autoria da cultura e não do sujeito - normalmente passou a refletir em sua forma e atuação durante todo século XX as características peculiares da memória coletiva que o gera e sustenta e que também por sua vez se apropria cada vez mais de sua autonomia em aniquilar ou promover significados aos monumentos, deslocar e redefinir valores, como também substituir seu motivo memorialístico original por outro a partir da mesma obra, re-apropriando-a e re-significando-a. Assim, se o início do século XX trazia a projeção de incompatibilidade a ser sentida no âmbito da experiência funcional entre os possíveis cursos destinados a escultura e o monumento comemorativo intencional, podemos notar que há, no final do mesmo período, a possibilidade de nova calibragem entre os eixos de atuação dessas categorias que acabaram por se cumprimentar novamente a partir da segunda metade do século XX, pois a constatada tendência comportamental dos monumentos juntamente com a compreensão da escultura em seu atual sentido de percepção e ampliado campo de possibilidades de fruição, como explanado por Rosaling Krauss, acaba por colocar novamente a escultura como suporte compatível com as atuais formas de atuação do monumento público contemporâneo, não sendo este porém como no passado, o único suporte para a existência do monumento memorialístico.

Consideradas estas questões, nos colocamos em um foco mais específico, ou em um campo de investigação físico mais delimitado. Partindo de algumas obras existentes na cidade de Vitória, ES/Brasil, selecionamos uma que em especial contem em si alguns exemplos de como tem se dado hoje a participação do monumento na cidade do sec. XXI. Podemos citar a existência do Monumento ao Índio (FIGURA 1), estatuária naturalista em bronze, popularmente conhecida como Araribóia, situado atualmente na avenida Beira-Mar, centro da cidade, que idealizado fisicamente pelo escultor Carlo Crepaz, na década de 1960; tinha por objetivo representar de forma geral o índio brasileiro, porém não muito tempo depois foi re-significado quando a sociedade o batizou com o nome de “Araribóia” em homenagem a um citado índio guerreiro de terras capixaba e norte-fluminense.

1. MONUMENTO INTENCIONAL: Designação usada por Alois Riegl em *O Culto Moderno dos Monumentos*, para se referir a monumentos erigidos com o fim específico e original de comemorar, relembrar um fato ou acontecimento às gerações futuras. Difere-se de monumento não intencional referindo-o como sendo aquele em que a sociedade assim o elevou posteriormente devido a alguma importância adquirida para a sociedade.

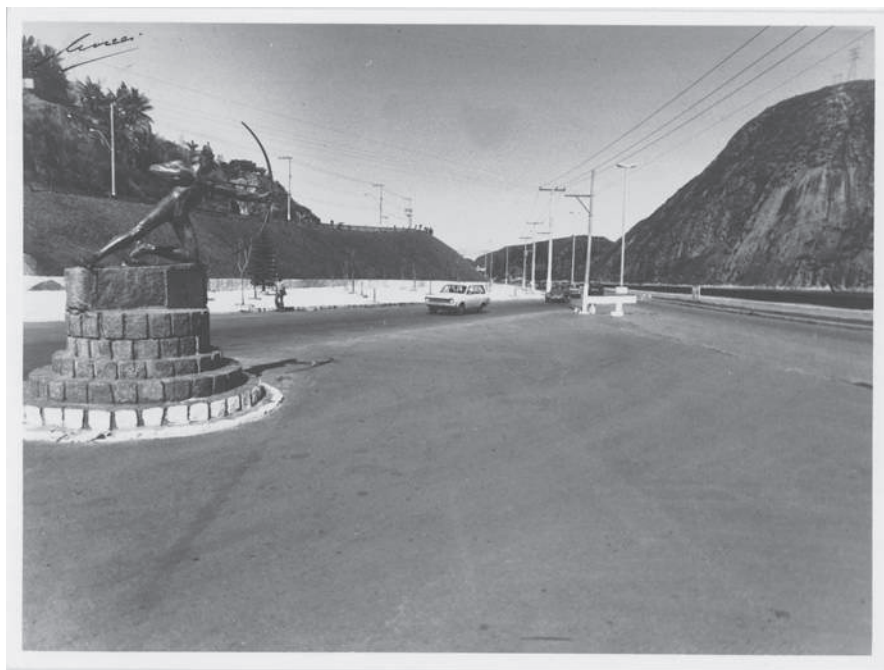


Figura 1. Monumento ao Índio dec.1960 – Fonte: arquivo público estadual

Não nos prendendo sobre os pormenores que envolvem a origem deste personagem, citado por alguns autores como que vindo do Rio de Janeiro e chegado em terras capixabas por meados de 1500, sobre este mesmo monumento é comum a pergunta: onde o índio está agora? O motivo se dá por suas conhecidas mudanças de localização geográfica ao longo dos anos desde sua inauguração, sendo quatro deslocamentos de endereço registradamente comprovados, porém acompanhados de alguns outros comentados pela população. Na primeira mudança de local, enquanto guardava-se nos depósitos da prefeitura da cidade à espera de definição de para onde ser levado, o apelo de recolocação do monumento foi através de uma marcha carnavalesca intitulada “Bota o índio no lugar”, que dizia:

*Bota o índio no lugar,
Ele quer tomar banho de mar,
Bota o índio no lugar,
Ele é da avenida Beira-Mar.
Era Araribóia,
Ele quer voltar pra lá.
Doutor, por favor
Bota o índio no lugar.
(FARIA, 1992 p.27)*

O monumento foi recolocado após o apelo popular, para sair outras tantas vezes e novamente retornar à Beira-Mar. Porém nem os restauros asseguram a peça uma localização definitiva: um pouco mais distante ou um pouco mais próximo do mar (como no último restauro em 2012), o monumento nunca voltou exatamente ao local de onde saíra, somam-se consideráveis variações dentro do próprio endereço. Atualmente é possível visitá-lo na mesma avenida Beira-Mar, porém ao lado do clube do Forte São João (Figura 2).



Figura 2. *Araribóia* - Monumento ao índio – Após restauração de 2012.

Fonte: Secom/PMV

Paralela a essa tendência de re-significação e re-locação, quase sempre de iniciativa do poder público, no entanto com o aval participativo da população, o que pode ser identificado em seu próprio comportamento de aceite às mudanças (pois quando a manipulação política sugere rumos estranhos à coletividade a resposta vem mesmo que em forma de marcha carnavalesca), temos em relação aos monumentos tradicionais existentes, intervenções que se sobrepõem como camadas em representação do atual momento e seus valores, o que acontece tanto em monumentos intencionais recentemente erigidos, quanto com monumentos intencionais e não intencionais erigidos em outras épocas, fazendo com que a instituição desses memoriais na atualidade, mesmo não atingindo seu objetivo enquanto evocadores de um certo passado, por ato, personalidade ou qualquer outro motivo que fora e merece ser de relevância histórico coletiva, continue a cumprir visualmente o seu papel na construção imagética do lugar, contribuindo na distinção de suas características habilitando-o a se tornar em um “lugar de memória” (NORA), mesmo que essa memória venha se solidificar por meios de dinâmicas não tradicionais que se

movem paralelas a sua contemporaneidade como, a busca pela livre interatividade, agregação de novos significados junto ao original, releituras e interferências visuais. Em 2009 o 8º Salão Bial do Mar premiou uma obra coletiva intitulada “O Retorno do Araribóia”, projeto de intervenção urbana itinerante em que uma réplica do monumento circulou por vários pontos da capital capixaba. O índio então andou mais algumas vezes (Figura 3).



Figura 3- Intervenção para 8ª edição do Salão do Mar. Fotos de Michele Cristine Marques e Giovanna Maria Pereira Faustini

O Monumento ao Índio Araribóia em sua dinâmica trajetória, já vestiu camisa de time de futebol, tangas coloridas e segurou até um berimbau em lugar do arco e flecha. Não discutindo aqui sobre as diversas formas que se dá a deprecação de monumentos e qual exatamente o comportamento que se caracterize como tal, o fato é que é comum ver na prática de seu desuso como composição memorialística, apropriações proibidas e ditas desajustadas, mas que acabam por traçar diálogos que os incluem em sua condição de vestígios da construção do tempo da cidade como item participante da paisagem imagética mental num plano cartográfico sensível.

O monumento não depende apenas da investidura do ser e da instauração da arte. Ele depende em última instância, sempre, da outorga dos humanos. Sem essa outorga, sem essa ratificação,

por mais excelente que a obra seja, essa obra é para ninguém, se ninguém lhe infundir, se ninguém lhe associar sua carga emotiva ou a sua vivência intencional (ABREU, 2003 p 11).

Assim temos na atualidade a inserção de monumentos efêmeros, de passagem na paisagem, não mais de forte apelo memorial, no entanto de forte dependência coletiva em sua construção, propondo assim outras vias de fruição em atendimento a própria função memorialística do monumento contemporâneo. Desta forma, parece que se finda a era de mumificação preservacionista de um objeto material candidato a depositário de lembranças e destarte cobra-se desse monumento um relacionamento ativo com a sociedade para a qual se julga apto presentificar-se por algum motivo, credenciando-se assim a um papel co-participante na formação da malha identitária. O monumento distancia-se de um sentido de objeto histórico figurativo de lembranças e insere-se em um eixo de atuação natural e espontaneamente competitivo em poder influenciador num processo de/em formação de identidades. Assim, troca sua proposta de eternização física baseada na contemplatividade, estatização, reverenciamento e intocabilidade (que acabava por finalmente traduzi-lo quase que unicamente em marcador geográfico na paisagem), pela incerteza da própria continuidade, porém elevando-se como categoria de contemporaneidade existencialmente autônoma.

Ao permitir expor-se no atual quadro frutivo caracterizado pela livre interpretação, volubilidade, apropriação, manipulação e descartabilidade o monumento deixa de mendigar a atenção sobre seu caráter sensorial (como objeto) e mental (no sentido memorialístico) e opta por uma legitimação a custo e risco da própria continuidade físico-significativa mas que registre de certa forma uma passagem colaborativa e autêntica em seu contexto espaço/tempo mostrando-se compatível a habitar nas diversas contemporaneidades a que um objeto memorializador se propõe a testemunhar por sua especificidade.

Essas são as observáveis previsões existenciais do monumento na atualidade que se deu possível e decorrentemente do viés naturalmente cursado por esta categoria que foi literalmente criada na rua e tal como menor abandonado, sucumbiu em alguns lugares, sobreviveu agonizadamente em outros e em notáveis casos venceu na vida. Vítimas do meio tiraram do próprio meio a subsistência cuja qualidade se reflete nestes sob muitas maneiras e características. Assim chegaram até o momento e na falta da disciplinar manutenção em sua função e objetivo, deixaram-se absorver pelos tempos de seus meios. E dado que em sua trajetória a forma prevaleceu sobre a função, como parte carente da situação o monumento público acabou por unir-se as questões da forma. E o espaço cedeu a força. Quando o Índio Araribóia andou na intervenção de 2010 pelas ruas da cidade de Vitória ele se apresentou como participante consciente e ativo no tempo em que se insere e sobre o qual, se coloca transeunte por direito. Parece que neste caso o ato intervencionista a partir deste monumento representou um dos vários possíveis nós de interação na interconexão de tempos e espaços na qual se dá a contínua formação da memória. Interessante notar que quando este monumento finalmente se dispõe como objeto atual ele alcança de forma eficaz os objetivos originais de sua tradicional funcionalidade: traz

à memória o índio brasileiro, ao mesmo tempo populariza a passagem de Araribóia e principalmente deixa registrado em sua imagem as marcas da atual geração.

Referências

- ABREU Jose Guilherme de. A Problemática do Monumento Moderno. In Boletim Interativo da Associação Portuguesa dos Historiadores da arte, n. 1. Dezembro 2003. Disponível em www.apha.pt/boletim.
- CRARY, Jonathan. *A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: Charney e Schwartz. O cinema e a invenção da vida moderna.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- KRAUSS. *A escultura no campo ampliado.* Revista *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, dezembro de 1984.
- NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”, In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.
- RIEGL, Alois. *Le Culte moderne des monuments. Son essence ET as gênese.* Tradução Daniel wieczorek, Paris, Seuiul, 1984.

PIXAÇÃO, APROPRIAÇÃO E TRANSGRESSÃO: REFLEXÕES SOBRE UMA PRÁTICA ARTÍSTICO-FOTOGRAFICA

Cíntia Corona
UFES – cintiacorona@hotmail.com

Gisele Ribeiro
PPGA/ UFES

Esta pesquisa pretende refletir a relação entre a pixação, a cidade, a arte e a fotografia, através de uma investigação teórico-prática, visando à realização de um trabalho de arte em fotografia. Sempre em tensão com a cidade, a possibilidade de enquadramento da pixação como atividade artística tem se tornado, contudo, cada vez mais complexa, já que quando institucionalizada arrisca perder seu caráter transgressor e crítico.

Palavras-chave: pixação, cidade, arte, apropriação, fotografia.

This research pretends to discuss the relationship between pixação, the city, the arts and photography, from the perspective of an investigation based both in theory and in practice, aiming at the construction of a work of art in photography. In constant tension with the city, the possibility of framing the practice as an artistic activity has shown to be increasingly more complex, since its institutionalization puts in risk its transgressive and critic character.

Keywords: pixação, city, art, appropriation, photography.

Introdução

A pixação está presente nos muros, na fachada dos prédios, portas de aço, viadutos, postes, pontes, ruínas, monumentos e tantas outras superfícies urbanas que funcionam como espaços onde as tensões exercidas pelas relações de poder de uma sociedade determinada são confrontadas.

A intensa presença da pixação nos muros das cidades não passa despercebida, *afecta* a todos, tanto autores como transeuntes. Segundo Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia*: “*Afecto* vem a ser o que conserva em si as sensações de uma obra de arte, ou outro objeto ou referência” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 216). A prática da pixação, porém, enfrenta obstáculos relacionados à apropriação e ressignificação dos espaços da cidade. A reprovação no âmbito jurídico está relacionada à defesa da propriedade privada e do patrimônio público. Desde a sua emergência a pixação é representada socialmente como sujeira, poluição visual, como contravenção. No entanto, pesquisadores de diferentes áreas já consideram tal prática uma expressão do campo das artes visuais, em que o pixador cria uma linguagem para intervir na cidade. Como explora Jean Baudrillard, em seu artigo *Kool Killer* ou a insurreição pelos signos:

Os grafites provêm da categoria do território. Eles territorializam o espaço urbano decodificado – esta rua, aquele muro, tal quarteirão assume vida através deles, tornando-se território coletivo. E eles não se circunscrevem ao gueto, eles exportam o gueto para todas as artérias da cidade, eles invadem a cidade branca e revelam que ela é o verdadeiro gueto do mundo ocidental. Com eles, é o gueto linguístico que irrompe na cidade, como se fosse uma revolta de signos (BAUDRILLARD, 1996, p. 319).

Este trabalho justifica-se, dessa forma, por tentar refletir sobre a pixação, bem como sobre suas relações com a prática fotográfica que a captura e desloca, inserindo-a em outros sistemas de circulação de imagens.

Percurso Histórico da Pixação

Embora vários autores insistam na presença do grafite em tempos remotos da história ocidental, alguns vão se deter em momentos precisos onde a prática do grafite, e aquilo que chamamos hoje “pixação”, ganharão relevância no debate sobre a cultura urbana. Na revolta estudantil de maio de 1968 em Paris, por exemplo, as inscrições em spray foram amplamente utilizadas como forma de protesto contra as instituições acadêmicas e estatais, conforme aponta Cristina Fonseca (1982). Outros autores, como Jean Baudrillard, vão indicar outro momento marcante para o surgimento do grafite e da pixação. Em seu artigo *Kool Killer*, de 1974, Baudrillard, afirma que: “... ambos, tanto muros pintados como grafites, nasceram após a repressão das grandes revoltas urbanas de 66/70” (BAUDRILLARD, 1996, p. 319). Em todo caso, os muros aparecem historicamente como foco de disputa semântica e territorial.

Já durante as décadas de 1970 e 1980 em New York – de acordo com Nicholas Ganz, em *O mundo do grafite* (2011) –, enquanto alguns sujeitos eram presos, outros foram

convidados a expor seu grafite em museus e galerias ao redor do mundo, como por exemplo, Keith Haring e Jean Basquiat.

Considerando a pluralidade através das quais aparecem as pixações no ambiente urbano brasileiro, Arthur Lara na dissertação *Grafite arte urbana em movimento* (1996), classificou três tipos de pixação encontrados na década de 1970: 1) relacionadas à Ditadura Militar: “Abaixo a ditadura”; 2) relacionadas com frases subjetivas e poesias; 3) pixações semelhantes à publicidade: “Cão fila Km 26”.

Teria sido durante a década de 1990, conforme Sérgio Franco (2005), que a pixação teria se consolidado nas metrópoles brasileiras, assumindo-se como elemento definidor na formação de alguns sujeitos, considerados então artistas, possuidores de uma técnica específica para realizarem suas intervenções.

Mais recentemente, em 2008, a pixação imposta a três instituições – Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Galeria Choque Cultural e Bienal de São Paulo – levantou um debate recorrente, segundo o qual a pixação poderia ser arte; por outro lado, levantou também importantes questionamentos sobre uma possível institucionalização e domesticação do caráter transgressor da pixação.

Apesar dessa possível neutralização, acentuada pelas apropriações fotográficas e videográficas contemporâneas, do ponto de vista do uso da linguagem e da questão da autoria, a pixação ainda parece resistir em tensão.

Pixação: Transgressão e Palavra

A pixação seria entendida como uma prática essencialmente marginalizada, transgressiva, questionadora das noções de patrimônio público e/ou privado. Costumam ser caracterizadas por inscrições ou assinaturas, em geral executadas com tinta spray, de uma só cor, de execução rápida e repetitiva, feitas principalmente no horário noturno (ANTO-NACCI, 1994; GITAHY, 1999; SOUZA, 2008; FRANCO, 2005).

A interpretação das intervenções dos pixadores no espaço urbano não deve se restringir a um exame do significado de suas palavras, pois funcionam, na maioria das vezes, justamente na contramão do sentido; são propositadamente ilegíveis ou destituídas de significado preciso. Conforme argumenta Baudrillard, o caráter transgressor dessa escrita se dá precisamente por operar como significantes vazios. Trataria-se de signos que operam em relação a outros signos. A “intuição revolucionária” de que são portadores viria da percepção de que a “[...] ideologia não mais funciona no nível dos significados políticos, e sim no dos significantes, e que é bem aí onde o sistema é vulnerável e deve ser desmantelado” (BAUDRILLARD, 1996, p. 320).

A relação com os “nomes” – que funcionam subversivamente como pseudônimos, alegorias de assinatura –, tocam no problema da autoria e da apropriação, questões importantes tanto do ponto de vista da noção de propriedade, quanto para o debate em torno da fotografia no campo da arte.

Apropriação, Pixação e Fotografia

A questão da apropriação relaciona-se diretamente com a questão da autoria, buscando questionar a função do autor, tensionando-a. As pixações encenam e alegorizam a assinatura como parte indissociável do sistema de atribuições na produção artística. A relação entre a pixação e a apropriação está baseada na tensão entre o anonimato e a autoria:

Estes nomes ao avesso [...], têm uma verdadeira carga simbólica: elas são feitas para serem dadas, trocadas, transmitidas ou se religarem entre si indefinidamente no anonimato, mas um anonimato coletivo, no qual estes nomes são como termos de uma iniciação, deslocando-se de um pólo para outro e trocando-se tão bem que acabam não sendo, a exemplo da língua, propriedade de ninguém (BAUDRILLARD, 1996, p. 319).

As pixações se apropriam do cenário urbano, estabelecendo um embate – na maioria das vezes, crítico – com a cidade, que vem sendo objeto de apropriações questionáveis por parte do Estado e do âmbito privado. Se a apropriação da pixação ataca a apropriação anteriormente praticada pelas relações de poder materializadas na cidade, a fotografia – como prática indissociável da ideia de apropriação – pode provocar mais uma dobra de apropriação na prática da pixação. Dessa forma, o trabalho que propomos visa à apropriação crítica da apropriação da apropriação (CRIMP, 2005).



Figura 01 e 02. À esquerda: Cíntia Corona, Fotografia *Senna*, Vitória ES, 2013. À direita: Cíntia Corona, Fotografia *BSP*, Vitória ES, 2013.

A estratégia do projeto, realizado simultaneamente às reflexões teóricas, parte de uma pesquisa artístico-fotográfica de pixações, sobretudo de tags, na cidade de Vitória, ES. Com a fotografia é possível capturar e deslocar a pixação, inserindo-a em outros

sistemas de circulação de imagens. A proposta é usar a imagem como objeto de intervenção devolvendo-a ao meio urbano de onde foi retirada (figuras 01 a 06). Essa reinserção pretende subverter o funcionamento próprio das imagens técnicas no mundo contemporâneo, ao mesmo tempo que a apropriação das “assinaturas” permite uma dobra na pixação, propondo um embate com os próprios pixadores, questionando – como Barthes (2004) e Foucault (2001) – a ideia de autoria como expressão de um sujeito individual, aspecto crítico potencialmente presente em suas atividades.



Figura 3. Cíntia Corona, Fotografia *Kombi*, Vitória ES, 2013.



Figura 4. Cíntia Corona, Fotografia *Os Gêmeos*, Vitória ES, 2013.



Figura 5. Cíntia Corona, Fotografia *Ratos*, Vitória ES, 2013.



Figura 6. Cíntia Corona, Fotografia *Caos*, Vitória ES, 2013.

Referências

- ANTONACCI, Célia. *Grafite, pixação & Cia*. São Paulo: Annablume, 1994.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: *O rumo da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer ou a Insurreição pelos signos. In: *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996.
- CRIMP, Douglas. Apropriando-se da apropriação. In: *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- FOUCAULT, Michel. O Que é um autor? In: *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro: Forense, 2001.
- FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso (na transversal da cidade)*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1982.
- FRANCO, Sérgio. *Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo USP, 2005.
- GANZ, Nicholas. *O mundo do grafite: Arte urbana dos cinco continentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- LARA, Arthur. *Grafite arte urbana em movimento*. São Paulo: dissertação de mestrado, USP, 1996.
- NOGUEIRA, Cristiana. *(Im)permanência do traço: rastro, memória e contestação*. In: PRACS, Revista Eletrônica do Curso de Ciências Sociais, UNIFAP, Nº 2, 2009.
- SOUZA, David. *Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento*. Dissertação Mestrado Programa de Pós-graduação em Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais UFRJ, 2008.

NO INTERIOR DA CASA: INTERPENETRAÇÃO DE MORADA E TRABALHO COMO PRÁXIS DA PRODUÇÃO AUTORREPRESENTACIONAL

Cláudia França

PPGA/UFU – claudiamfsg@yahoo.com.br

Análise da trajetória pessoal de criação, considerando o conjunto de trabalhos produzidos entre 2000 e 2013, em que a autorrepresentação torna-se a tônica da trajetória poética. Nestes trabalhos, o espaço doméstico assume importância fundamental, pois nele ocorre a interpenetração do fazer cotidiano (arrumar a casa) e o fazer artístico, da morada com o atelier. Dentro da casa se descortina uma “população de objetos” que traduz um sujeito. A casa se apresenta ainda como tema, pelo uso múltiplo dos seus objetos e por meio de ações, verbos escritos em textos e pensados como imagens. Tramo tal análise com questões da antropologia, filosofia e história das mentalidades.
Palavras-chave: processo de criação; casa; autorrepresentação

*Análisis de la trayectoria personal de creación, en que se considera un grupo de trabajos producidos entre 2000 y 2013; en ellos la auto-representación es la tónica del camino poético. El espacio interior del hogar es muy importante, pues en él ocurre la interpenetración del hacer cotidiano con el hacer artístico, del hogar con el atelier. En el interior de la casa se descortina una “población de objetos” que traduce un sujeto. La casa se presenta todavía como tema, por el uso múltiple de sus cosas y por medio de sus acciones, verbos escritos en textos y pensados como imágenes. Tramo tal análisis con cuestiones de la antropología, filosofía y historia de las mentalidades.
Palabras-clave: proceso de creación, casa, auto-representación*

Considerações iniciais

Entre 1967 e 1968, Richard Serra escreveu uma lista com 84 verbos de ação em seu caderno de notas. A lista chamou a atenção de Rosalind Krauss (1998: 331), que observou: “*Em vez de um inventário de formas, Serra registra uma relação de atitudes comportamentais*”. As formas não podem ser antecipadas em nossa percepção, sequer imaginadas: são as ações que as determinam. A lista também não assegura informações importantes ao pensamento visual de um escultor: escala, peso, quantidade de material a ser usado. As múltiplas ações são potencializadas como respostas técnicas, mas principalmente se imprimem como significantes na visualidade resultante. Há um forte apelo ao devir, como se as ações inaugurassem um modo de formar, não a partir de uma matéria específica, mas partindo da ação mesma de trabalhar. Trata-se, antes de tudo, e mais concretamente, de uma lista de afazeres.

Essa lista foi base para a elaboração de uma similar à do artista, em 1996: registro simples de ações envolvidas em meus trabalhos tridimensionais realizados até então. Soldar, pintar, oxidar, trançar, costurar, entortar, enrolar, enfiar, colar, pregar, amarrar, emparelhar, sobrepor, encostar, relacionar, repetir, esperar, substituir, interagir, socializar - era um conjunto de 20 verbos heterogêneos entre si, indicando a transitoriedade dos processos envolvidos. Naquela lista havia um olhar retrospectivo para a produção tridimensional. Difere da lista de Richard Serra, pois primeiro houve a produção e depois a detecção de ações. Isso permitiu pensá-las não como determinantes formais, mas como temas importantes no percurso poético: instabilidade, efemeridade, peso, relação dinâmica com o espaço. As últimas ações elencadas indicavam também o rumo conceitual do trabalho.

Pude detectar também procedimentos que singularizavam o fazer; um modo ainda incipiente de pensá-lo a partir de ações sobre materiais e formas. Uma antecipação do que viria a conhecer depois: a dimensão dos conceitos operatórios como modo de análise de um trabalho em processo. Segundo Rey (2002: 126), o sentido do trabalho toma forma por meio de suas operações fundamentais. E as operações, mais do que procedimentos técnicos, “*são operações do espírito, entendido, aqui, num sentido amplo: viabilização de idéias, concretizações do pensamento*”. A autora continua: “*Cada procedimento instaurador da obra implica a operacionalização de um conceito. Por isso, os nomeamos conceitos operatórios. (...) [Eles] permitem operar, isto é, realizar a obra tanto no nível prático quanto no teórico*”.

Atualmente, a lista pessoal de verbos ressurgiu, em outro contexto. Trata-se de uma seleção de 60 verbos, como ações executadas na organização do espaço doméstico. No entanto, tal lista diferencia-se da anterior porque consubstancia a realização de um trabalho instalacional, em que a palavra é utilizada como imagem. Essa lista não é percebida enquanto puro devir das formas. Diferentemente da lista de Serra, ela não se reporta a tempos realizados ou a fazer; são ações do presente.

A lista revela também a crescente abertura da poética para outros campos do saber em que a palavra e seu significado, bem como o ato de inventariar, são práticas

fundantes de seus discursos – como na prática literária e na etnográfica – e que retornam para o trabalho artístico como imagem e conceito operatório visível.

Apresentadas em um espaço expositivo, as palavras, ao mesmo tempo em que compõem uma lista de afazeres, podem ser ainda uma espécie de “poema concreto”. Mas antes de tudo, tal lista dá relevo às ações no interior da casa. O trabalho doméstico presentifica essas ações, que evidenciam um jogo de espelhamento e interpenetração da conduta criadora no atelier e na casa, já que ambos os espaços – quiçá os tempos - são os mesmos.

A proposta deste e de outros trabalhos relaciona-se, portanto, com a casa, lugar de habitação do sujeito, mas também lugar de trabalho e de produção artística. Este texto busca iniciar uma reflexão, em que se salienta *a casa* como pano de fundo que emerge na superfície das fundamentações poéticas, interpenetração de ações cotidianas e ações artísticas. Analiso a trajetória pessoal de criação, elaborando um mapeamento de trabalhos produzidos entre 2000 e 2013, em que a questão da autorrepresentação torna-se a tônica da trajetória poética e em cujo centro se coloca “a casa”.

A casa como campo a ser pesquisado

Compreender o que é uma casa vai muito além de um único domínio do saber. A casa não é mero depósito de objetos, mas um complexo ponto no espaço/tempo pelo qual passam infinitas acepções e modos de relação intersubjetiva, tendo força relacional e simbólica. A casa é um lugar de mundos simbólicos compossíveis, (mesmo) no interior de uma solidão compartilhada: espaço em que autorrepresentações são tramadas, sonhadas, redesenhadas, deslocadas e postas em xeque, coabitando ou não com outros sujeitos e suas identidades.

Um lugar habitado pela mesma pessoa durante um certo tempo esboça um retrato (...) a partir dos objetos (presentes ou ausentes) e dos costumes que supõem. O jogo das exclusões e das preferências, a disposição do mobiliário, a escolha dos materiais, (...) tudo já compõe um ‘relato de vida’, mesmo antes que o dono da casa pronuncie a mínima palavra. O olhar atento reconhece imediatamente a confusão dos fragmentos do ‘romance familiar’, traço de uma encenação destinada a dar uma certa imagem de si, mas também a confissão involuntária de uma maneira mais íntima de viver e sonhar. (Giard, 1996: 204)

Em “A História da vida privada” (1989), Philippe Ariès e outros historiadores descrevem práticas de organização do ambiente doméstico e outras ações de cunho profissional que denotam a necessidade de constituição de um espaço para a solidão do indivíduo, desde o século XVII. A partir de adaptações espaciais e outras práticas do privado, o indivíduo começa a produzir documentos (cadernos de notas, diários e cartas) e a obter objetos (caixas com fechaduras, pequenos gabinetes) que mais são “lugares” onde começa a guardar uma “cultura material” própria e a se perceber em sua singularidade, ao mesmo tempo em que são resguardados seus papéis sociais. Ariès ainda comenta que

no século XX, o crescimento populacional urbano é tal que a casa passa a ser vista de outro modo: espaço de proteção ao olhar do outro.

Luce Giard também está atenta a esse aspecto, escrevendo que o espaço doméstico é onde alguém “se sente em paz”, fazendo-se o possível para a permanência em seu interior e resguardando os limites entre o(s) morador (es) e o mundo. Mas é no espaço doméstico que se faz um amplo espectro de ações que evidenciam o esforço de manutenção da privacidade do indivíduo e ao mesmo tempo revelam o esforço de se construir a socialização com outros grupos, num jogo de identidades pessoais e a coletividade. Nesse jogo, a casa torna-se um universo de descobertas e transformações:

Só uma língua morta não sofre modificações, só a ausência de qualquer residente respeita a ordem imóvel das coisas. A vida entretém e desloca, ela usa, quebra e refaz, ela cria novas configurações de seres e objetos, através das práticas cotidianas dos vivos, sempre semelhantes e diferentes. O espaço privado é aquela cidade ideal onde todos os passantes teriam rostos de amados, onde as ruas são familiares e seguras, onde a arquitetura interna pode ser modificada à vontade. (Giard, 1996: 207)

A casa é um sítio singular com o qual se pode pensar em uma “sociologia” dos objetos, pois é povoada de coleções; é onde também realizamos diversos gestos e ações, repetitiva e minuciosamente, vivenciando identidades possíveis. Para Abraham Moles, nessa “sociologia” percebe-se a submissão dos objetos ao efeito espaço-tempo, determinando sua classificação em bens de consumo e bens duráveis, estes sobremaneira interessantes, pois neles se percebe a presença do sujeito. Nos objetos de durabilidade maior, o *“tempo aparece aí como uma dimensão suplementar da variância das formas, introduzindo pelo grau de desgaste, uma memória que os objetos trazem à percepção do mundo”* (Moles, 1981: 26).

O que se coloca aqui é como o universo da casa pode ser abordado por um artista, a partir de seu fazer artístico. Como pensar sobre produções que têm (n)a casa o seu fundamento? Não seria interessante aproximar modos investigativos outros sobre o lugar, os sujeitos e objetos que ele abriga?

A reflexão sobre o processo de criação faz aproximar o específico do campo prático da arte a dimensões práticas de outras áreas do conhecimento, de modo a revelar, mesmo na superfície do processo, a sua complexidade de instauração. E o liame que conecta tais dimensões inicialmente distantes é um conceito operatório ativado pelo fazer artístico.

O método etnográfico, próprio da antropologia, é um desses pontos de contato. A etnografia é a interação do pesquisador com sujeitos e situações de outro ambiente, em que se deseja vivenciar, de perto e por certo tempo, determinados fatos e modos de vida, distintos daqueles do próprio pesquisador. Nesse convívio, o pesquisador coleta dados de interesse à sua pesquisa em observação direta das situações, em entrevistas, registros visuais e sonoros, anotações pessoais.

É possível pensar em um morador da casa fazendo a etnografia de seu próprio habitat? Como o artista realizaria, instado como um etnógrafo amador, o inventário e taxonomia de seus pertences? E como ele cambiaria o fazer etnográfico para o fazer artístico?

Gratton e Sheringham (2005: 10) pensam nisto ao considerarem o caráter projetual de várias proposições artísticas desde o fim dos anos 1960, vendo o artista contemporâneo como “*um não especialista que mescla subjetividade e objetividade...*”. Para os autores, o artista é quem “*coleta, observa, classifica, enumera, compara [;] quem é rigoroso e disciplinado e ao mesmo tempo humorado e irreverente [;] o praticante do que poderíamos chamar de inter-in-disciplinaridade*”. Outros autores têm aproximado arte contemporânea e antropologia por seus modos de operação (Hal Foster, Susan Hiller, José António Fernandes Dias). Foster propõe um paradigma do “artista como etnógrafo” (1996), pensando que nos últimos 35 anos, o artista tem visto e escutado seu entorno como etnógrafo, mas revelando algo que faltaria ao antropólogo: a autorreflexividade, ação que revela o sujeito que está por detrás de seu interesse pelo entorno. O ponto a se subverter aqui, de certo modo, é que no caso de minha proposta de fazer e de pensar o fazer pessoal, enquanto “pseudo-etnógrafa”, não saio em busca de outros sítios, mas percebo a riqueza de fenômenos no interior de minha própria casa.

Produções caseiras

Considero aqui o recorte temporal de pouco mais de uma década (de 2000 a 2013) para conectar trabalhos a partir da casa – espaço de interpenetração de morada e atelier. As produções em exame são objetos e instalações de forte apelo gráfico. Para além da representação do sujeito por um corpo, alude-se a um lugar para a acomodação dessa representação, bem como a referência aos seus hábitos e costumes particulares. É nesse momento que o espaço doméstico adquire outro estatuto, a partir de uma consciência maior do que a “casa” significa em meu processo de criação.

Há 22 anos vivo em constantes mudanças de/em domicílio. Mudanças de endereço, viagens constantes, hóspede em espaços adaptados, manutenção de duas casas em regiões diferentes por duas vezes em um longo período de tempo, outros em minha casa enquanto estou fora, reformas estruturais, anfitriã de viajantes de curtas e longas temporadas. Considero-me relativamente nômade. Tais movimentações implicam um sem-número de ações no trato da organização da casa que podem passar despercebidas pelo(s) outro(s). Isto porque há um grau de invisibilidade dessas ações por conta mesmo de suas recorrências, em que o “fazer” compete com o “desfazer”; os objetos, as ações e os sujeitos se entrelaçam em um campo entrópico, ou mesmo atópico.

Percebo que a questão da casa passa a atravessar a produção pessoal, trazendo novos dados e fazendo ressignificar a produção autorrepresentacional pela autorreferência. Assim, valho-me frequentemente de objetos de uso doméstico: louças, roupas e móveis constituem modos de alusão a minha singularidade como sujeito. A notável quantificação dos objetos alude, por sua vez, ao trabalho que se realiza no interior da casa. A própria casa é usada como suporte físico para a realização de ensaios fotográficos, sendo ela mesma outro modo de autorreferência, percebida indicialmente como fundo da cena fotográfica. Posso pensar a casa como 1) lugar desejado, 2) nos objetos domésticos que participam como matrizes objetuais em objetos e instalações, 3) e por ações próprias da

organização doméstica. A poética efetua o cruzamento do lugar expositivo com o lugar do desejo, da pluralidade semântica que os objetos passam a ter e pela transitividade das ações procedurais, o que torna os objetos e instalações “situações”.

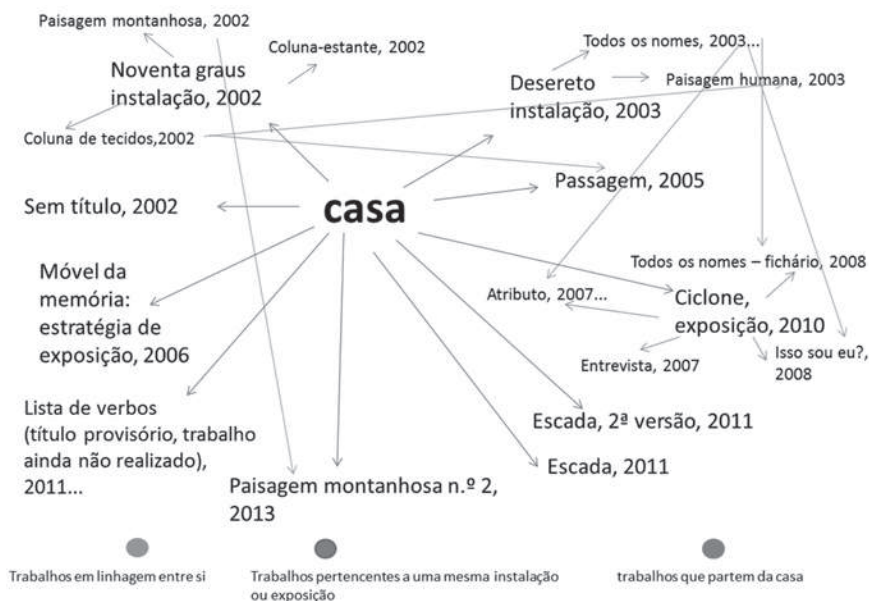


Figura 1: Mapeamento da produção 2000-2013.

No entanto, essa mudança de eixo na produção autorrepresentacional tem suas origens em práticas passadas, das quais destaco 1) o fato de nunca haver tido um espaço diferenciado como atelier. Minha produção sempre se fez nas dependências compartilhadas da casa e nos intervalos de uso de lugares e de objetos. De certa maneira, posso pensá-la como se dando sempre ao olhar do(s) outro(s) habitante(s) da habitação. Procedimentos e escolhas eram partilhados num espaço tenso entre o público e o privado, no interior de um espaço não tão neutro assim. Em função dessa tensão público/privado, 2) o arranjo dos objetos na construção poética propõe situações de equilíbrio precário, onde há a iminência da queda e da quebra de objetos.

Mesmo que organize o espaço doméstico conforme os ditos de Philippe Ariès sobre a especialização dos aposentos e da segregação de móveis, percebo que o espaço do atelier não obedece aos mesmos critérios de organização. Quaisquer lugares da casa podem abrigar trabalhos em processo; quaisquer objetos podem ser motivos composicionais. O que ocorre é uma intensa interpenetração de realidades distintas: a realidade cotidiana e a ação simbólica imiscuída nesta realidade. É comum o uso múltiplo de objetos – matrizes que podem ser usadas normalmente no espaço doméstico, apresentando-se também em uma instalação. Um empilhamento desordenado de pratos tanto pode ser o resultado

de um ato doméstico prosaico quanto percebido como composição plástica. A mesa da cozinha pode abrigar um bastidor de bordado ou uma porta se transforma em cavalete, desestabilizando o “lugar comum” das coisas.

Pergunto-me quando um espaço íntimo estará finalmente organizado. A organização doméstica pode ser pensada no sem fim da processualidade artística ou no sem fim da construção identitária? Será o espaço íntimo um correlato do espaço interior de uma subjetividade?

A lida com objetos de uso doméstico tenta engendrar, no trabalho artístico, reflexões sobre a instabilidade dessas organizações domésticas, assim como a instabilidade das relações humanas. Pratos, copos, taças, garfos, vidros, roupas e móveis me significam a fragilidade no estabelecimento dessas relações. Mesmo que os elementos se encostem simples e instavelmente um no outro - persiste um rigor construtivo nas montagens, tentativa de estabelecer ordem e simetria em objetos que são frágeis ao contato manual. A movimentação do(s) sujeito(s) no imóvel traduz bem o constante desafio em meu processo de arranjar e rearranjar as coisas no espaço privado, e nesse *modus vivendi*, percebo que enlaço nele minhas identidades e meu percurso criativo.

Considerações finais

A não especialização do espaço de atelier no interior da casa pode ser um traço cultural de épocas em que se vinculava a condição da mulher ao trabalho doméstico. Embora tal situação nas sociedades contemporâneas difira bastante desse quadro, a vinculação da mulher ao espaço interior doméstico permanece no senso comum. Este aspecto e a condição biológica da mulher são direcionamentos possíveis para se pensar a manutenção desta situação pessoal: a de minha fixação à casa pela ausência de um espaço específico para o atelier. Esse lugar tornou-se espaço cumulativo das funções de morada, segurança e privacidade, guarda de objetos e atelier, onde repousam trabalhos em latência ao lado de fragmentos de trabalhos já realizados.

Essa mistura de “territórios”, por sua vez, contaminou o fazer artístico com diversas operações tipicamente cotidianas feitas com as coisas: empilhar, dobrar, lavar, passar e outra digna de atenção: colecionar, e suas ações correlatas – classificar e arquivar. De certo modo, organizamos nossos ambientes domésticos como arquivos, cujo critério de organização ocorre a partir da especialização de um aposento ou móvel. Também construímos listas, relações de objetos, produzindo dados, enfim, que se assemelham relativamente aos procedimentos metodológicos de uma pesquisa etnográfica.

A partir dessas considerações é que percebo um novo modo de produzir, conectando a casa à palavra escrita, talvez por ser ali também que eu escreva, desenhe, leia e prepare aulas. O trabalho da lista parece abrir a quarta vertente de percepção da casa, além dos outros modos (uso de objetos, a construção de uma casa simbólica no espaço expositivo, a performatividade de ações domésticas). A quarta vertente é a listagem de ações possíveis na organização do espaço doméstico e a apresentação dessa lista como trabalho autônomo no espaço expositivo.

Nesse contexto “inter-in-disciplinar” de análise, tomo minha casa como *o objeto*, dentro do qual se descortina uma “população de objetos” que traduzem um sujeito. As considerações iniciadas revelam a interpenetração das operações do processo de criação e as operações cotidianas, mostrando, ao mesmo tempo, a relação arte/vida que funda a poética.

Referências

- ARIÈS, Philippe. “Por uma história da vida privada”. In.: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, R. (org) *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. *Arte&Ensaio*, n.12, 2005. P.136-151.
- GIARD, Luce. “Espaços privados”. In: CERTEAU, Michel; GIARD, L.; MAYOL, P. *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1996. P. 203-207.
- GRATTON, Johnnie; SHERINGHAM, Michael (ed). “Introduction. Tracking the art of the project: history, theory, practice.” In: _____. *The art of the project: projects and experiments in modern French culture*. New York/Oxford: Berghann Books, 2005. P.1-30.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MOLES, Abraham. *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- REY, Sandra. “Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais”. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org). *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002. p.123-40.

A DEMARCAÇÃO DE TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE

Cristiano Sousa dos Santos
UNIR – cristiano_sousa_pa@yahoo.com.br

Para a música Ocidental institucionalizada na academia, compositor e intérprete são indivíduos distintos, responsáveis por fases diferentes na cadeia de produção musical, cada um com seu processo e objeto próprios. Ao compositor caberia a gênese da peça, sua elaboração e registro em notação musical que, na continuidade, seria lida, interpretada e executada pelo instrumentista. A tensão aparece quando há a tentativa de controle por parte do compositor sobre o evento total, dando diretrizes de performance de sua obra e interferindo no processo que seria “do outro”. O mesmo poderia ser dito do intérprete-instrumentista que não respeitaria seu limite de atuação ao interferir na constituição e identidade da obra alheia.

Palavras-chave: Música; Autoria; Compositor; Performer

For music institutionalized in Western academia, composer and performer are distinct individuals, responsible for different stages in the chain of music production, each with its own process and object. The composer would fit the genesis of the piece, its preparation and recording of musical notation that at the continuity would be read, interpreted and executed by the instrumentalist. The tension appears when there is attempting of control by the composer on the total event, giving guidelines for performance of his work and interfering with the process that would be “the other.” The same could be said of the performer-instrumentalist who would not respect the limits of their role in interfering with the formation and identity of the work of others.

Keywords: Music; Authorship; Composer; Performer

Situação fundiária

A interpretação musical – conjunto de decisões e correlações sobre elementos como tempo, timbre, dinâmica e articulação em uma performance – constitui no principal sítio criativo arrendado ao instrumentista reconhecido pela música erudita Ocidental. As exceções – ocorrências onde o intérprete-instrumentista é também compositor – advêm em sua maioria da interseção com a música popular e experimental. Para que o instrumentista tenha acesso ao material que, após processamento, resultará no seu produto artístico, é necessário que haja contato por meio de registro da obra composta. Tradicionalmente, a música erudita privilegia o acesso mediado pela notação ortocrônica, ou partitura, muito embora existam outros tipos de notação, ou mesmo o acesso à obra por performances e seus registros – em áudio ou vídeo. Por outro lado, as influências de diretrizes teóricas com ênfase na fidelidade não apenas ao texto musical do compositor, mas também ao seu contexto artístico, ainda se fazem presentes em suas estruturas disciplinares.

Do outro lado da cerca, o compositor anseia pela concretização física de sua obra em uma performance, mesmo que este empreendimento não seja imprescindível para a declaração de sua existência. Excetuando os casos onde o próprio compositor atua como intérprete-instrumentista de sua obra ou quando esta obra é performada por meio eletrônico, haverá a dependência de uma figura estranha para que haja a sonorização. Portanto, ao final do processo, após a constituição do material, da forma e de seu registro escritural por parte do compositor, a interferência do intérprete – por vezes alheio e despreocupado com o universo sonoro em questão – poderá deturpar a intenção inicial do outro ao promover e enfatizar elementos não previstos, ou ignorando relações caras à natureza da obra.

É neste contexto que, ao buscar a delimitação de competências e direitos artísticos, na demarcação de seus respectivos terrenos “próprios” de criação, que tanto compositor quanto intérprete-instrumentista conduzirão a prática musical à uma divisão de trabalho hiper-específica, onde a especialidade e o *métier* determinarão o horizonte do possível. Se há casos onde a complementaridade entre competências artísticas resultou em parcerias antológicas – como são os casos de Andrés Segovia e Manuel Ponce, e de Julian Bream e William Walton, no universo violonístico – o desejo pelo estabelecimento de controle total e emancipação autoral, levou “um” ao extermínio do “outro”.

Das Propriedades

A escritura foi incorporada ao processo composicional como componente representante da obra em um processo que poderia ser desenhado da função como ferramenta de auxílio à memória na sua versão rudimentária dos neumas, passando a registro de obra no Renascimento, esboço da obra no período Barroco, aproximação com a obra no Classicismo, e, finalmente, a fotografia da própria obra no período Romântico (BUJIC, 1993; BUTT, 2002). Com os modernistas, o detalhamento escritural se torna necessário para que não aconteçam desvios interpretativos. Entretanto, o desejo de controle serial do ataque e da dinâmica não são obtidos com os instrumentistas convencionais e é neste

sentido que a música eletrônica poupará o compositor da imprecisão humana, dando a emancipação desejada à escritura, onde aquilo que é executado está mais próximo daquilo que foi idealizado:

“Primeiramente, a composição eletroacústica poupará ao compositor serial a *imprecisão da execução instrumental* [grifo do autor], diante da qual ele se via forçado a fazer concessões por vezes inadmissíveis com relação ao rigor serial. Estruturação serial e realização acústica estariam assim estreitamente vinculadas, seu processo composicional descartaria a presença importuna do intérprete, ameaça constante para um perfeito emprego dos valores pré-concebidos.” (MENEZES, 2009, p. 33).

A determinação total da escritura traria independência à obra não apenas em relação ao intérprete, mas também em relação ao próprio compositor, finalizando um estágio de emancipação e autonomia iniciado no século XIX. A música eletrônica, com a possibilidade de criação sonora a partir de seus componentes mais básicos, daria ao compositor o controle absoluto do seu processo musical, e, com a abolição do intérprete, seria em sua fase inicial a principal oposição ao indeterminismo. Em contraposição à racionalidade e controle da fase inicial da música eletrônica, a imprecisão do intérprete é incorporada ao próprio processo da obra por outra corrente composicional. Importante notar que esta pseudo liberdade não dá autonomia de criação ao performer, mas apenas se oportuniza de uma debilidade característica do processo:

“É, pois, a própria estrutura que se tornará aproximativa – constituindo-se a chamada *técnica de grupos* um instrumento muito eficaz aos olhos dos compositores – , em que o intérprete reencontrará, enfim, um maior grau de liberdade gestual. É, sobretudo, às características de conjunto que ele deverá dirigir então sua atenção. Sua inelutável imprecisão será, pois, incorporada pela estrutura das obras. Dessa forma, a determinação excessiva dos detalhes – cujo resultado se apresentava por fim como certa *indeterminação* proveniente das dificuldades insuperáveis quando de sua execução – dá lugar ao nascimento das formas aleatórias, circunstância propícia à chegada de um personagem como John Cage na Europa, cuja obra reservava, como se sabe, um lugar fundamental ao papel do acaso e do imprevisto.” (*ibid*, p. 37).

Se a partir do século XIX a música antiga passa a integrar o repertório das salas de concerto – até este período, havia uma rotatividade e execução das peças contemporâneas, apesar de Mozart já ter arranjado obras de Bach e Händel – , fenômeno marcado pelo resgate de J. S. Bach por Mendelssohn (LAWSON; STOWELL, 2004), a qualidade ou tipo de abordagem deste processo assumiria grau de desprendimento a ser contestado durante o decorrer do século seguinte por teorias de performance de repertório histórico. A ideia de evocar um compositor do passado é emparelhada por John Butt (2002) ao desejo de forja de uma historiografia composicional onde, na linha traçada, nomes contemporâneos seriam uma continuidade de nomes consagrados. A “interpretação” empreendida por Mendelssohn, entretanto, caracterizou-se por rearranjos da peça original, o que para o movimento de música historicamente informada de hoje seria um ato de imperícia. É a partir, portanto, da publicação de 1915 de Arnold Dolmetsch,

citado como pioneiro por Lawson e Stowell (2004), que temos diretrizes metodológicas que balizariam as abordagens dos intérpretes do dia em relação ao repertório antigo. O conteúdo destas publicações não está apenas carregado de dados relativos ao contexto performático de determinada época, mas trazia principalmente a ratificação do intérprete como meio, como artífice, ferramenta a serviço de uma verdade histórica.

Nas últimas três décadas, o debate em torno do conceito de autenticidade tem ocupado a cena da performance de música antiga e constituiu-se em aspecto definidor da qualidade do performer – em seu álbum dedicado à obra para alaúde de J. S. Bach, Sharon Isbin (2003) justifica sua abordagem ao violão como autêntica pelo fato de que o próprio compositor costumava realizar transcrições para instrumentos diferentes. De acordo com John Butt (2003), Stephen Davies (2003), o intérprete seria considerado autêntico não por ser original ou inovador frente ao repertório utilizado, mas por sua capacidade de emular contextos sonoros e intenções de um outro indivíduo, o compositor. Para que isto seja possível, o intérprete deve se portar como um “arqueólogo” que, por meio de pesquisas musicológicas, tentaria montar um quebra-cabeça da sonoridade original. Uma importante contraposição a esta premissa vem de *Authenticities*, de Peter Kivy (1995), onde são apresentados três tipos de fidelização ligados ao compositor, e um tipo que seria próprio do intérprete. Na prática, Kivy parece procurar espaço para legitimação das interpretações não ortodoxas, muitas vezes consideradas “incorretas” por não se adequarem aos termos colocados por pesquisas musicológicas ou pelas diretrizes do compositor, admitindo a produção desviante de uma gama de artistas que não encontram resguardo teórico na ideia tradicional de fidelidade. Por outro lado, em resposta às críticas de que a noção de autenticidade não faria mais parte do universo da prática musical, Kivy (2007) argumenta que o termo foi substituído por eufemismos como “performance historicamente informada”. Este episódio demonstra não apenas que o desejo por autenticidade está ainda presente, apesar de camuflado, mas que a ortodoxia musical não se autodeclara.

É com Richard Taruskin (1995), entretanto, em seu *Text and Act*, que a adoção do conceito de autenticidade toma sua mais qualificada crítica, associando-a ao medo por arriscar um posicionamento crítico, ou realmente “autêntico”. Este desejo de imparcialidade leva à criação de leis que diminuirão seus objetos de estudo, o que garantirá o domínio e a autoridade dos resultados obtidos. O resultado é o artista intérprete-instrumentista escondido atrás de uma racionalização musicológica que será efetivada por dois aspectos típicos do modernismo: historicismo e autonomia da obra de arte.

Outro sinal do estreitamento do universo de atuação do intérprete-instrumentista pode ser visualizado nas demandas por habilidades em leitura de partitura e respostas instrumentais rápidas – especialmente aos músicos ligados à orquestras –, bem como na gradativa dedicação a apenas um instrumento durante o século XIX, em detrimento da prática de grupos instrumentais, fenômenos indicados por António Vasconcelos (2002). Ambos seriam demonstrações da profissionalização do ofício instrumental e, em nossa análise, ao lado do aspecto teórico, resultantes da gênese da Performance como disciplina.

Dos casos citados onde intérprete-instrumentista e compositor trabalharam de maneira colaborativa, a divisão entre competências do sensível é óbvia. O conhecedor das possibilidades sonoras do instrumento indica aquilo que não funciona para que o compositor faça reparos e, ao final do processo, elabora os mecanismos mecânicos que resultarão na sonoridade desejada da obra pelo instrumento. Temos aqui o processo “próprio” do instrumentista: a digitação, ou o conjunto de decisões relativas às escolhas dos dedos. É a digitação que determinará em última instância os aspectos – dinâmica, timbre, articulação e tempo – que constituem a interpretação musical, produto da criação do instrumentista que não compõe.

Horizonte pequeno

É incontestável a legitimidade artística da produção resultante de ambos os territórios. Particularmente do lado do performer, a ideia de interpretação promoveu uma multiplicidade de abordagens no repertório novo e antigo, o que permitiu a atomização tanto dos procedimentos quanto das discussões teóricas. Entretanto, se olharmos por outro viés, tomando como parâmetro não mais as regras definidas dentro destas práticas, tornadas agora disciplinas, mas escopos teóricos abrangentes, iremos notar o anacronismo da divisão do trabalho artístico, onde o direito à criação é dado apenas ao especialista. Assim, admitindo a proposição pós-moderna – onde o congelamento das práticas é rejeitado, em prol das invenções de novos jogos (NASCIMENTO, 2011), da livre utilização de pressupostos e ferramentas, do uso não linear dos dados históricos, do não compromisso com a verdade ou com o sabido, em direção à criação selvagem e não preconcebida – é que vinculamos a tensão autoral entre compositor e intérprete ao que Jacques Rancière (2009a, 2009b) chamou de *modernitarismo* – as práticas modernistas tornadas estáticas – tutelado por questões normativas e, portanto, sob o *regime representativo* de arte.

Referências

- BUJIC, Bojan. *Notation and Realization: Musical Performance in Historical Perspective*. p. 129-140. In KRAUSZ, Michael (ed.). *The interpretation of music: philosophical essays*. New York: Clarendon Press, 1993.
- BUTT, John. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- _____. *Authenticity*. In *Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press, 2003. CD.
- DAVIES, Stephen. *Themes in the Philosophy of music*. New York: Oxford University Press, 2003.
- ISBIN, SHARON. *J. S. Bach: Complete Lute Suites*. Violão. New York: EMI Records Ltd./ Virgin Classics, (1989) 2003.
- KIVY, Peter. *Authenticities: philosophical reflections on musical performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- _____. *Music, Language and Cognition: and Other Essays in the Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 2007.

- LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge University Press, 2004.
- MENEZES, Flo (org.). *Música Eletroacústica: Histórias e Estéticas*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- NASCIMENTO, João Paulo Costa do. *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, (1ª ed. 2000) 2009a.
- _____. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009b.
- TARUSKIN, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.
- VASCONSELOS, Antônio Ângelo. *O conservatório de música: professores, organização e políticas*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, 2002.

UM AUTOR-DIRETOR E UM LUGAR: A QUESTÃO DA AUTORIA NO DOCUMENTÁRIO

Daniela Zanetti

DCS/UFES – daniela.zanetti@gmail.com

O artigo aborda a questão da autoria no documentário a partir da análise de dois filmes de um mesmo diretor, morador de Ceilândia, cidade-satélite de Brasília. O estudo busca identificar recorrências estilísticas e se os documentários trazem marcas autorais que de alguma forma se vinculam ao lugar sobre o qual se fala e a partir do qual se enuncia.

Palavras-chave: documentário, autoria, periferias.

El artículo aborda la cuestión de la autoría en el cine documental a partir del análisis de dos películas del mismo director, residente de Ceilândia, ciudad satélite de Brasília. El estudio busca identificar recurrencias estilísticas y si los documentales llevan marcas de autor que de alguna manera están relacionados con el lugar del que se habla y del que se expresa.

Palabras clave: documentales, autoría, periferias.

Introdução

Este trabalho identifica recorrências estilísticas na obra de um diretor cinematográfico que, sob a perspectiva do lugar de enunciação e de um campo de produção audiovisual emergente, vincula-se às periferias urbanas brasileiras. O objetivo é examinar quais aspectos dos filmes estudados trazem marcas autorais que de alguma forma se vinculam ao lugar que é, ao mesmo tempo, tema e cenário das narrativas, e lugar de origem do diretor e dos personagens retratados. Parte-se do pressuposto de que, desde o início dos anos 2000, houve um processo de formação de novos cineastas responsáveis pela construção imagética das periferias “por elas mesmas”, resultando numa produção audiovisual mais heterogênea e talvez mais “emancipada” no que se refere ao desenvolvimento de concepções autorais de realização audiovisual. Trata-se de uma produção audiovisual que se vincula às periferias não somente no que se refere aos temas em foco, mas essencialmente à instância da produção, com realizadores (diretores, roteiristas, produtores) que se declaram como originários das periferias, pertencentes a este contexto social urbano. Ainda que se possa considerar o chamado “cinemas das periferias” uma espécie de “marca”, ou uma denominação vaga que talvez pouco informe sobre as obras sob esta categorização, toma-se como pressuposto o fato de haver realizadores que de algum modo se reconhecem como sendo das periferias, ao mesmo tempo que toma-se a periferia como elemento aglutinador e, portanto, central na narrativa.

Para tanto, são analisados dois filmes de um mesmo diretor: *Rap, o Canto da Ceilândia* (2005, 15’) e *A cidade é uma só?* (2011, 52’), de Adirley Queirós, morador de Ceilândia, cidade-satélite de Brasília. São filmes que ilustram bem a heterogeneidade de um cinema que, sob a perspectiva temática e de inserção no campo cinematográfico, dedica-se a uma reflexão sobre indivíduos e a cidade a partir de suas comunidades. São filmes premiados e que caracterizam uma nova safra de produções brasileiras, exibidas em festivais e salas de cinema para um público mais amplo e diversificado, alcançando visibilidade para além dos circuitos restritos dos chamados festivais de “cinema das periferias”. Ao mesmo, tempo deslocam seu foco para a violência simbólica do espaço urbano, utilizando imagens dos moradores e dos espaços das periferias para narrar episódios do cotidiano e re-contar fatos históricos relativos à própria configuração da cidade.

Autoria no documentário

A questão da autoria em documentários pressupõe a observação de possíveis homogeneidades estilísticas, de marcas identificáveis nas obras de um mesmo diretor, bem como a recorrência de aspectos relativos ao conteúdo e à forma, esta vinculada à linguagem cinematográfica (Serafim, 2009). Mesmo tendo como pressuposto que um filme é resultado de um trabalho de equipe, de um coletivo, e que também está vinculado a um campo de produção quase sempre industrial, considera-se que é possível haver elementos nas obras que remetem à figura do autor, como opções estéticas, modos de construção retórica, recursos de *mise en scène*, entre outros, e que podem ser considerados marcas autorais. Não é uma questão apenas de perspectiva, mas também de estilo. O

documentário, antes de tudo, é definido pela intenção social do autor, que se manifesta nos elementos de indexação na escrita do filme, e seu ponto de vista tem relação direta com a voz que emerge da obra.

Segundo Nichols (1991, 2005), como qualquer outro discurso do real, o documentário conserva um vestígio de responsabilidade em descrever e interpretar o mundo da experiência coletiva. A idéia é alcançar, dominar um argumento em relação ao mundo histórico. Nesse processo, sons e imagens criam um vínculo com o mundo que todos nós compartilhamos. É papel do documentário fazer asserções, construir argumentos e pontos de vista sobre este mundo sócio-histórico e, para tanto, também utiliza cenários e personagens, ainda que estes pertençam a uma dimensão do mundo concreto. Os personagens são tratados como atores sociais e, contrariando a crença no predomínio dos “acazos” em documentários, este gênero normalmente envolve algum tipo de encenação (Ramos, 2008). O documentário pode ser analisado a partir do ponto de vista do diretor, do texto e também do espectador. No que se refere ao campo da direção, fala-se da presença de um sujeito condutor da construção retórica, mas também de autoria. Não é uma questão apenas de perspectiva, mas também de estilo. O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção social do autor, que se manifesta nos elementos de indexação na escrita do filme (Ramos, 2008), e seu ponto de vista tem relação direta com a voz que emerge da obra. O texto é o material fílmico em si, e diz respeito aos modos de representação que, em última instância, são formas de organização dos textos em relação a certas características recorrentes ou convenções. Um modo de representação envolve, por exemplo, questões de autoridade e de credibilidade do discurso. Segundo Nichols (1991), elementos de narrativa (como uma forma particular de discurso) e aspectos do realismo (como um estilo representacional) informam sobre a lógica do documentário e a economia do texto. Para o estudo dos filmes em foco, são consideradas as seguintes categorias de análise: i) a construção dos personagens e o lugar que ocupam na narrativa; ii) a fala dos personagens, a composição de seus discursos; e iii) a relação que estabelecem com a história, a memória, por meio dos registros audiovisuais, os relatos oficiais e os relatos individuais.

Marcas de um lugar, marcas de um autor

Rap, o canto da Ceilândia foi exibido em diversos festivais entre 2005 e 2006, recebendo os prêmios de Melhor Curta do Júri Oficial e de Melhor Curta do Júri Popular no Festival de Brasília de 2005. Trata do surgimento da cidade de Ceilândia a partir do ponto de vista de quatro cantores de rap locais: Marquim (Tropa de Elite), X (Câmbio Negro), Japão (Viela 17) e Jamaika (Antídoto). Mostra a trajetória desses artistas no universo da música e, em paralelo, resgata o processo de construção da cidade onde moram. Esses são convocados a refletir sobre a intersecção entre violência e isolamento social ao resgatarem a memória da comunidade. O fio condutor do documentário, portanto, está nos depoimentos dos rappers.

Este curta-metragem segue um formato próximo ao da reportagem. Na edição, alternam-se as entrevistas com imagens de moradores, casas, ruas e comércios da região, compondo o “cenário” do qual se fala e a partir do qual se fala. Considerando as categorias sugeridas por Nichols (1991, 2005), na obra prevalece o modo interativo de produção documental, pois o diretor, embora não apareça no vídeo, traz uma perspectiva de engajamento com o universo por ele registrado. Imagens de arquivo sobre a história da cidade também reforçam a condução de um argumento, mas sem a necessidade de se recorrer à voz over dos documentários expositivos. As imagens de arquivo funcionam como constatação de um fato passado e os depoimentos ajudam a compor um texto homogêneo, mantendo uma continuidade retórica e enfatizando a impressão de objetividade, o que é mais característico dos documentários expositivos. Na trilha sonora, ouvem-se as músicas cantadas pelo próprio DJ Jamaika, cujas letras funcionam como uma espécie de extensão das falas dos entrevistados, reforçando a “mensagem” do documentário. A primeira parte do filme trata basicamente da origem de Ceilândia. A fala de um dos rappers é colocada na introdução, juntamente com imagens em plano aberto da cidade. Os depoimentos dos rappers rememoram o processo de formação de Ceilândia, que surge a partir da Campanha de Erradicação de Invasões nos anos 70. As fotografias antigas revelam o processo de “transferência” dos moradores (“erradicação de invasores”, segundo a legenda de uma das fotos): caminhões transportando mudanças, construções de novas casas (“barracos”), pessoas carregando latas d’água. Os depoimentos ressaltam as condições precárias do local para onde foram transferidas as pessoas na época. O discurso enfatiza o fato da população ter sido “jogada” para Ceilândia, “expulsa” de Brasília, e os entrevistados ressaltam que foram seus pais, vindos do Nordeste, que ajudaram a construir o Plano Piloto de Brasília.

Num segundo momento, o foco do documentário passa a ser a cultura hip hop em si e o universo desses artistas representantes do rap brasileiro. Segundo eles, a realidade não pode ser maquiada e o *rap* canta a realidade como é, falando da violência e dos problemas da periferia. A música também contribui para o fortalecimento de uma identidade coletiva: além de todos integrarem o mesmo movimento musical e defenderem causas parecidas, também são moradores da mesma comunidade. Esses aspectos em comum são agregadores. O movimento, então, funciona como instrumento de autovalorização. Os artistas se consideram “ceilandenses” e se reconhecem como os primeiros a “levantarem a bandeira” da Ceilândia, defendendo a idéia de que a cidade pode ser um lugar bom para se viver. É através da vida artística que também conseguiram se estabelecer profissionalmente. A música lhes proporciona certo reconhecimento e legitimidade no campo artístico. Outro tema abordado é a forma como lidam com o preconceito, pois são artistas negros, de origem pobre, representantes do movimento hip hop e moradores de uma periferia que sempre foi um lugar associado à marginalidade, à criminalidade, à violência. Esse tipo de fala demarca espaços e identidades, quase estabelecendo um antagonismo entre o “nós” (os moradores da periferia) e o “eles” (os que não pertencem a ela). Por isso, não se consideram brasileiros, mas sim ceilandenses, “autênticos”

representantes da periferia: “Brasília? Um lugar onde se separou pobres dos ricos. Um muro que trouxe preconceitos. Quantos daqui estão na universidade de Brasília? Poucos”. afirma Jamaika. Contudo, ainda pela voz dos rappers, o discurso inicial de vitimização, do sujeito oprimido, vai dando lugar, ao longo da narrativa, a um discurso de força, de auto-afirmação e de valorização de um certo ethos, que, no caso dos entrevistados, é perpassado pelo hip hop, um movimento musical e cultural altamente codificado, com linguagem, modo de se vestir, gosto musical, opções de entretenimento e consumo próprios deste universo. Ser morador de Ceilândia, de maneira similar, implica em fazer parte de um coletivo associado às idéias de discriminação e de “falta” (de condições materiais, de estrutura, de benefícios), mas também de identificação – com um estilo musical, uma grupo social, um modo de vida e o próprio espaço periférico.

O projeto do documentário *A cidade é uma só?* foi o vencedor do Edital Brasília 50 anos, do Ministério da Cultura, e sua realização teve co-produção da Empresa Brasil de Comunicação (EBC) e do Ministério da Cultura. Foi exibido na TV Brasil e circulou por diversos festivais, conquistando o Prêmio da Crítica na Mostra de Tiradentes (2012) e a Menção Honrosa na Semana dos Realizadores (2011). Nessa obra, a cidade é vista, comentada, vivenciada a partir de três personagens que relatam suas experiências como moradores da periferia de Brasília, sendo que apenas um deles “interpreta” a si mesmo: Nancy Araújo uma cantora popular que relembra o processo de remoção de cerca de 80 mil pessoas de Brasília para uma área periférica, distante do Plano Piloto. Os outros dois se fazem passar por Zé Antônio, um corretor de imóveis que atua nas periferias do Distrito Federal, e seu cunhado Dildu, um faxineiro que se candidata a vereador. Inicialmente, o filme trata das origens de Ceilândia por meio dos depoimentos da cantora Nancy, que vivenciou em sua infância a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) ocorrida nos anos 70 em Brasília. Ela representaria o sujeito histórico, responsável pelos relatos diretos sobre suas experiências e sua relação com o tempo e o espaço “documentado”. Sua trajetória se confunde coma a da cidade, e seu discurso é calcado na ideia de exclusão, de não-pertencimento ao Plano Piloto de Brasília, ou seja, a região central da cidade. Os outros dois personagens principais são ao mesmo tempo sujeitos do mundo histórico e personagens que atuam para as câmeras. São, de fato, moradores de Ceilândia, mas interpretam personagens ficcionais criados por eles mesmos.

Ainda tomando como base os modos narrativos propostos por Nichols (1991, 2005), a obra mescla os modelos interativo e reflexivo, pois se constrói a partir de uma hibridização dos campos da ficção e do documentário. Seria um tipo de formulação “mista”, que não diz respeito a uma estratégia discursiva que guardaria em si um problema ético no uso das imagens, mas designa, por outro lado, obras documentais que utilizam certos artifícios ficcionais, como a criação de personagens. Tal estratégia contribui para que o documentário possa ser considerado reflexivo, pois é o significativo que está sendo relativizado, ao invés de ocupar um lugar pré-determinado. O conhecimento acerca da realidade é perpassado pela dúvida com relação à autenticidade dos personagens e das situações representadas.

O que *A cidade é uma só?* coloca em evidência não é apenas a questão de se haver uma cidade “partida”, uma divisão social implícita nesse cenário e um processo de exclusão, bastante comum nas grandes metrópoles brasileiras. Com as estratégias narrativas utilizadas e a escolha por um modo reflexivo para se tratar deste tema por meio da história de uma cidade de periferia, o documentário chama a atenção também para o fato de que os processos históricos se organizam a partir das apropriações e re-apropriações dos discursos e dos registros históricos formais. O discurso oficial é apropriado e reelaborado pelos personagens. Em *Rap, o canto da Ceilândia*, os atores sociais se representam a si mesmos – ao pelo menos o fazem a partir do modo de representação adotado –, e tanto os relatos históricos como as imagens de arquivo funcionam como dispositivos de vinculação a uma memória coletiva compartilhada. As fotografias passam a ser utilizadas como objetos de “comprovação” de um fato histórico, articuladas com um discurso que se propõe a justificar a situação no tempo presente: em síntese, as imagens das famílias e seus pertences sendo transportadas em caminhões, como parte do processo de remoção. As imagens são incorporadas ao discurso de segregação social que está na essência do conjunto de vozes do documentário, incluindo as músicas dos rappers da região, que de certo modo contribuem para organizar um discurso sobre Ceilândia. A relação com o passado, nesse sentido, se faz também pela música, que, sob certa perspectiva, também funcionaria como um documento.

Em *A cidade é uma só?* a lógica do arquivo como documento de comprovação é subvertida. As vozes do documentário, ao se referirem às imagens, à música, a um suposto registro audiovisual, colocam sob suspeita a própria noção de arquivo como documento, uma vez que se “revelam” tanto os processos de criação como de desconstrução desses documentos, e sua aura de verdade, de comprovação de um dado histórico, se desfaz. E isso, em parte, se deve à própria construção dos personagens e da criação de situações que na maioria das vezes são fictícias, como por exemplo a campanha política de Dildu, filiado a um partido fictício. Desse modo, há um dispositivo criado para simular situações que por vezes também coloca em jogo a própria visão que se tem das periferias. Desse modo, questiona justamente o “poder de verdade” instituído pelo conceito *stricto sensu* de história ao propor uma espécie de colagem de fragmentos históricos associados à memória de moradores e outros criados a partir de uma memória coletiva que caracteriza um território periférico.

Conclusão

Enquanto em *Rap, o canto da Ceilândia* o único cenário é a cidade-satélite, de modo que os personagens ficam circunscritos à Ceilândia, *A cidade é uma só?* extrapola os limites da periferia. Espaços do Plano Piloto de Brasília – como suas largas avenidas e a Esplanada dos Ministérios – são incorporados ao cenário e a relação dos personagens com a capital dinamiza a narrativa. O primeiro documentário é essencialmente composto por entrevistas com atores sociais, com ênfase na defesa explícita de uma tese. Por isso, traz um discurso mais caracterizado pela denúncia social, de auto-valorização

e de afirmação de uma identidade vinculada às periferias. No segundo filme, o diretor investe num modo mais reflexivo de apreensão da realidade, articulando depoimentos com, por exemplo, situações encenadas por personagens criados e o uso de dispositivos que agregam à narrativa o processo de pesquisa documental e de reconstituição histórica. E a vitimização dá lugar a um discurso mais irônico. Uma comparação entre os dois filmes revela a recorrência de alguns aspectos: em relação ao conteúdo, Ceilândia aparece como elemento central, sendo também cenário privilegiado na narrativa, ao passo que Brasília funciona como um contraponto; no que se refere à forma, a utilização de imagens de arquivo, em especial fotografias; a atuação de amigos e conhecidos do diretor, moradores de Ceilândia, seus parceiros de trabalho; o *rap* como trilha sonora e referência cultural e a utilização de músicas criadas pelos próprios artistas participantes dos documentários, cujas letras funcionam como uma espécie de extensão das falas dos entrevistados; a utilização de entrevistas e depoimentos. Ainda que apenas duas obras – um curta e um longa-metragem – possam configurar uma amostra pequena, é possível localizar nelas escolhas autorais que, neste caso, estão fortemente vinculadas ao lugar de enunciação, que se confunde com o lugar “físico”, concreto – ao mesmo tempo tema e cenário –, e a partir do qual o diretor fala por meio de seus personagens, tanto os “reais” (os atores sociais) como os ficcionais.

Referências

- NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- SERAFIM, José Francisco. *O autor no cinema documentário*. In: SERAFIM, José Francisco (Orgs.) *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA, 2009.

TIPOGRAFIAS URBANAS:

ENAMORAMENTOS E CONFLITOS ENTRE A PIXAÇÃO PAULISTA E AS INSTITUIÇÕES PARADIGMÁTICAS DO UNIVERSO DA ARTE

Deborah Lopes Pennachin

UFMG – deborahlp@gmail.com

São Paulo, maior centro urbano brasileiro, é uma cidade marcada por um fenômeno estético único: a *pixação*, termo utilizado para definir uma linguagem criada espontaneamente nas periferias da metrópole e que acabou por dominar seu cenário como um todo. Manifestação mais radical do *graffiti*, a *pixação* desafia os limites do espaço físico e as normas que regem os fluxos semióticos urbanos. Por meio dela manifestam-se a revolta e a insatisfação daqueles que vivem à margem das benesses proporcionadas pela sociedade de consumo. Ao alcançar o topo dos mais altos prédios e inserir-se à força na paisagem da cidade, a *pixação* acabou por despertar o interesse do circuito da arte, com o qual vem mantendo nos últimos anos uma relação de amor e ódio.

Palavras- chave: arte de rua, conflito, circuito oficial da arte

São Paulo, the biggest urban center in Brazil, is a city marked by a unique aesthetic phenomenon: pixação, a term used to define a language spontaneously born in the metropolis guettos and that came to dominate its entire scenery. Being the most radical manifestation of graffiti, pixação defies both the limits of the physic space and the norms that regulate semiotic urban flows. Through pixação people who cannot share the benefits offered by consumption society expose their revolt and dissatisfaction. By reaching the highest spots of the highest buildings and forcing its presence on the urban landscape, pixação ended up attracting the interest of those involved in the art circuit, with which it has developed a love and hate relationship over the last years.

Keywords: street art, conflict, official art circuit

Traços da invisibilidade

A *pixação* paulistana surgiu no início da década de 1980, e teve como principais precursores Pessoa, Bilão e Juneca, os primeiros a realizar inscrições cuja essência era o nome do *pixador*, e não frases poéticas ou de conteúdo político. Pode-se afirmar que a *pixação* surgiu como uma mescla da atitude questionadora dos estudantes que se arriscavam nas ruas durante o período da Ditadura Militar para protestar contra a opressão do governo e da estratégia de *marketing* criada pelo dono do canil que vendia cães da raça fila. Os *pixadores* perceberam que o espaço urbano poderia ser utilizado como uma forma de mídia, e começaram a fazer propaganda de si mesmos, processo este que resultou em uma competição cada vez mais acirrada na qual a busca por visibilidade fez surgir uma cultura específica, com códigos, valores e critérios de avaliação particulares.

A invisibilidade social é um fator determinante para a existência da *pixação* em São Paulo, uma cidade cindida pela desigualdade na distribuição de renda e cercada por periferias pobres muitas vezes ignoradas por seus moradores mais abastados. O escritor Ferréz opina:

Pode-se dizer que a cidade é subdividida em duas, e isso é claro, central e periférica, a parte difícil é dizer quem cerca quem. (...) a São Paulo que te cerca é de concreto e a nossa é de lama, a sua é: Moema, Morumbi, Jardim Paulista, Pinheiros, Itaim Bibi e Alto de Pinheiros; a nossa é: Jardim Ângela, Iguatemi, Lajeado, São Rafael, Parelheiros, Marsilac, Cidade Tiradentes, Capão Redondo. (FERRÉZ: 2000, p.30)

A grande maioria dos *pixadores* de São Paulo são moradores de bairros periféricos e de favelas espalhadas no entorno da cidade, muitas vezes na região metropolitana de São Paulo. Manco faz uma analogia entre a Nova Iorque da década de 1970 e o contexto de desigualdade social no Brasil:

A pobreza crônica do Brasil é muito pior que a de Nova York nos anos 1970, mas tais condições alimentaram uma vibrante cultura *graffiti* em ambos. O estilo de escrita mais notável de São Paulo (...) é a *pixação*, uma forma de assinatura que se origina nos bairros mais pobres. (MANCO: 2005, p.10)

O pesquisador Sotirios Bahtsetzis confirma o caráter contestatório da *pixação* de São Paulo em *Urban Art*: “Um dos exemplos mais interessantes da disposição do poder das ruas para visualizar relações sociais é a *pixação*.” (BAHTSETZIS in CLAUB: 2009, p.183).

Lembramos que o *graffiti* e a *pixação* eram consideradas práticas indistintas até o momento em que, especificamente na cidade de São Paulo, se distanciaram devido a fatores históricos. Percebemos na fala do empresário a presença da contraposição entre o *graffiti*, “arte”, e a *pixação*, “nojenta prática”, um dos fatores que agravou a cisão entre as duas atividades e levou até mesmo à instauração do que se chamou de *guerra de tinta*, durante os anos de 2008 e 2009, período no qual os *pixadores atropelaram* painéis

de *graffiti* em pontos consagrados da cidade de São Paulo, como o *Beco do Batman*, na Vila Madalena, há muitos anos um dos principais espaços da cidade tomados totalmente pelo *graffiti*, o *buraco da Paulista* e o SESC da rua 24 de maio, no centro da cidade, que havia sido pintado por grafiteiros a convite da prefeitura. A série de ataques incluiu também a galeria Choque Cultural, no bairro de Pinheiros, e a Escola de Belas Artes, uma instituição privada localizada na Vila Mariana.

Encontros da Bienal de Arte de São Paulo com a pixação paulista

A relação da *pixação* com a Bienal de Arte de São Paulo tem sido conturbada desde 2004, quando, em sua 26ª edição, foi invadida por NÃO, que *pixou* instalações realizadas pelo artista cubano radicado nos Estados Unidos Jorge Prado, que na ocasião se manifestou de forma positiva em relação à intervenção: “Acho legal e acho estranho. (...) Acho que as pessoas são livres e todo mundo tem o direito de se expressar da forma que quiser. Eu não sou um moralista. (...) Se fizeram é porque alguma coisa tinham a dizer.” (Folha de S. Paulo, edição do dia 29 de setembro de 2004, página E3) A respeito de sua ação, NÃO expressa inconformismo em relação às obras escolhidas para participar da Bienal: “Encontrei uma ou duas coisas que poderiam ser chamadas de arte. O resto era enganação. (...) Uma exposição dessas não acrescenta nada” O *pixador* também expressa sua admiração pela obra de Jorge Prado e esclarece que sua intervenção não foi um ato de vandalismo: “Porque eu não posso participar da Bienal? Até curti o trabalho do cara que eu pichei. Visualmente, a arte dele é legal. (...) Mas não escolhi nada. Foi ali que pude pichar porque ninguém iria me ver. (...) Se eu tirasse a utilidade de alguma coisa quando picho, aí seria vandalismo. Mas eu só interfiro com uma estética, não atrapalha nada. Até estou acrescentando algo. Os *pixos* mostram que pessoas vivem ali, mostra que a vida é intensa. Tem a ver com o cotidiano, tipo “tô vivo”. (Folha de S. Paulo, edição do dia 3 de outubro de 2004, página C5)

A ação de NÃO, que também pratica o *graffiti*, abriu um precedente no que se refere à ação dos *pixadores* na Bienal Internacional de Arte, o mais importante evento de arte do país. Em sua 28ª edição, em 2008, o pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque do Ibirapuera, que abrigava a mostra, foi invadido por um grupo de cerca de quarenta *pixadores* que aproveitaram o vazio deixado pelos curadores em um dos andares da exposição para realizar suas inscrições. A ação resultou na detenção de Caroline Pivetta da Mota, *pixadora* que passou cinquenta e quatro dias presa sob a acusação de infração à Lei de crimes Ambientais de número 9605 e solta mediante pedido de *habeas corpus* expedido pelo então ministro da cultura, Juca Ferreira. No dia 15 de setembro de 2011, o Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo manteve a condenação de Caroline Pivetta da Mota a quatro anos em regime semi-aberto.

Na 29ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, os mesmos *pixadores* que invadiram a edição anterior do evento, que ficou conhecida como *Bienal do vazio*, foram convidados a participar da exposição por meio de elementos documentais do universo da *pixação*, que incluíram folhinhas, fotografias e um vídeo. Apesar da participação dos

pixadores como artistas convidados, a abertura do evento não ocorreu sem incidentes, e um dos *pixadores* tentou escrever a frase “Libertem os urubus” na obra do artista plástico Nuno Ramos, uma instalação que abrangia os três andares do pavilhão da Bienal e contava com a presença de dois urubus vivos que, depois da ação do *pixador*, interrompida pela segurança do evento, acabaram sendo retirados dali. O curador chefe da 29ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, Moacir dos Anjos, ao discorrer sobre este fato, admite: “Nem tudo que é arte a Bienal é capaz de abrigar ou de entender plenamente. (Folha de S. Paulo, edição do dia 21 de junho de 2010, página E2)

A invasão de *pixadores* na 28ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 2008, foi acompanhada por uma série de ataques realizados contra instituições representativas do circuito oficial da arte e a painéis de *graffiti*, como mencionamos anteriormente. A primeira dessas ações aconteceu em julho de 2008, por ocasião da apresentação de projetos de conclusão de curso dos alunos do curso de Artes Visuais da Escola de Belas Artes. Um dos formandos, Rafael Guedes Augustaitiz, conhecido na *pixação* como PIXOBOMB, convidou um grupo de *pixadores* para realizar, segundo ele, “uma intervenção para discutir os limites da arte e o próprio conceito de arte” (Folha de S. Paulo, edição do dia 13 de junho de 2008, página C7). A ação consistiu na invasão da Escola e na *pixação* de suas áreas interna e externa por um grupo de cerca de quarenta *pixadores*, e acarretou também na prisão e expulsão do aluno, como relata Arthur Dantas, redator da revista +SOMA:

Em junho de 2008, em uma ação de Terrorismo Poético, Rafael Augustaitiz, 24, apresentou como trabalho de conclusão na Faculdade de Belas Artes em São Paulo uma intervenção nos arredores e interior da instituição baseado na ação de um grupo de *pixadores*. (...) A ação característica da ala mais radical da arte urbana alcançou repercussão nacional e um duplo prejuízo: para a instituição, que recompôs a fachada do prédio, e para Rafael, expulso da faculdade. (DANTAS in ZIMBRES: 2008, p.28)

É interessante perceber que Dantas está correto ao qualificar a intervenção como “uma ação de Terrorismo Poético”, já que Hakim Bey foi uma das principais inspirações de PIXOBOMB para planejar este e outros ataques. Em muitas de suas *pixações*, a máxima do Terrorismo Poético ditada por Hakim Bey, “Arte como crime, crime como arte”, é reproduzida com o uso de tinta em *spray*.

A invasão da Escola de Belas Artes, da galeria Choque Cultural e da Bienal Internacional de Arte de São Paulo pelos *pixadores* nos remete ao texto *Guerrilha Cultural*, redigido pelo artista Julio Le Parc em 1968:

Trata-se de fazer com que as pessoas se conscientizem de que o trabalho que se faz em nome da cultura ou da arte é destinado somente a uma elite. De que o esquema por meio do qual essa produção entra em contato com as pessoas é o mesmo sobre o qual se apóia o sistema de dominação. (LE PARC in FERREIRA: 2006, p.200-201)

A série de ataques provocou uma vívida discussão entre artistas, curadores, críticos de arte, grafiteiros e *pixadores*, sem que um consenso em relação aos seus objetivos, à forma como foram executados e à sua legitimidade fosse alcançado. Idealizados por um grupo específico de *pixadores*, mais exatamente por PIXOBOMB e CRIPTA, ambos residentes na zona oeste da região metropolitana de São Paulo, as invasões e atropelamentos instigaram o interesse da mídia, promovendo um aumento da visibilidade das questões referentes ao universo da *pixação* e colocando em crise a definição dos limites do campo da arte.

A *pixação* no circuito oficial da arte

Apesar da percepção negativa que cerca a *pixação*, já foram organizadas em São Paulo duas exposições voltadas especificamente para ela. A primeira, intitulada *Evoluímos*, aconteceu em julho de 2008 no espaço expositivo da *Psicodelia Rústica*, atual *Ã*, uma loja e estúdio de tatuagem situada no bairro da Vila Madalena. No convite para a abertura constava um pequeno texto explicativo sobre a *pixação* no qual ela era definida como “parte da cultura urbana de São Paulo”: “(...) Uma cena que não vai acabar, independente de qualquer medida ou postura que adotem, já faz parte da cultura urbana de São Paulo. (...) A *Psicodelia Rústica* apresenta uma exposição voltada para essa manifestação, vista por alguns como vandalismo, e por outros como uma intervenção urbana extrema da cena *underground*, com participação de mais de cem integrantes do movimento.”

Em julho de 2010, no espaço independente Matilha Cultural, no centro da cidade, foi aberta ao público a exposição *Caligrafia Maudita*, contendo várias folhinhas de *pixação*, convites de festas, assinaturas, fotos, recortes de jornais e revistas e vídeos relacionados a ela.

Além destas exposições voltadas especificamente para a *pixação* e de sua participação, legítima ou não, nas últimas edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo, a *pixação* se destacou em uma grande exposição de arte urbana organizada pela *Fondation Cartier pour l’art contemporain*, em 2009, na cidade de Paris, denominada *Born in the Streets: from New York to Paris* (“Nascido nas ruas: de Nova Iorque a Paris”), uma retrospectiva da história do *graffiti*. O *pixador* convidado para participar do evento foi autorizado pela curadoria a pintar a fachada do edifício da *Fondation Cartier*. É interessante reparar que também o *graffiti* brasileiro passou por um processo semelhante de assimilação pelo circuito oficial da arte, sendo reconhecido como uma manifestação artística legítima no exterior antes de conquistar adeptos em território nacional.

Resta saber até que ponto a *pixação* irá trilhar os passos deixados pelo *graffiti*, e se inserir nos circuitos artísticos oficiais e na grande mídia sem deixar esmaecer sua natureza eminentemente contestatória. É este um fenômeno que se encontra ainda em observação, visto que seu processo se iniciou há pouco tempo.

Referências

- Claub, Ingo [ed.] *Urban Art*. Weserburg. Hatje Cantz. 2009. p. 138
- Ferrara, Lucrecia D´Alessio. *Olhar periférico*. São Paulo. Edusp. 1999. p. 8
- Ferreira, Glória (org.) *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro. Fumarte. 2006. pp. 200, 201
- Ferréz. *Capão Pecado*. São Paulo. Labortexto Editorial. 2000. p. 30
- Franco, Sérgio Miguel. *Iconografias da Metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo*. São Paulo. USP. 2009. p. 80
- Manco, Tristan; Neelon, Caleb. *Graffiti Brasil*. Londres. Thames & Hudson. 2005. pp. 10, 28
- Medeiros, Daniel (org.) *Ttsss...a grande arte da pixação em São Paulo, Brasil*. São Paulo. Editora do Bispo. 2006. p. 17
- Zimbres, Fábio. *Transfer: cultura urbana, arte contemporânea, transferências, transformações*. Porto Alegre. Santander Cultural. 2008. p. 28

CADERNOS DE ARTISTA – UMA PARTICULAR TRADUÇÃO DO REAL

Dinah de Oliveira

EBA/UFRJ – dinahcesare@gmail.com

O tipo de caderno que este artigo quer privilegiar é aquele que, mesmo sem intencionalidade, o artista elabora sem finalidade definida e que acaba se tornando ele mesmo um objeto autônomo do trabalho de arte. Um caderno como instância que acolhe a criação ainda sem forma e constitui um pequeno espaço de exposição e de mostragem-montagem particular. Tomaremos os cadernos de artista como instância construída por condições de possibilidade que nos remetem à discussão epistemológica de Benjamin ao distinguir ideias e conceitos em uma relação dialética de suspensões e não de acabamentos. Para Benjamin, os fenômenos precisam das ideias para sobreviver no universal e, ao mesmo tempo as ideias ficariam vazias sem os fenômenos. Palavras-chave: Cadernos de artista, Walter Benjamin, tradução.

This article focuses on the type of notebook that is created with no defined purpose and that, even without the artist's intention, ends up becoming an autonomous object of art in itself. A notebook, like an instance, welcomes creation while it is still formless and constitutes a small exhibition of a particular sampling-composition. Here we will hold artists' notebooks as instances constructed by the conditions of possibility which refer us to the epistemological discussion of Benjamin when distinguishing ideas and concepts in a suspended and unfinished dialectical relationship. For Benjamin, phenomena need ideas to survive in the universal and, at the same time, ideas would be empty without phenomena.

Keywords: Artists' notebooks, Walter Benjamin, translation.

Tradução e sobrevivência

É possível nos aproximarmos dos cadernos de artista como objetos de valor único, além do aspecto da originalidade, na medida em que são como lugares de encontro íntimo do artista com seu olhar sobre o mundo, como mundo reflexivo próprio, ou espaço analítico. Os cadernos são como espaços abertos do que acontece no interior do artista, o que não necessariamente se realiza na obra, já que esta adquire uma série de informações implícitas de referências culturais. O processo de reflexão no diário-caderno se dá por ser um espaço explorativo, experimental que congrega os erros e as certezas da mão semelhante a um arquivo que absorve o mundo à sua volta. Nesta perspectiva, a questão desenvolvida no presente artigo diz respeito às possíveis apropriações do comum pelos trabalhos no campo das artes plásticas, mas também tenta pensar como mais especificamente o caderno de artista se conecta a um aspecto ampliado, abarcado pela noção de ações na arte do presente. Um dos pressupostos que unem o trabalho em cadernos de artista ao campo ampliado dos trabalhos de arte é a idéia de que os modos de subjetivações perfazem uma dimensão política relacionada, em grande medida, aos diferentes modos em que o real se apresenta como forma que sobrevive em traços no trabalho de criação. Nossas relações com o mundo são relações de potência como salientou Blanchot em *A conversa infinita*, o que ainda nos faz voltar a atenção para os cadernos como exibição de potências do cotidiano.

Nossa hipótese é a de que os modos de subjetivação que alicerçam o trabalho da arte na contemporaneidade, encontram no caderno de artista formas particulares de materialização em que é possível apreender aspectos do político justamente por serem formas traduzidas do âmbito do real. Procuraremos estabelecer certas relações entre determinados procedimentos encontrados nos chamados cadernos de artista e a noção de tradução de Walter Benjamin, expressa no ensaio *A tarefa do tradutor*. Tal ensaio foi elaborado como prefácio de sua tradução dos *Tableaux parisiens* de Baudelaire, publicado em 1923.

A proposição de análise que vê o caderno de artista como objeto autônomo encontra re-pouso no trabalho-pensamento de Hélio Oiticica. Para começar, já não é tão fácil assim separar ordens na obra de Oiticica em que teoria e prática são tratadas como trabalho de arte. Seu Programa Ambiental “propõe uma manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações, que poderiam se proposições para a participação do espectador” que inclui tanto as modalidades de arte conhecidas como outros meios que “se realizam através da palavra, palavra escrita ou falada” (OITICICA, 2011).

Um dos aspectos privilegiado aqui da recepção da noção de original presente em *A Tarefa do Tradutor* é a sua identificação com o inacabamento do signo de arte a partir da não-completude das obras originais. Uma das noções importantes do artigo se refere ao fato de que a não-completude do original atesta o que nas obras é intraduzível, só encontrando modos de dizer de si por meio das diferenças entre as línguas, o que ficaria acentuado na tradução. Como ressalta Susana Lages a tradução é responsável pela continuidade da vida das obras – agente temporal – e delinea-se como espaço de trocas entre as línguas. Em suas palavras: “Uma tradução é caracterizada por uma certa instabilidade,

uma vez que se define como mediadora, não apenas entre duas culturas espacialmente distantes, mas também entre dois momentos históricos diversos” (LAGES, 2002).

O caderno da artista colombiana Natalia Echevarri é exemplo de um modo de registro de seu processo de criação que implica em uma série de traduções de aspectos visuais de seu cotidiano. É como um tipo de espaço onde se dão convergências dos trabalhos já realizados por ela e de projetos ainda por fazer. O fundamento de suas obras é a investigação de habitações nos espaços alternativos de moradia das cidades, como comunidades, ocupações e até mesmo residências flutuantes em pequenos barcos que são redimensionados em objetos trabalhados, muitas vezes, a partir de materiais originais das próprias construções. Em suas palavras o caderno “funciona como um diário em que registra pensamentos, trechos de canções, exercícios reflexivos e até projetos utópicos” que ultrapassam a forma de registro na medida em que sua construção se dá juntamente com a experiência.

Um exemplo importante é o registro fotográfico da série *Cores* que é elaborada a partir de percursos realizados diariamente pela artista com a intenção de registrar objetos separados pela cor. Um exercício para o olhar procurando espaços que a influenciam cotidianamente em analogia com lugares de outras dimensões como mar, o deserto e a savana. O desejo foi o de procurar um pouco desses espaços no interior de uma cidade, ir à procura do amarelo, do azul, do verde e efetuar os registros de cada cor no caderno. Tal aspecto funcional do caderno, ou seja, o de servir como um espaço de visualização das imagens do interior da câmera é transgredido pela formação de um dispositivo em que é possível dimensionar os objetos colocados em conjunto sob relações de correspondência e de montagem. A concepção dessa forma expositiva que redimensiona os objetos na série imprime possibilidades de apreensão pela proximidade de uma semelhança extra-sensível como no léxico benjaminiano em *A Doutrina das Semelhanças*.



Figuras 1,2 3. Detalhes da série cores do caderno de Natalia Echeverri, 2013 (acervo da artista).

Lembramos aqui do gesto de Marcel Duchamp ao inaugurar, por assim dizer, um modo portátil de arquivo-exposição de suas obras com *La Boite em valise*. Podemos acrescentar ainda seu conhecido e notório investimento sobre os deslocamentos dos objetos cotidianos impondo uma inelutável transformação do próprio estatuto da noção de obra de arte. Determinou-se assim, uma tensão imperiosa entre a aparência da instância do real (o aparecer da coisa) e suas possibilidades de criação de novos e inusitados sentidos. Por seu turno, a série *Cores* no caderno de Echevarri é como uma mostragem portátil da profusão de objetos-cores que a artista captou da rua.

Tal característica de aproximação com os processos empíricos pode ser entendida como aspecto fundamental de constante endereçamento ao lugar do original. Neste sentido, o aspecto de tradução que surge na série das cores nos transporta para uma fenomenologia microscópica, se quisermos falar nos termos de Bachelard, em que aparecem ainda topologias afetivas dos lugares que se acentuam com a montagem. De modo semelhante e distinto, a artista carioca Luiza Coimbra reflete sobre o desejo de redimensionar o objeto amoroso em modos portáteis. É assim que trata sua atração pelo mar: pinta em azul a superfície da página aberta. Não deixa de transparecer sua fatura nos espaços vazios que vazam o branco como pequenas nuvens, aproximando ou nos fazendo con(-fundir) céu e mar e revelando ainda seus limites e fraturas.

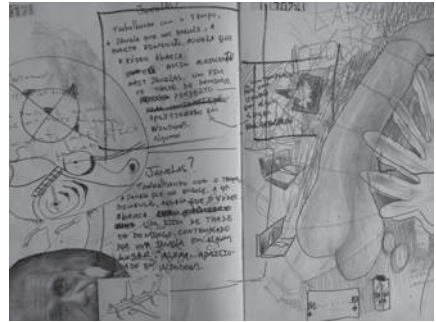
Pelo procedimento da montagem, fatura da série *Cores* de Echeverri em que sua tradução se materializa, o pensamento se articula junto à idéia de estar traduzindo alguma linguagem própria daquelas imagens-objeto. Linguagem das coisas, linguagem dos objetos em um pensamento imanente. A montagem faz irromper uma experiência temporal que desagrega a causalidade dos possíveis discursos desenvolvidos sob a visão das imagens. A relação específica em que Benjamin trata a tradução com o original edifica três importantes conceitos que podem ser compreendidos como fundamentos epistemológicos presentes em seu prefácio da tese sobre o Barroco Alemão. Segundo a leitura realizada por Jeanne Marie Gagnebain, o conceito de origem se diferencia pela oposição com a ideia de gênese, por sua proposição como um salto que destrói a sucessão cronológica e como restaurador do inacabamento da obra.

O efeito não totalizante da montagem pode ser analisado como uma interpretação da tradução em Benjamin. Se o original está sempre aberto para a tradução podemos dizer que não existe um momento no tempo em que o sentido se revela por inteiro. Nos termos em que os trabalhos de arte contemporâneos e seus discursos são elaborados, isso significa que a obra é constituída em uma relação de alteridade com seus próprios processos de elaboração. O lugar do original na série *Cores* é a própria montagem das ruas em sua mistura de fisionomias. O traço sobrevivente que a tradução entre espaços deixou transparecer, dada pela montagem na superfície-dispositivo do caderno, talvez seja o descentramento de sentidos, elemento que se tornou comum como um espaço de correspondências entre a criação (tradução em montagem) e o chamado mundo do real. Em seu livro *Devant le temps*, Didi-Huberman afirma: “Sempre, diante de uma imagem, estamos diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2000).

Daqui se compreende que uma imagem só existe em uma combinatória dos tempos, é sempre uma montagem de tempos diferenciados que a memória reúne problemáticamente e que estão inseridos em um espaço inadequado para qualquer percepção direta ou unívoca. Pensando os cadernos de artista como formas de manter o que será esquecido com o passar do tempo, podemos inferir-lhes um sentido desacelerador do tempo cotidiano percebido como causalidade. Como idéia de valor do conhecimento-montagem, depreendemos que este é aberto sem que as múltiplas possibilidades de verdade se apaguem umas às outras, numa espécie de conhecimento por mostragem na montagem. Isso se verifica “desde Baudelaire e da sua definição da imaginação da imaginação como [faculdade científica], em “Warburg e o seu atlas *Mnemosyne*, Walter Benjamin e o seu *Livre des passages* (...), a fecundidade de um tal conhecimento através da montagem (...) repleto de armadilhas e pejado de tesouros. Ele requer um tato permanente de cada instante” (DIDI-HUBERMAN, 2012).

O caderno *Pelego* do carioca Bruno Pelego é uma obra que tem sido feita ao longo do tempo. Trata-se de um caderno-livro que mede aproximadamente 28x37 cm e que está em eterno inacabamento, incluindo ainda alguns empréstimos de seu espaço para que outras pessoas façam interferências. Os variados desenhos, esquemas, projetos, registros, colagens e escritos que compõem o caderno são revisitados diversas vezes e transformados, resultando em uma forma que já nasce provisória destruindo qualquer imposição cronológica e causal. Tais regiões táteis de re-montagens assomam operações que materializam o desejo de trabalhar, experimentar com as imagens, o que faz parte de uma estratégia de desmontar hierarquias inerentes a um projeto de arte-conhecimento. O que sobrevive de sua alquimia de fórmulas – que repetem figurações do falo ao mesmo tempo em que insiste em colecionar e arquivar fragmentos de registros do Jogo do Bicho – promove deslocamentos afetivos de aspectos do cotidiano traduzidos em apropriações políticas. Os diferentes contextos em que identificamos tais elementos (o falo e o Jogo do Bicho) atravessam esferas de poder e modos familiares de estar em contato com a cultura do corpo disciplinado de que nos fala Foucault.

O gesto fundamental desses cadernos parece ser o de conceber as imagens juntamente com sua composição. Um dos efeitos das traduções realizadas diz respeito mesmo aos desvios e indexações das imagens em relação ao mundo, com os objetos, com o que o olhar pode captar. Inspecionando a semiótica (Pierce), a noção de mimese, à que toda imagem está sujeita, não diz respeito a uma relação icônica pura, “a uma semelhança perceptual entre signo e realidade”. O aspecto de semelhança ao qual a faculdade mimética se alia é do campo indicial, que nos termos da doutrina de semelhança de Benjamin, coloca em jogo temporalidades disjuntivas entre o momento de sua captação (momento particular no tempo) e o presente em que ela esta manifesta. Tal poder alusivo é traduzido como força de presente no já mencionado *Mar portátil* de Luiza Coimbra, assim como em *Pelego*, cujo movimento de referência se confunde com questões de gênero do próprio artista.



Figuras 4 e 5. *Mar portátil* de Luiza Coimbra, 2013 e *Pelego* de Bruno Pelego (acervo dos artistas).

Estes cadernos-afetivos – arquivos de imagens do mundo – são como respostas experimentais às necessidades de produções subjetivas na direção de práticas e estratégias disponíveis no solo da arte contemporânea que tendem ao acolhimento e, simultaneamente, ao ultrapassamento do comum e do familiar. As relações com experiências do cotidiano são impressas por meio de uma operação em que o conceito de origem de Benjamin está presente na medida em que se trata de um movimento que procura restaurar o passado, tendo a consciência de sua incompletude e, portanto, dando a ver formas inacabadas. Para Benjamin a ação do conceito de origem está tensionada “por um lado, como restauração e reprodução, e por outro, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado” (BENJAMIN, 1984). O princípio do inacabamento, como o que rege a composição do original, é o que possibilita sua tradução como movimento de vida das obras. Se nos detivermos a pensar a instância do real como lugar de origem dos fenômenos no caso dos cadernos de artista, eles se tornam a mediação, ou nos termos de Benjamin, aparecem como conceitos que restauram a experiência no mundo das ideias. É importante não esquecer que o filósofo faz uma inversão irônica de Platão ao considerar que as ideias aparecem no mundo sensível justamente pelas imagens.

Referências

- BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor” in *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Tradução: Susana Kampff Lages, Belo Horizonte: Fale/UFGM, 2008.
- _____. “A Doutrina das Semelhanças” in *Obras escolhidas vol.1: Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984).
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984, p.68.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Tradução: _____, *Devant Le temps*. Paris: Les éditions de minuit, 2000.
- OITICICA, Hélio. *O museu é o mundo*. Org. César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2001.

NOTAS DE UMA PESQUISA EM POÉTICAS VISUAIS: O DIÁRIO-INVÓLUCRO, O DIÁRIO-MENSAGEIRO, O DIÁRIO-INTERLIGANTE

Eduardo Araújo de Ávila
UFG/GO – eduavil@gmail.com

Cadernos, diários, notas têm sido utilizados como instrumentos de registro processual que oferecem ao artista-pesquisador possibilidades de exercícios de autocrítica do trabalho em desenvolvimento, além de auxiliar a sistematização de seu processo criativo. Independentemente da nomenclatura adotada, esses recursos são indispensáveis para pensar o modo como a obra será materializada. Este artigo relata a dinâmica de meu registro de pesquisa em que utilizo notas avulsas, organizadas não como cadernos de anotações de caráter íntimo, mas como ferramentas de reflexão compartilhada.

Palavras-chave: registros processuais, diários de artista, criação compartilhada.

Sketchbooks, diaries, notes have been used as instruments of the process documentation that offer the artist-researcher opportunities to exercise self-criticism of the work in progress, but also help to systematize the creative process. Regardless of the nomenclature adopted, these resources are essential to think about how the artwork will be materialized. This article reports on the dynamics of my research registry that I use single notes, not as organized sketchbooks of intimate nature, but as tools for shared reflection.

Keywords: procedural documents, artist's diaries, creating shared.

Introdução

As notas apresentadas nos três “documentos do processo” (SALLES, 2008) da pesquisa em arte e cultura visual em questão, revelam algumas reflexões, imagens e referências de uma investigação em desenvolvimento. As notas também revelam pistas do que o investigador tem estudado, produzido e analisado. Essas informações foram dispostas a garantir que o processo criativo pudesse ser analisado, à medida que a obra se materializasse.

Os três diários propostos por mim, como meios de registro e também de divulgação dos modos de produzir, serão apresentados mais adiante, porém, antes é necessário expor os referenciais teóricos que suscitaram a criação desses diários.

Toda a carga subjetiva que compõe a obra e que não é exposta ao público, torna-se subentendida ou mesmo imperceptível. Esses dados remanescentes podem ser exemplificados por analogia a estrutura de um *iceberg*, como alegoriza Sandra Rey:

Imaginemos que a obra de arte se constitui numa espécie de *iceberg*, isto é, um todo composto por uma parte visível na superfície (a obra em sua configuração formal e material) e por uma grande parte que fica submersa, invisível (o pensamento, ideias e conceitos veiculados pela obra). Essa parte submersa nem sempre se evidencia explicitamente na configuração formal da obra, mas é, sem dúvida, o que a diferencia como obra de arte dos demais objetos produzidos por uma sociedade. (REY, 2002, p. 125)

E os diários ou cadernos de estudos são os receptáculos que compõem a base desse *iceberg*. Diante disso, Sandra Rey propõe que o artista-pesquisador deve possuir um ponto de vista teórico diferenciado, e sugere “instâncias metodológicas” para o campo de investigação em poéticas visuais (REY, 1996, p. 86). As instâncias analisadas indicam por um lado, uma metodologia aplicada à prática de ateliê, por outro, uma metodologia de pesquisa teórica. Assim como o dualismo da designação do artista-pesquisador, prática e teoria tornam-se as duas partes indivisíveis do todo, pois “obra e linguagem (oral ou escrita) são tão indissociáveis quanto o corpo e a mente, um precisa do outro para existir.” (REY, 2002, p. 130)

Os procedimentos colocados em prática tanto no ateliê quanto em outros ambientes de trabalho, como o computacional, por exemplo, demandam sistematizações, inúmeras experimentações, tomadas de decisões, insights. Assim, nesses espaços “o artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente” (SALLES, 2004, p. 26).

Assim sendo, em meu projeto de pesquisa, opto por algumas abordagens metodológicas, recomendadas por Sandra Rey: criar estratégias de ação (como manter um ou mais diários de estudos e fichas de anotações sobre as obras); coletar dados (como catálogos, sites de artistas) e procurar, sempre que possível, as informações nas fontes; conceitualizar (fazer um levantamento de ferramentas teóricas que auxiliem nas reflexões); realizar exercícios de redação como redigir pequenos ensaios e artigos; apresentar os resultados de modo inventivo, respeitando as normas preestabelecidas pela academia, contudo, considerando que na diagramação e na apresentação formal, leve-se em conta a obra produzida. Ou seja, é importante jogar o “jogo da Universidade”, mas também subvertê-lo.

Os diários apresentados a seguir serão descritos na ordem em que foram criados, o que compreende o segundo semestre de 2011 e o presente momento. Os diários também receberam títulos que representam a forma como as anotações foram pensadas poeticamente.

“Notas e (es)quinas”: o diário-invólucro

Esse diário possui um nome oficial, *notas e [es]quinas*, mas também recebeu a designação de *o diário-invólucro* por tratar-se da primeira experimentação envolvendo os sentidos da chamada “cultura do invólucro” (termo cuja tradução refere-se ao conceito *tsutsumu bunka* dos estudos sobre cultura japonesa), sobre a qual discuto em minha dissertação. O *notas e [es]quinas* corresponde ao diário encadernado, que reúne informações técnicas, processuais, além de informações sobre as linguagens artísticas adotadas e minhas impressões sobre o resultado parcial de minhas experimentações.

O título representa as notas que foram feitas nas bordas (quinas) das páginas do diário de ateliê. Isto é, algumas notas e citações percorrem as bordas das folhas avulsas marcando o espaço das quinas do diário composto por bolsos. O tipo de encadernação adotado para esse diário é conhecido como *longstitch* (ou encadernação do “ponto longo”) que possui como característica marcante deixar uma espécie de abertura na lombada, revelando parte das linhas e costuras. As costuras foram feitas com fios de nylon transparentes, para que a estrutura fosse resistente e, ao mesmo tempo, discreta visualmente. Aliás, toda a proposta visual do diário é assinalada pela lisura dos quadrados tão presentes em minha produção e pela translucidez dos materiais utilizados. Esse visual reflete meu interesse pelas sutilezas e tenuidades em tons de preto, branco e suas matizes.

O diário possui capa dura, em papelão cinza. A capa e a contracapa foram revestidas com duas serigrafias sob algodão cru, produzidas no segundo semestre de 2011, da primeira série de serigrafias que produzi. O miolo do diário é composto por cadernos feitos de papel vegetal que, na verdade, foram projetados para se assemelharem a invólucros ou envelopes. Dentro dessas “páginas-envelopes” deposito minhas anotações sobre os processos de impressão adotados, sobre os materiais utilizados, mas traz também alguns estudos iniciais produzidos no ateliê de gravura. Trago também inquietações e desejos do que ainda estava por vir.

Em virtude de minha formação em *Design Gráfico*, considerei necessário desenvolver um projeto gráfico para o diário. Consequentemente, o projeto gráfico para o diário-invólucro tornou-se referência para o projeto de pesquisa. À medida que o diário foi sendo desenvolvido e que os registros eram diagramados, impressos e depositados nas páginas-envelopes, o diário foi materializando-se como um livro, mais precisamente, como um livro de artista. Para chancelar essa ideia, ao final do semestre, o diário recebeu seu cólofon:

Estas notas foram compostas em Myriad Pro, tamanho 16, impressas em papéis sulfite e reciclato 90g, e escritas na estação goiana das chuvas de 2011.

Diante disso, comecei a indagar-me se os cadernos de artista ou diários de ateliê podem ser organizados em outros formatos, privilegiando aquilo que foi documentado durante o processo criativo. Assim sendo, compartilho uma dúvida: O diário pode tornar-se livro de artista?

“Notas em carácter”: o diário-mensageiro

O diário *notas em carácter*, cujo título diz respeito as “notas produzidas com caracteres digitais”, é o espaço de registro que instaurarei por meio de uma conta de e-mail, e que corresponde ao segundo documento do processo de criação e investigação teórica. Nele, deposito informações relevantes sobre meus estudos e experimentações artísticas. As informações registradas são anotações do processo de produção, citações de autores, arquivos com informações sobre a pesquisa, artigos, *links* para vídeos e contribuições enviadas por amigos e colegas via *e-mail*. Essas informações podem ser escritas e documentadas diretamente no próprio espaço, ou seja, são digitadas e enviadas à caixa de mensagens do próprio endereço eletrônico, ou enviadas via celular para o diário/*e-mail*.

Aliás, o fato de esse diário ter sido organizado a partir de uma conta de *e-mail*, facilitou o processo de registro de investigação, pois, antes, realizava minhas anotações em folhas avulsas e de forma não linear, porém sempre havia a dúvida sobre como eu deveria guardá-las, para que elas não se perdessem. Dessa maneira, a estrutura que a própria conta de *e-mail* possui já exerce a função de organizá-las, categorizá-las e datá-las para mim.

Alguns questionamentos são algumas vezes compartilhados com amigos e colegas. Lanço um comentário ou dúvida para uma determinada pessoa que conhece meu trabalho e, gentilmente, essa pessoa envia-me uma resposta. Assim, “o diário-mensageiro” tornou-se o guardião das memórias de uma pesquisa em artes e igualmente o estafeta de diálogos partilhados com pessoas importantes em meu processo de formação.

“Notas de acrônicas”: o diário-interligante

O diário *notas de acrônicas* corresponde ao meu terceiro registro do processo de criação e compreende os desdobramentos da produção artística, bem como as principais informações de todo o processo, que foram anteriormente analisadas nas outras *notas*. Este diário foi organizado em formato blogue e reúne os artigos acadêmicos, as imagens de estudo (registros das experimentações), e os produtos parciais desses estudos, nesse caso, as gravuras e os objetos artísticos que são o foco desta investigação teórica e prática em nível de mestrado.

A proposta de tornar o *notas de acrônicas* um *web log* (cujo termo está relacionado ao sentido de “diário na web”) parte de minha necessidade em compartilhar com amigos, colegas de trabalho, pesquisadores e outras pessoas (igualmente bem-vindas) informações sobre meu processo de criação e pesquisa teórica. A partir do *diário-interligante* dou continuidade ao meu processo de registro investigativo, mas levando em consideração as participações e escritos postados nele, por indivíduos que, mesmo que apenas

como incentivo à minha pesquisa, sentiram-se convidados (e provocados) a contribuir com algum dizer, comentário, sugestão, dica.

Embora as participações com os usuários em rede, nessa modalidade de diário, ainda sejam poucas — principalmente, em virtude de este diário ter sido criado recentemente e encontra-se em desenvolvimento —, o que já foi postado ou enviado por *e-mail* reflete que, mesmo abrindo espaço para as pessoas acompanharem de perto pensamentos, anotações e registros de um processo particular de criação, existem relatos (encaminhados diretamente a mim e não postados no *notas de acrônicas*) que expõem os receios desse usuário em interferir no processo de forma indevida e desnecessária ou ainda de apenas querer observar, sem que necessariamente sejam feitos comentários ou participações públicas. Segue um exemplo de comentário nesse sentido:

Visitei o seu diário, mas estou sem saber que tipo de comentário poderia fazer, mesmo porque, acho que para ajudá-lo necessitaria de uma fundamentação científica que viesse dar ênfase ao comentário em questão. A informalidade muitas vezes não são tão úteis. No entanto, continuarei visitando e lendo as publicações de outros para que eu possa interagir do assunto. (Comentário enviado por *e-mail* em 30 de setembro de 2013).

Por outro lado, compartilho a seguir um desses comentários que fala sobre modos de organizar ideias, por meio de registro de um determinado processo criativo, neste caso, o de uma arquiteta que identificou-se com o meu modo de proceder nessa coleta de dados e apontamentos para a construção da obra artística.

[...] Pensando no meu processo de criação eu sempre me lembro do meu primeiro professor de projeto arquitetônico. Na nossa segunda aula ele nos levou para a seção de periódicos da biblioteca e disse “Vão olhar revistas. Vocês precisam criar repertório, não se cria projeto do nada!” Até hoje todas as vezes que vou iniciar um projeto a primeira coisa que eu faço é procurar imagens, por isso sempre junto dos arquivos do meu projeto eu tenho uma pasta “Repertório”. Muitas vezes eu também peço para o cliente selecionar imagens, o seja o “repertório” dele. Isso me ajuda a conhecê-lo e identificar o que ele deseja. (Comentário postado no diário *notas de acrônicas* em 30 de setembro de 2013.)

Assim sendo, optei por apenas divulgar os registros feitos nesse diário, por meio de mensagens compartilhadas em redes sociais, e deixar o espaço para comentários e participações livres a quem queira contribuir de alguma maneira.

Considerações finais

Entre as anotações feitas e depositadas num diário encadernado, num diário que utiliza a estrutura de uma conta de endereço eletrônico como documento processual e num diário que tornou-se blogue (lembrando que cada um desses diários contribuiu de alguma maneira para formação deste projeto e deste investigador), vários foram os registros desse fazer/formar, que independentemente dos instrumentos metodológicos, me fizeram compreender que o primordial é não perder de vista o que está sendo produzido. Ressalto ainda que em qualquer lugar ou ocasião é possível gerar-se reflexões e ideias

sobre e para o projeto: no ateliê, em sala de aula, em frente ao computador, a caminho de casa, proseando com os amigos.

Referências

- REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. In: *Porto Arte*. Porto Alegre, v. 7, n. 13, pp. 81-95, nov. 1996.
- _____. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002. pp.123-140.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2 ed. Vinhedo: Horizonte, 2008.
- _____. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Horizonte, 2010.

ESTAMPAS DIGITAIS: RELATO DE UM PROCESSO ARTÍSTICO PARA A MODA

Elaine Spagnol

FAPES / PPGA UFES – elainespagnol@gmail.com

A presente investigação apresenta o relato do processo de criação de estampas digitais para uma marca de roupas femininas e as aproximações que este ato criativo apresenta com a fotografia artística contemporânea. O processo de criação das estampas, condicionado à técnica de estamperia, digital, sua adequação destas às tendências, mercado e público alvo da marca também são apresentados neste relato, assim todas as implicações e características deste modo de fazer artístico atual são abarcadas.

Palavras-chave: processo criativo, estamperia digital, apropriação de imagens, fotografia contemporânea, moda.

This research presents a study about the create process of digital prints for a women's clothing brand and the approaches among this creative act shows with the contemporary art photography. The prints creative process, subject to stamping digital technique, the adequacy of the trends, market and target audience to the brand are also presented in this report therefore seeks to cover all the implications and characteristics of this mode of art making current.

Keywords: creative process, digital printing, assemblage, contemporary photography, fashion.

Processo artístico em estampas digitais

Na criação de estampas para coleções de moda muitas características técnicas devem ser levadas em consideração para que a impressão dos motivos nos tecidos ocorra sem nenhum transtorno. O designer de estamparia deve aliar a parte técnica e a criatividade durante o processo de composição do desenho para obter um resultado satisfatório.

É possível estabelecer conexões, de várias formas, entre os processos de criação em artes e em design de estamparia têxtil, como afirma Levinbook (2007) em relação à estética:

“Se de fato arte e design compartilham de uma vocação estética, e o sentido da estética está voltado à arte, pode-se apontar questões que traduzam um olhar sobre aspectos relacionados ao design em estamparia têxtil visto que este tem como uma de suas características a harmonia na criação e distribuição dos motivos que o compõe.”

Uma das técnicas de impressão de estampas mais utilizadas atualmente é a digital que é considerada um dos mais significativos avanços que ocorreu na tecnologia de estamparia têxtil desde a criação da serigrafia, e está ocasionando uma revolução nas estampas e na moda. Desde os métodos de criação e desenvolvimento dos desenhos até a maneira de produzir as estampas, o designer hoje tem mais tempo para explorar novas idéias, mais liberdade e possibilidades de criação. (BOWLES, 2009. p.10)

Assim como nas gravuras, por muito tempo as estampas, necessitavam de matrizes para serem reproduzidas nas superfícies e cada cor dependia de uma matriz, precisando passar pelo processo de separação de cores. As estampas hoje são criadas em ambiente virtual, formadas por códigos binários, devido à melhor resolução da impressão é possível a maior utilização de fotografias além de ser dispensável o uso de matrizes.

“Considera-se estamparia digital todos os métodos em que as imagens são geradas ou digitalizadas em meio eletrônico e que a transferência da arte para o tecido não necessite da intermediação de matrizes, nem de separação de cores.” (LASCHUK, 2013. p.65)

O mercado global da moda inclui basicamente dois tipos de empresas as de *fast fashion* e as de moda de luxo. E as empresas de moda locais por sua vez baseiam seus negócios em um destes dois modelos. As empresas de *fast fashion* possuem público consumidor do sexo feminino, jovem, volúvel, inconstante, com recursos modestos. Estas redes como afirma CRANE (2011) “assimilam e copiam ideias de moda, mas não as criam.”, como seu público está interessado somente nas tendências, os lucros destas empresas geram são enormes.

A marca para a qual as estampas deste relato foram desenvolvidas possui características similares às *fast fashion* como: público consumidor jovem do sexo feminino, de recursos modestos, mas ávido pelas últimas tendências de moda. Tendências estas que por sua vez são captadas por especialistas em vários lugares do mundo e traduzidas nas coleções

apresentadas nas semanas de moda de várias cidades como Paris, Milão, Londres e Nova York. Estas apresentações são bem variadas e diversificadas. (CRANE, 2011)

As estampas da marca são feitas pelo processo de sublimação, que se inicia com impressão a jato de tinta com pigmentos sublimáticos sobre papel, que funciona como elemento de transferência da imagem. Em prensa térmica o papel é colocado em contato direto com o tecido, que deve ser de fibra de poliéster, a alta temperatura leva o pigmento a vaporizar-se e a pressão o faz migrar para o interior das fibras do tecido.

O processo de criação do designer de estamparia inicia-se com a pesquisa de tendências onde são analisados desfiles, cores, museus, filmes, revistas, internet, blogs de moda, sempre se considerando a marca para a qual as estampas serão feitas e seu público alvo. Para as estampas deste relato o ponto de partida foram desfiles internacionais com motivos de florais, listras e geométricos. O uso de desenhos digitais é amplamente observado nas coleções de moda e uma forte característica da marca são suas estampas exclusivas.



Figura 1. Fotos de desfiles das coleções primavera/verão 2014. Fonte: www.vogue.co.uk

Apropriação na fotografia artística

Desde o surgimento da fotografia muitas formas foram utilizadas e criadas para manipular as fotografias, como as fotomontagens, fotogramas e o programa *Photoshop*, permitindo infinitas possibilidades de interferências nas fotografias. Os trabalhos artísticos fotográficos na atualidade recebem, muitas vezes, a manipulação proveniente da pós-produção digital, pois com a fotografia digital o fotógrafo interfere na imagem até ela parecer correta, até a imagem ficar como ele deseja. (LUNENFELD, 2001. p. 08) Este fato abre uma enorme possibilidade no processo criativo é o que acontece com grande parte das criações artísticas de fotógrafos, que recorrem ao uso das manipulações e apropriações.

Pode-se afirmar que no processo de criação artística atual não parte-se mais de um material bruto, único, original e sim de uma elaboração em que o artista utiliza e modifica de acordo com sua vontade tudo que já foi criado ou fabricado e está a sua disposição.

Na sociedade atual todos os campos do conhecimento estão interligados se influenciando mutuamente, um fato corriqueiro durante a criação de estampas é o uso, feito pelos designers, de imagens que não foram produzidas por eles, partindo-se de um material apropriado, assim como muitos fotógrafos no campo das artes, estes profissionais da moda chegam a resultados também inovadores e únicos, assim como enfatiza Levinbook (2007):

O design de superfície em estamparia têxtil acompanha a moda como um espelho dos acontecimentos do momento em que vive, foto que provoca, já em seu processo de criação, o acompanhamento dos sinais de seu tempo e registrando em seu produto final características inerentes a atualidade. (LEVINBOOK, 2007)

Relato do processo de criação de estampas digitais

O desenvolvimento de estampas está mudando ao suprir restrições que tradicionalmente limitavam o trabalho dos designers, livres das separações de cores e outros aspectos relativos a outras técnicas de estamparia, podem hoje, nas digitais, trabalhar com milhares de cores e incríveis luxo de detalhes. (BOWLES, 2009. p.07)

Foram criadas três estampas entre elas uma corrida, que é um tipo que possui motivo que se repete sem emendas dando a impressão visual de continuidade infinita, graças ao rapport. E duas estampas localizadas, aplicadas neste caso na frente de blusas, assim sendo se trabalha com o molde ou as medidas da peça.

Primeiro foi pensada e estampa corrida e a partir de elementos utilizados nesta foram desenvolvidas as localizadas acrescentando elementos, eliminando outras e utilizando novas referências visuais. Várias imagens foram captadas, geralmente em bancos de imagens ou em outras fontes permitidas para este fim. Manipuladas em programa de tratamento de imagens modificando ou eliminando o fundo que não seria utilizado na estampa, alterando-se cores e elementos das imagens, para que o conjunto destes elementos formasse uma harmonia visual. A transformação das imagens capturadas pode ser observada na figura 2.

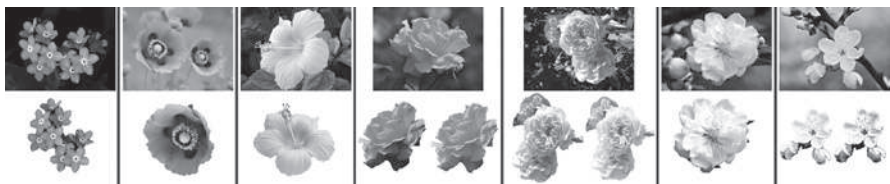


Figura 2. Acima imagens das fotografias apropriadas e abaixo imagens do resultado após as manipulações.

Para a corrida foi escolhido o motivo floral já que este tipo de estampa possui grande aceitação pelo público da marca e foi vista em vários desfiles e em outras fontes de pesquisa. Na figura 3 etapas da montagem da estampa e ela finalizada.

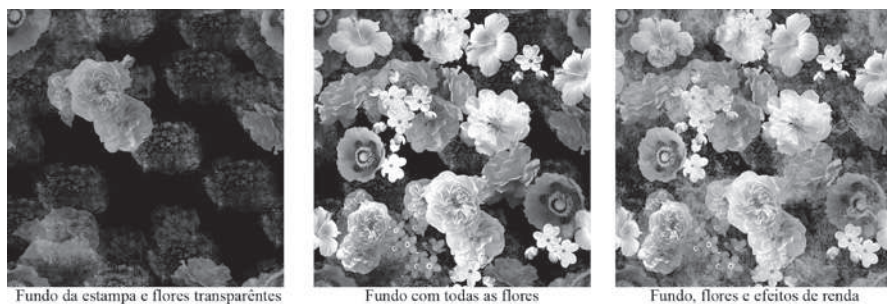


Figura 3. Duas etapas da montagem da estampa corrida e por último a estampa final.

As cores azul e verde foram utilizadas, pois são as cores de malha das partes de cima destinadas a formar *looks* com este corrido. Foram inseridos também alguns efeitos que imitam renda para compor a estampa, elementos estes, assim como os detalhes das flores, só possíveis de serem reproduzidos com fidelidade de detalhes graças à técnica de estamparia digital, assim como a variedade de cores presentes nestes desenhos.

Na primeira estampa localizada foram utilizadas na sua criação outras três imagens de flores, uma imagem de textura, a palavra *beautiful*, a estampa corrida colorida, em versão preta e branca e alguns elementos listrados, como pode ser observado na figura 4.

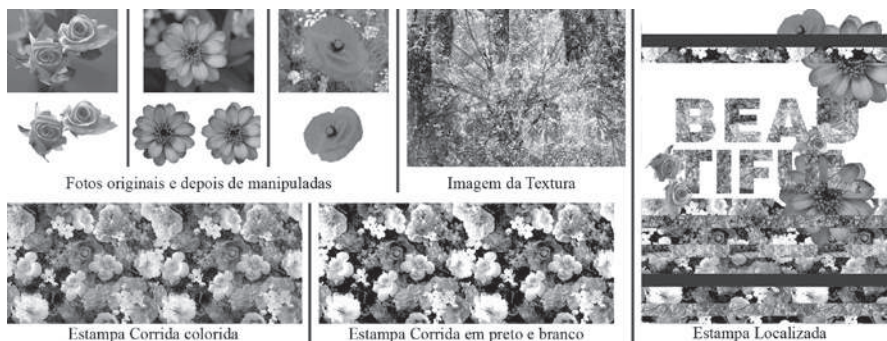


Figura 4. Diagrama com todos os elementos utilizados na criação da estampa e no final à direita a estampa.

Já na segunda localizada a tendência de listras e geométrico é explorada de outra forma, com listras pretas e brancas na vertical formando o fundo da estampa, as flores utilizadas no corrido ganham uma nova disposição espelhada e uma grade geométrica com a imagem de textura da localizada anterior também foi utilizada. Segue a figura 5 com última a estampa.

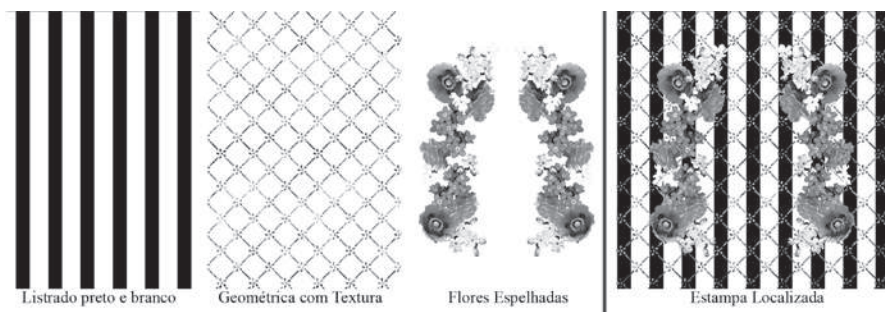


Figura 5. Elementos utilizados na criação da estampa e no final à direita ela finalizada.

Considerações Finais

Mesmo seguindo as tendências, se demonstrou que é possível desenvolver estampas criativas e originais, não sendo este um limitador e sim um ponto de partida para o seu desenvolvimento. Também a apropriação das fotografias durante o processo de criação gera um resultado totalmente diferente e distinto da imagem inicial, sendo esta uma forma utilizada para que o processo de criação seja mais fácil. Não somente a preocupação com a estética do motivo, mas também a prática artística fotográfica influenciou este meio artístico híbrido que o hoje é o design de estampa.

Referências

- CRANE, Diane; Maria Lucia Bueno (org.) *Ensaio sobre moda, arte e globalização cultural*. Tradução de Camila Fialho. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.
- BOWLES, Melanie. ISSAC, Ceri. *Diseño y Estampación Textil Digital*. Tradução de Roberto R. Bravo. Barcelona: Blume, 2009.
- LEVINBOOK, Miriam. *Design de superfície e arte: processo de criação em estampa têxtil como lugar de encontro*. Anais do 3º Colóquio de Moda, 2007. ISSN 1982-0941 Acessado em 23/09/2013 às 15:35 http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/3-Coloquio-de-Moda_2007/8_05.pdf
- LASCHUK, Tatiana. RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. *Processos contemporâneos de impressão sobre tecidos*. Revista ModaPalavra e-periódico. Vol. XII, 2013. Acessado em 25/09/2013 às 22:50 http://www.ceart.udesc.br/modapalavra/edicao12/modapalavra_12.pdf
- LUNENFELD, Peter. *Fotografia Digital: a Imagem Dubitativa*. Tradução de Silas de Paula. *Revista Passagens*. vol 2, 2011. (p. 01-15) Acessado em 25/08/2013 às 14:36 <http://www.revistapassagens.ufc.br/index.php/revista/article/viewFile/19/18>
- <http://www.vogue.co.uk> Acessado em 27/09/2013 às 19:23

NINHOS E O ARQUIVO AGORA

Elaine Tedesco

UFRGS – elaine.tedesco@ufrgs.br

Lurdi Blauth

FEEVALE – lurdi@uol.com.br

O artigo trata da instalação “Ninhos e o arquivo agora” composta por fotografias, gravuras e ninhos, criada especialmente para o Porão do Paço da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, em 2013, por Elaine Tedesco e Lurdi Blauth. Aborda-se a colaboração entre as artistas e as especificidades de seus desdobramentos numa poética de coautoria, focalizando o uso de imagens de arquivo e os aspectos indiciais presentes na fotografia e na gravura e, também, a instalação como uma estratégia de contato com o lugar no qual o ninho é uma metáfora da acolhida.

Palavras-chave: arquivo, contato, lugar, fotografia, instalação.

The theme of the present article is the instalation Nests and the archive now, made up of photos, metal engravings and nests, created especially for the Porto Alegre Town Hall Basement in 2013 by two artists and researchers. It approaches the cooperation between the artists, and the specificities of its unfoldings in a joint authorship poetic, focusing the use of archived images, and the indicial aspects that are present in photography and, also, installation as a strategy of contact with the place, in which the nest is a metaphor for a cosy welcoming.

Key-words: archive, contact, place, photography, installation.

Introdução

O processo de criação da instalação que denominamos de “Ninhos e o arquivo agora” teve como ponto de partida a percepção sobre o espaço expositivo do Porão do Paço da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, RS, compartilhada em conversas sobre sua história, seu significado e sua arquitetura e relacionadas a conceitos e procedimentos que constituem as caminhadas individuais. Assim, foram estabelecidas as convergências para as escolhas do trabalho: fotografar no lugar, usar imagens de arquivo e dispor ninhos pelo Porão. Os ninhos, objetos exteriores ao Porão, fazem parte das coleções individuais e conectam nossas poéticas. As fotografias apresentadas foram obtidas no local e essa conexão com o lugar, através da obtenção fotográfica, teve como interface o uso de imagens de arquivos.

A colaboração e as especificidades de seus desdobramentos numa poética de coautoria são provenientes do desenvolvimento de alguns trabalhos em parceria, desde 2010, a partir da realização paralela (Feevale e UFRGS) da pesquisa “Procedimentos de contato”. O intuito desta pesquisa é investigar as passagens entre diferentes procedimentos de contato na gravura, fotografia de base química e imagem digital para a produção de imagens no processo de criação. A instalação “Ninhos e o arquivo agora” é movida por um desejo de conectar as poéticas, desse modo, propiciando uma maior integração à pesquisa.

A partir da definição de um espaço expositivo, no caso, o Porão do Paço Municipal da Prefeitura de Porto Alegre, tratou-se o mesmo com as suas especificidades estruturais e históricas: paredes largas de tijolo aparente e estrutura que sustenta a arquitetura do prédio formada por arcos. O local contém uma antiga prisão que, no início da história da cidade, funcionava para manter infratores e, também, já foi um depósito de mantimentos da municipalidade.

Os ninhos

Por que ninhos agora? Quais associações entre as imagens apresentadas nessa instalação? Iniciamos com uma citação poética: “ninhos brancos, teus pássaros vão florir” (Ganzo, apud Bachelard, 2008, p. 103). No pensamento bachelardiano, encontramos algumas reflexões: o ninho tem a função de habitar e é uma imagem que desperta em nós a representação de uma primitividade. Ao observarmos um ninho, sempre, restamos encantados com a sua engenhosidade e a perfeição com que o pássaro constrói a sua pequena morada, deixando a marca de um instinto que se repete. O ninho é também um esconderijo da vida alada, onde, talvez, possa-se ficar invisível sob o céu.

Ao mesmo tempo em que é um abrigo precário, o ninho também remete ao devaneio da segurança e ao lugar do refúgio absoluto. Essas imagens nos instigam a pensar sobre flutuações dialéticas entre o interior e o exterior, entre o escondido e o manifesto, entre possibilidades e impossibilidades.

Os arquivos

Na série apresentada por Lurdi Blauth, *o arquivo agora* faz parte de um acervo pessoal de fotografias digitais e oriundas de locais em situação de clausura, de paredes precárias, de passagens entre interior e exterior, de ninhos abandonados no seu jardim que foram acolhidos no seu *atelier* e, ainda, imagens de ninhos gravadas em placas de cobre. (Figuras 1, 2, 3). Além disso, a arquitetura do porão e os seus detalhes também foram fotografados, e, em uma das salas — a ex-prisão — a artista relacionou-a com duas fotografias de seus arquivos que mostram a arquitetura de uma ex-prisão visitada na cidade de Montevidéu, UY.

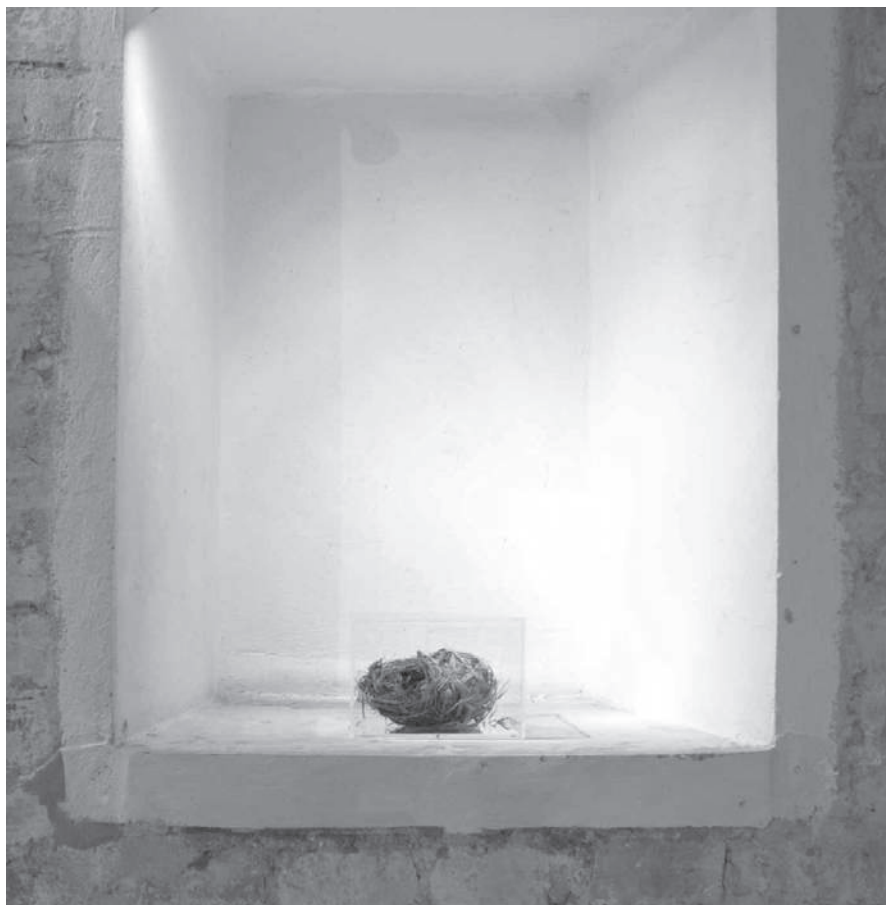


Figura 1. Lurdi Blauth, 2013, *Ninho objeto*, 18x18x12cm



Figura 2. Lurdi Blauth, *Ninho Habitado IV*, 2013, Calcografia, 30x40cm



Figura 3. Lurdi Blauth, 2013, Fotografia sobre canvas, 60x100cm

Assim, nos trabalhos apresentados nessa exposição, a fotografia digital é o dispositivo deflagrador para a criação das distintas imagens, que abarca a gravação de placas de metal, a impressão convencional e a impressão digital sobre papel e *canvas*. Nesse processo, constata-se que a migração entre meios e procedimentos provoca tensões entre as imagens geradas pelo modo analógico (gravura) e as imagens concebidas por meios digitais (fotografia), cujos resultados guardam os aspectos indiciários da fotografia.

O que podemos perceber nas imagens apresentadas nessa exposição? As imagens desses trabalhos são operadas pela intermediação entre o gesto tradicional e o gesto que opera a produção de tecnoimagens e, de certa maneira, comportam uma ambiguidade. Para Vilém Flusser (2008, p. 16), “as imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volumes, enquanto as imagens técnicas são superfícies construídas com pontos”. Para este autor são gestos opostos, “o primeiro concretiza e o segundo abstrai planos” (Flusser, 2008, p. 35). De um lado, o que vemos são imagens que possuem uma certa profundidade, fixam-se nas superfícies dos volumes, ou seja: “o olho contempla superfícies para poder imaginar volumes” (Flusser, 2008, p.20). De outro, as imagens técnicas remetem para as estruturas de superfícies dos volumes localizadas no próprio espaço. No entendimento desse autor, “imagens técnicas não são superfícies efetivas, mas superfícies aparentes, superfícies cheias de intervalos [...] e se dirigem rumo à superfície a partir de pontos” (Flusser, 2008, p.35).

Nesse sentido, as imagens, ao serem intermediadas entre esses distintos meios, permitem que o espectador transite entre o objeto real e o virtual. No caso dessa exposição, ambas as imagens são provenientes de uma realidade preexistente (os ninhos e as paredes do porão), porém, no momento em que são inseridas em um processo computacional, essas características físicas se transformam em “valores numéricos”. Ou seja, de acordo com Edmund Couchot (2003, p.163-64), “a imagem numérica não é mais o registro de um traço deixado por um objeto pré-existente pertencendo ao mundo real [...] ela se instaura em uma nova ordem visual em ruptura com as técnicas tradicionais da imagem”. Assim, as relações articuladas nesses trabalhos propõem analogias que jogam

com objetos reais (os ninhos) e a produção de imagens que remetem a uma visualidade que se equivale a semelhanças de uma realidade próxima e afastada.

Elaine Tedesco, por sua vez, usou, como um dos materiais para montar a instalação, seus arquivos de películas em preto e branco. Fotografias que estavam guardadas em sua caixa de negativos, as quais vem experimentando, nos últimos anos, projetar sobre diferentes contextos, procurando criar imagens que as atualizem. Criar novas fotografias, a partir dos arquivos pessoais, assim como desdobrar um trabalho em outro, reutilizando partes ou o todo em novas situações de apresentação, é parte de seu método de trabalho, seja em fotografia, vídeo ou instalação.

As imagens escolhidas são retratos de crianças, obtidos em negativo 35mm, preto e branco e com uma câmera Leica, no início dos anos 1980, em diferentes locais da cidade de Porto Alegre, especificamente: no Mercado Público – que fica ao lado da Prefeitura (onde está situado o porão); na Praça XV, localizada em frente ao Mercado Público, e no Parque Farroupilha. O processo de trabalho no Porão consistiu em projetar esses negativos, com um antigo projetor de *slides*, sobre as paredes do lugar. Essa ação luminosa criou uma sobreposição entre imagem projetada e arquitetura, implicando uma fusão entre ambas (Tedesco, 2009), que foi fotografada com uma câmera digital. A sobreposição é geradora de outra imagem, na qual as superfícies estão aderidas. A textura da parede misturou-se aos retratos das crianças obtidos 30 anos antes, acrescentando-lhes novas significações (Figuras 4, 5). Agora, as novas fotografias são matrizes numéricas a espera de uma atualização, encontram-se virtualmente como arquivos de imagens digitais numa pasta em seu computador.



Figura 4. Elaine Tedesco, 2013, Guri no mercado, fotografia 90 x 60cm



Figura 5. Elaine Tedesco, 2013, vista da instalação

Relacionamos essa sequência de procedimentos ao que François Soulages define como fotograficidade - “a articulação do irreversível e do inacabável, irreversível obtenção do negativo e o inacabável trabalho do negativo” (Soulages, 2005, p.18). São imagens que passaram por diferentes estados (película fílmica, imagem luminosa, imagem

digital). Passaram, também, por duas etapas de irreversibilidade e, novamente, encontram-se na situação de material disponível a ser trabalhado. Os arquivos de imagens digitais foram escolhidos e impressos em papel fotográfico no tamanho de 60cm x 90cm, colados e montados em molduras preto-foscas.

Enfim, dispuseram-se as fotografias diretamente sobre o chão, encostadas às paredes sobre as quais haviam sido registradas. O inacabável trabalho do negativo foi posto em sucessivas operações entre diferentes procedimentos de contato e gerou um afastamento, a cada etapa maior, da irreversível obtenção e, conseqüentemente, a imagem tornou-se *dissemelhante* (Rancière, 2011, p.14). O caráter icônico das imagens – a similaridade com a aparência de seu objeto referencial – espelha o que não é conhecido pelo observador – as camadas que existem no processo do fotografar, desta forma, quem as vê projeta sobre elas o que conhece. Na atualidade, os processos de manipulação de imagens em *softwares* inundam nosso dia a dia, a partir desse conhecimento, é mais provável supor que sejam retratos manipulados em programas para tratamento de imagens com artifícios, jogos e desenhos.

A instalação em contato com o lugar - considerações finais

Os ninhos guardados pelas artistas, durante alguns anos, fazem parte de seus materiais de trabalho e seus arquivos físicos. Os ninhos em feltro vermelho, conectados às paredes do Porão, foram criados por Tedesco, em 1991, expostos em duas instalações e, atualmente, são parte de seu acervo; e Blauth, que coleciona ninhos de pássaros abandonados e coletados em seu jardim, desde 2005, apresentou-os dentro de caixas de acrílico. Dispostos pelo lugar, tais objetos estabelecem uma conexão temática que se dilata no tempo e expande-se, ultrapassando a mera relação de semelhança existente entre eles.

Jacques Rancière (2011, p.11), quando escreveu sobre o cinema, postulou: “E há o jogo de operações que produz aquilo a que chamamos arte, ou seja, precisamente uma alteração de semelhança”. Para o autor, não ser semelhante na atualidade, passa a ser um imperativo da arte, afirmação que é posta em dialética quando questiona se a não semelhança seria “a submissão da riqueza concreta a operações e artifícios que encontram na linguagem sua matriz?” (Rancière, 2011, p. 16). Estamos nós envolvidas com esses jogos de linguagens, operações e artifícios durante a produção das imagens e, ao mesmo tempo, procurando ultrapassá-los na montagem da instalação (Fig.6).

Montar uma instalação pode ser comparado a construir um ninho, o ninho precisa de um suporte – muitas vezes, uma árvore – o pássaro busca materiais para construí-lo, a forma do ninho é tramada, por ele, na possível relação entre as linhas, materiais e a árvore (ou outro local) que lhe serve de apoio. Em uma analogia a esse processo, para realizar uma instalação, também se precisa de um lugar preexistente, é com ele que são articulados os demais elementos que constituem a ideia do artista. Instalar é reordenar as partes com o todo, tramar o encontro do imaginário com o espaço existente, montar estruturas que acolherão as pessoas e, depois, serão desmontadas, é criar dessemelhanças,

criar um espaço de múltiplos contatos, produzir situações que na acolhida proporcionem o que Rancière denomina “partilha do sensível” entre os sujeitos.



Figura 6. Blauth e Tedesco, 2013, vista geral da instalação

Referências

- BARTHES, Roland. (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- COUCHOT, E. (2003) *A tecnologia na arte*. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS.
- FLUSSER, V. (2008) *O universo das imagens técnicas*. São Paulo, SP: Annablume.
- SOULAGES, Françoise.(2005). A Fotograficidade. In: *Porto Arte*, PPGAV/UFRGS, v. 13, nº 22. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27900/16507>. acesso em 20/09/2013.
- RANCIÈRE, Jacques.(2011). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- TEDESCO, Elaine Athayde Alves. *Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano*. Tese. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17034>, acesso em 21/09/2013.

ESTÉTICAS DA CO-AUTORIA: MASHUP, SAMPLEAMENTO E REMIXAGEM NO VÍDEO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Erly Vieira Jr.

PPGA-Ufes – erlyvieirajr@hotmail.com

Dentro de uma auto-referente “cultura da reciclagem” (BASTOS, 2004) contemporânea, marcada pelas lógicas do sampleamento e remixagem, de que forma os procedimentos de autoria estão reconfigurados, em especial nos meios audiovisuais? Analisaremos aqui a presença desses conceitos na produção de três nomes brasileiros do século XXI: o cearense Salomão Santana, o coletivo paulistano Bijari e a artista capixaba Elisa Queiroz.

Palavras-chave: sampleamento, remixagem, found footage, “cultura da reciclagem”.

Uma família de Testemunhas de Jeová, em visita a conhecidos em outro estado, reúne-se para uma leitura bíblica, seguida de uma explanação do pastor. Esse encontro, registrado em vídeo, é uma espécie de videocarta a ser enviada a alguém da família, que não pôde participar desse momento de comunhão religiosa. Os cortes de cabelo volumosos e repicados, as estampas das roupas indicam ser uma imagem gravada em algum momento da segunda metade da década de 80. A baixa resolução da imagem VHS, num precário estado de conservação, repleta de falhas e drop outs, concede a esse vídeo um certo caráter fantasmagórico, como se estivéssemos diante de uma nova versão da “invenção de Morel”, já muito deteriorada nesses quase vinte anos que nos separam o momento da gravação original.

Este material compõe o filme *Jarro de Peixes* (2008), assinado pelo cearense Salomão Santana, nascido em 1985. Como *A curva* (2007), seu trabalho anterior, trata-se de um material retirado do acervo do videomaker Miguel Pereira, capturado nas décadas de 80 e 90 em Juazeiro do Norte, cidade natal de Salomão – um arquivo composto por fitas VHS, basicamente registros casamentos, festas e videobooks de anônimas aspirantes a modelo, originalmente gravados por encomenda, sem intenções artísticas. Se *A curva* era um típico trabalho do gênero *found footage* (vertente do cinema experimental que se apropria de imagens de arquivo, recontextualizando-as e conferindo novos sentidos), *Jarro de Peixes* se diferencia por evitar ao máximo as intervenções de pós-produção, dando ao espectador a impressão de ser um trecho integral do material bruto que foi dali retirado e transposto para outro contexto, o dos festivais e mostras audiovisuais. Podemos inclusive enxergar esse tipo de procedimento como uma atualização, no campo audiovisual, de uma lógica de apropriação muito comum nas artes visuais, tornada comum a partir dos ready-made duchampianos de cem anos atrás.

Se, nos últimos vinte anos, vimos emergir uma cultura marcada pela auto-referência e revivalismo, em que a noção de autoria é atravessada por inúmeras apropriações e releituras de produtos artísticos e midiáticos (a “cultura da reciclagem” à qual Marcus Bastos se refere), cabe aqui pensar de que formas essas questões reaparecem nos meios audiovisuais. Estamos aqui já distantes da tão proclamada “morte do autor”, largamente discutida por teóricos como Barthes e Foucault no final dos anos 60. A própria disponibilidade de acervos culturais (sonoros e imagéticos) nos meios digitais e as possibilidades contemporâneas de compartilhamento e apropriação desses materiais, bem como as práticas colaborativas de criação artística faz com que a questão da autoria seja recolocada em novos patamares – por exemplo, através de trabalhos de autoria coletiva, ainda que realizados transnacionalmente, a partir de práticas de rede, ou mesmo através de propostas que envolvam a interação com o público, tornando-o, por vezes, uma espécie de co-autor.

A popularização da cultura do sampleamento na música popular, a partir do começo da década de 80, que possibilitou a ascensão de gêneros como o hip hop, a música eletrônica e o funk carioca, é sintomática desse processo. Cabe lembrar que, nas canções

que sampleiam outras gravações pré-existentes, o crédito de autoria é compartilhado também com os detentores de direito autoral dessas gravações originárias – inclusive no que tange aos ganhos financeiros dentro da indústria fonográfica mundial.

Para investigar esses processos artísticos, autores como Lev Manovich (2004) e Marcus Bastos (2004) têm tomado emprestados termos originários da música eletrônica: seja o *sampleamento*, em que uma amostra (*sample*) sonora ou imagética de uma obra pré-existente é “colada” numa nova obra, trazendo consigo seus significados originais e agregando os do novo contexto; o *remix*, recombinao enunciados e elementos estéticos originais e novos; ou ainda o *mashup*, cujo caráter demolidor vem justamente da junção de duas ou mais obras, reconciliadas na forma mas divergentes semanticamente – naquilo que talvez mais se aproxime, no século XXI, do ideal duchampiano do *ready-made*.

Vale lembrar que tais procedimentos, ao se apoderarem de imagens e sons pré-existentes e muitas vezes conhecidos do público, também permitem à nova obra incorporar todo um imaginário (simbólico e afetivo) que está atrelado à obra original – tensionada, obviamente, pelo deslocamento de contexto em que a nova obra “derivada” se insere. E, ao experimentar essa nova obra, o público é convocado a também fazer dialogar seus repertórios e impressões sobre a obra “originária”.

No campo do cinema experimental, tais práticas já se fazem presentes há mais de meio século, através do *found-footage*; contudo, com a larga popularização das tecnologias digitais, a partir do final da década de 90, elas têm se tornado bastante frequentes na videoarte e no VJing, em especial sob uma forte presença micropolítica da ironia – no sentido que Linda Hutcheon (1991) confere ao termo. Pensemos, por exemplo, no *sampleamento* empregado pela capixaba Elisa Queiroz em seu *Free Williams* (2004). Trata-se de um trabalho videoartístico, com base numa performance empreendida por Elisa e outros seis coadjuvantes, numa clara parodização da figura da nadadora e atriz hollywoodiana Esther Williams, e das coreografias aquáticas de Busby Berkeley nos musicais das décadas de 30 e 40.

Em suas obras, Elisa sempre fez uso de sua figura obesa para questionar os padrões estéticos dos corpos esguios/atléticos vigentes na sociedade de consumo, resgatando ideais de sensualidade que mais se aproximam das figuras femininas barrocas ou mesmo das imagens de fertilidade de algumas esculturas pré-históricas, em apropriações bastante irônicas. Em *Free Williams*, o grau de paródia atinge o máximo quando uma imagem de Esther Williams, nadando sorridente com os personagens de desenho animado Tom e Jerry, do filme *Dangerous when wet* (1953), é apropriada, para em seguida receber uma inserção da própria Elisa, também nadando, também sorridente, a partir de um efeito de *chroma key*. Essa imagem sintetiza toda uma poética presente nos trabalhos da artista, precocemente falecida em 2011: “Construo peças para discutir minha identidade e meu poder de sedução, usando a ludicidade para reler a percepção do desencaixe que minha corpulência sugere à sociedade contemporânea ocidental, recondicionando o olhar do espectador.” (QUEIROZ, 1998).

Já a lógica da remixagem permite desconstruir certos elementos simbólicos do texto imagético original, ao reorganizar suas durações, velocidades, ordem narrativa e importância hierárquica dentro do material audiovisual original. Pensemos aqui no trabalho subversivo que o austríaco Martin Arnold faz na cena final de seu *Alone: Life wastes Andy Hardy* (1998), ao se apropriar de trechos de uma comédia juvenil hollywoodiana da década de 40. Nele, a imagem de um bem-comportado “selinho” entre os adolescentes Judy Garland e Mickey Rooney acaba sendo dotada de um explícito sentido sexual apenas através da manipulação da velocidade dessa imagem (é mantida inclusive a banda sonora original), numa espécie de vai e vem que se amplia, repetindo o beijo e aumentando microscopicamente o suspiro que a atriz emite ao final dele, acelerando a cada repetição até simular um intenso orgasmo, totalmente inexistente na versão original da cena.

Outro exemplo marcante está em *468*, trabalho realizado em 2006 pelo coletivo BijaRi. Retratando a ação policial para desocupar um edifício abandonado no centro de São Paulo (Ocupação Prestes Maia), habitado por 468 famílias de sem teto, o vídeo se utiliza basicamente da cobertura telejornalística do evento para desconstruir o discurso hegemônico de gentrificação e privatização das políticas públicas empreendidos pelos órgãos governamentais em São Paulo. Ao manipular digitalmente as imagens e sons, por meio de uma instigante edição, contrapondo falas dos jornalistas e apresentadores de televisão, repetindo-as em off, várias vezes, sob imagens que esvaziam a suposta verdade inerente a seus enunciados, o vídeo do coletivo paulistano faz emergir um poderoso contra-discurso de evidenciação das lacunas e contradições do poder público, altamente irônico e demolidor, e que costuma ser silenciado pelo telejornalismo de massa. Aqui, até a hierarquia dos enunciados é invertida: os depoimentos dos “sem-teto”, por exemplo, deixam de ser mero complemento (como nas reportagens originais) e são estrategicamente posicionados em pontos-chave do vídeo, de modo a ecoarem como perguntas que não querem calar, como a mãe que questiona a garantia de vagas nas escolas para seus filhos, em caso de remoção para outro lugar, uma vez que o ano letivo encontra-se já bastante avançado.

A remixagem no campo videográfico, inclusive, pode se apropriar, de forma iconoclasta, de procedimentos banais e cotidianos, advindos da cultura de internet, como por exemplo os *gifs* animados, em que frames são sequenciados e repetidos em looping permanente. Essa estética inspira (segundo depoimento do próprio artista) os experimentos de montagem presentes em *Primas* (2012), de Salomão Santana, que desbasta pequenos trechos de imagens de seu usual arquivo (um pequeno barco pesqueiro, duas jovens de biquíni tomando sol à beira de um açude, casais de mãos dadas, desfilando na praça de uma cidade de interior), reduzindo a ação a sequências de movimentos corporais, que vão se sucedendo numa espécie de looping, ora repetindo um mesmo take, ora sequenciando imagens parecidas, extraídas de takes diferentes. Ao esvaziar a imagem de arquivo familiar de seu sentido original, submetendo-a à lógica do gif (potencializado por um insólito *mashup*, pela adição de uma locução de Francisco Cuoco e uma trilha

sonora estilo *blaxploitation*), o curta de Salomão acaba por instaurar uma experiência sensorial de estranhamento e fascínio, numa espécie de objeto “alienígena”, tanto no campo do cinema quanto no das artes visuais brasileiras, cujos efeitos ainda estão por ser desvendados.

Referências

- BASTOS, Marcus. “A cultura da reciclagem”. In: ALZAMORA, Geane et al (org). *Cultura em fluxo: Novas mediações em rede*. Belo Horizonte : PUC-MG, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MANOVICH, Lev. “Quem é o autor. Sampleamento/ mixagem / código aberto”. In: ALZAMORA, Geane et al (org). *Cultura em Fluxo: Novas mediações em rede*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2004.
- QUEIROZ, Elisa. “Depoimento”. In: *Objeto obeso*. Vitória: GAEU/ Ufes, 1998 (catálogo de exposição).

AUTORIA: MARCA REGISTRADA?

Fabiola Tasca

Escola Guignard/UEMG – fabiolabh@gmail.com

Resumo: A presente comunicação pretende especular acerca de relações entre arte e trabalho subjacentes à noção de autoria na contemporaneidade, estreitamente tributária da separação entre concepção e execução como instâncias de produção da obra de arte.

Palavras-chave: autoria, arte contemporânea, marca registrada

The aim of this paper is to explore the relations between Art and Work that underlie the very idea of authorship in contemporary art and culture, closely linked to the split between Conception and Execution as separate instances on the process of production of the artwork.

Keywords: authorship, contemporary art, trademark

Jackson Pollock está no umbral da porta. De um lado, uma legião de artistas ansiosos, marcados pela insígnia da marginalidade em suas diversas feições, compelidos pela urgência do fazer, engajados no enfrentamento de matérias, materiais e procedimentos de trabalho que traçam os respectivos pertencimentos à especificidade de uma ou outra mídia; de outro lado uma espécie de celebração em torno da inexorável anexação da vida como obra de arte.

Em 1958 Allan Kaprow exortava os jovens artistas a celebrarem certa generalidade operativa no exercício de suas ocupações profissionais. Não mais definidos como pintores, poetas, dançarinos, músicos... aos artistas bastaria enunciarem sua condição intransitiva e tudo na vida estaria aberto para eles. “Simplesmente artistas” é como Kaprow define e resume a não circunscrição disciplinar constitutiva do fazer artístico contemporâneo, diagramado na passagem do idioma modernista para o não modernista, a partir da figura emblemática de Pollock (Kaprow, 2006). Nicolas Bourriaud esclarece a diferença fundamental entre o “ofício” do artista e os demais ofícios, salientando que o diacrítico em questão reside na natureza dos gestos realizados. Se as profissões ordinárias requerem o aprendizado e o exercício de gestos previamente definidos e codificados, “o artista moderno deve ele próprio inventar a sucessão de posturas e gestos que lhe permitirão produzir” (Bourriaud, 2011, p. 11). E não só os gestos e posturas, mas o ritmo e a distribuição dos produtos de seu trabalho. Bourriaud sublinha que “a obra de arte difere das outras classes de objetos pelo fato de não ser determinada por um contexto profissional normativo” (Bourriaud, 2011, p. 12). Estamos no território da liberdade, reduto por excelência da arte e dos artistas, desde que arte se faz sem restrição metodológica ou de materiais.

Luiz Renato Martins salienta que a Arte Moderna traça o percurso da constituição da arte como “paradigma simbólico do trabalho emancipado”, na medida em que o artista torna-se o “maior responsável e detentor primeiro dos frutos do seu trabalho, das obras que apresenta diretamente ao julgamento público e, eventualmente ao mercado comprador” (Martins, 2003, p. 128).

Trata-se do desenho de um novo contrato social-artístico, em paralelo ao qual as formas gerais de trabalho e de produção nos primórdios do capitalismo caminham em sentido contrário.

À legião de antigos produtores independentes, os artesãos e os pequenos proprietários, mesclados aos demais miseráveis, resta como única possibilidade o regime de trabalho alienado: o modo no qual os proventos salariais podem variar, mas nunca o grau de liberdade frente à configuração e ao destino final do trabalho, cuja determinação pertence exclusivamente ao capitalista. (Martins, 2003, p. 128)

Nessa perspectiva,

a arte passa a valer, de certo ângulo ético e cognitivo, como um horizonte utópico ou uma promessa, para o restante da humanidade, que se vê excluída do direito de autodeterminação no trabalho e, por conseguinte, do direito à consciência cujo desenvolvimento se liga ao trabalho.” (Martins, 2003, p. 129)

Giulio Carlo Argan compreende a história da arte como uma história da liberdade, referindo-se à liberdade do artista poder deliberar sobre materiais, temas, procedimentos, independente de qualquer academia, de qualquer poder da igreja ou independente do poder real. Se considerarmos este postulado, podemos perceber o artista como o “modelo” do trabalhador emancipado.

Em que medida tais apontamentos nos auxiliam na tarefa de compreender algumas mutações em curso nas condições de produção da obra de arte e no papel do artista?

Numa determinada perspectiva, poder-se-ia agir como se a propalada liberdade fosse um elemento inquestionável, de maneira a colaborar para certa idealização da atividade artística, o que funcionaria como sustentáculo do estatuto vigente da arte na sociedade, um estatuto que informa a *doxa*. Trata-se de um discurso que investe na mistificação do trabalho artístico apresentado como uma atividade especial o que, num certo sentido, pode ser compreendido como uma manobra ideológica que termina por encobrir as efetivas condições de produção da obra de arte, colaborando para a perpetuação do papel conservador da Instituição Arte que se ancora em determinadas premissas:

(1) A arte como manifestação suprema e eterna (leia-se apolítica) da civilização cristã ocidental. (2) A arte como manifestação reservada a alguns poucos eleitos, inteligentes e sensíveis, e que o são por dom, não por educação e aprendizado social. (3) A arte como espaço mítico, fechado sobre si mesmo, uma espécie de moderno substituto da religião. (Brito, 2005, p. 54)

Mas, pode-se questionar a possibilidade de um trabalho não alienado no contexto do sistema capitalista, convocando uma reflexão sobre as relações entre arte e trabalho. Tal reflexão permanece na ordem do dia pelo menos desde que Marcel Duchamp propôs objetos industriais como obras de arte, transportando o processo capitalista de produção (trabalhar a partir do trabalho acumulado) para a esfera da arte. Desde que tal provocação foi acolhida pelo mundo da arte como um dos lances mais engenhosos e significativos, a autoria foi problematizada de maneira irrevogável; não mais condicionada às habilidades artesanais, à intimidade com um ou outro metiê, o fazer artístico viu-se recorrentemente endereçado à pergunta sobre as especificidades de tão misteriosa atividade. Atitude como resposta. É o que nos diz Mário Pedrosa quando esclarece os critérios para a seleção de *Porco Empalhado*, enviado por Nelson Leirner ao Salão de Brasília, em 1969: “Na arte pós moderna, a idéia (sic), a atitude por trás do artista é

decisiva” (Pedrosa, 1986, p. 236). Jacques Lenhardt (Leenhardt, 1994) caminha no mesmo sentido ao afirmar que a operação duchampiana, não apenas inserindo objetos *readymade*, mas, também, imagens já prontas no contexto da produção artística, propõe considerar o artista/autor não como um produtor de imagens que as ofereceria ao consumo “passivo” dos espectadores, mas como aquele que convidaria o espectador a assumir uma relação crítica com as imagens que o rodeiam. O artista/autor seria - para Lenhardt, a partir de Duchamp - aquele que convidaria o espectador a ultrapassar sua submissão “automática” às imagens e com elas estabelecer certo tipo de engajamento. Essa é, sem dúvida, uma maneira de perceber a recolocação da questão da autoria quando esta não está mais identificada com o fazer, um determinado fazer, aquele da manipulação da matéria, do jogo com os materiais, da conformação do objeto.

A partir da segunda metade do século XX, a arte vem estabelecendo inúmeros procedimentos que são responsáveis pelo deslocamento do lugar do autor enquanto um produtor de obras de arte - compreendidas em sua realidade material -, para a condição de um propositor de questões. Dispor elementos pré-existentes constitui parte do trabalho do artista contemporâneo, engajado na tarefa de promover a emergência de novos sentidos a partir de justaposições insuspeitas. Misturar, apropriar, combinar, reordenar são verbos concernentes ao idioma contemporâneo, verbos que sinalizam o desalojamento da tradicional ideia de criação (*ex nihilo*), de índole romântica e moderna, pelas ideias de arranjo, combinação, organização. Nesse contexto, conforme salienta Jacques Rancière, parece desfazer-se o que constituía o conteúdo tradicional da noção de obra: “a expressão da vontade criadora de um autor numa materialidade específica trabalhada por ele, singularizada na figura da obra, erigida como original distinto de todas as suas reproduções. A idéia (sic) de obra torna-se radicalmente independente de toda elaboração de uma matéria particular” (Rancière, 2003).

Como Nicolas Bourriaud acrescenta: “os artistas atuais não compõem, mas programam formas: em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o dado” (Bourriaud, 2009, p. 13). O curioso é que tal reconfiguração dos procedimentos artísticos não ameaça a figura do autor. Estamos no seio de um processo complexo no qual a autoria passa a ser articulada a partir da complexa separação entre execução e concepção.

Jacques Rancière nos diz que a noção de autor não se dissolve na manipulação das coisas banais ou na infinidade de reproduções, mas, ao contrário, aproxima-se da propriedade pessoal da ideia. Se o artista contemporâneo não está mais sob o imperativo de fazer a obra utilizando-se de sua própria força de trabalho, e, ao invés disso, pode terceirizar a execução, contratar assistentes, fornecer instruções, “[o] que se perde então não é nem a personalidade do autor nem a materialidade da obra. É o trabalho pelo qual essa personalidade se alterava nessa materialidade. A retirada da obra em direção à idéia (sic) não anula a realidade material da obra. Mas ela tende a transformar a propriedade paradoxal da obra impessoal em propriedade lógica de uma patente de inventor.” O que

Rancière vem nos dizer é que o autor contemporâneo é mais estritamente proprietário do que jamais o foi qualquer autor.



Figura 1 - Rochelle Costi, *Reprodutor*, 2008. (Fonte: <http://rochellecosti.com>)

Uma oportunidade de especularmos a esse respeito nos é oferecida pela instalação de Rochelli Costi, *Reprodutor* (Figura 1). Dispostos no espaço da galeria encontravam-se imagens fotográficas de obras de diversos artistas, como German Lorca, Leonora de Barros, João Castilho, João Modé, Man Ray, Marina Abramovic, Mauro Restiffe, Rosângela Rennó, Thomas Farkas, Vik Muniz, além de um retrato da própria Rochelle Costi feito por um fotógrafo anônimo. A exposição apresentava também “mesas de reprodução”, as quais podiam ser utilizadas para o exercício do ato de desenhar a ser executado pelos visitantes. Estes tinham a liberdade de escolher uma fotografia, retirá-la da parede, encaixá-la em uma das mesas reprodutoras e copiá-la através da sombra projetada por um vidro vermelho que dividia a mesa em duas metades. De um lado a imagem de inequívoca autoria, do outro lado a sombra projetada, imagem etérea, puro reflexo que, ao ser reforçado pelo gesto do visitante, constituía um desenho de sua autoria. Depois de executada a ação de índole participativa, a imagem/desenho produzida pelo visitante podia integrar a instalação compondo a curadoria assinada por Rochelle Costi, o conjunto de seus originais.

Muito se disse sobre *Reprodutor* sublinhar que a reprodutibilidade é sempre autoral e subjetiva. É sem dúvida uma possibilidade de leitura bastante interessante e Pierre Menard poderia ser um bom aliado se optássemos por seguir essa direção. Mas, para o

argumento que gostaria de sugerir neste texto, os gestos de cada visitante não tanto os alçam à condição de autores (*status* em relação ao qual se requer bem mais do que um fazer isolado) mas, antes, os situam como fazedores que insinuam a questão da autoria como marca. Não por acaso a inicial da palavra *Reprodutor* estava grafada com o símbolo de Marca Registrada. Seria preciso muito mais espaço e trabalho para investirmos em deslindar o labirinto das complexas relações contemporâneas entre produção e consumo, obra de arte e produto, concepção e execução, problemas em relação aos quais o campo do *design* talvez tenha muito a nos dizer. A potência de *Reprodutor*, creio, está na habilidade com a qual manobra certa ambiguidade: o procedimento por meio do qual cada visitante reproduzia as imagens/marcas dos autores em questão era o trabalho por meio do qual ele ou ela tanto sinalizava sua subordinação à ideia do autor quanto dela podia tomar distância.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. Tradução Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRITO, Ronaldo. Análise do Circuito. In: _____. *Experiência crítica – textos selecionados*. Organização de Sueli de Lima. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. pp. 53-63.
- KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. pp. 37-45.
- LEENHARDT, Jacques. Duchamp: Crítica da razão visual. In: NOVAES, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. pp. 339-349.
- MARTINS, Luiz Renato. *A arte entre o trabalho e o valor*. Palestra proferida no Centro Maria Antonia, USP, no seminário Argan, 10-12 nov. 2003. Disponível em: < <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/critica20-A-martins.pdf> >. Acesso em: 07 fev. 2011. pp. 123-138.
- PEDROSA, Mário. Do porco empalhado ou os critérios da crítica. In: _____. *Mundo, Homem, Arte em crise*. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1986. pp. 231-236.
- RANCIÈRE, Jacques. Autor Morto ou Artista Vivo Demais? *Folha de São Paulo*. 06 de abril de 2003. Caderno Mais.

REVISTAS DE INVENÇÃO COMO REDES COLABORATIVAS NO BRASIL DOS ANOS 70

Felipe Martins Paros

UNIR/RO – felipe.paros@gmail.com

O presente artigo recupera algo do papel das chamadas “Revistas de Invenção”, ligadas ao cenário das artes e poesia experimental dos anos 70 de grandes capitais brasileiras tais como São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, através da história de uma delas: a soteropolitana “Código”. Surgida em 1974, mantida e publicada de maneira independente pelo mineiro Erthos Albino de Souza até 1990, “Código” foi das mais longevas e influentes entre elas, e configurou-se como uma intensa rede de colaboração entre uma geração já consagrada de criadores brasileiros, e a geração imediatamente posterior a eles. Palavras-chave: 1. Revistas de Invenção; 2. Arte Experimental Brasileira; 3. Arte Brasileira dos Anos 70.

This article have the role of recovering something called “Magazines of Invention”, linked to the arts and experimental poetry scene of the 70's in the major Brazilian cities such as São Paulo, Rio de Janeiro and Salvador, through the history of one of them: “Código” (Code), raised from Salvador (Bahia) in 1974, was maintained and published independently by Erthos Albino de Souza (born in Minas Gerais) until 1990, and was one of the most enduring and influential among them, and it configured as an intense network of collaboration between an already established generation of Brazilian creators, and the generation immediately after them.

Keywords: 1. Magazines of Invention; 2. Brazilian Experimental Art; 3. Brazilian Art of the 70's.

Introdução

A Poesia Concreta Brasileira dos anos 50 é conhecida por ter explorado as possibilidades sonoras e semânticas do texto impresso, juntamente com as gráfico-visuais: uma postura designada por seus fundadores (os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari) como “verbivocovisual”. Além de criadores artísticos, esses poetas foram grandes tradutores, ensaístas e professores, tendo sido Décio Pignatari um dos introdutores do pensamento de Charles Sanders Peirce em nosso país - o fundador de uma Teoria Geral dos Signos que trouxe dentro de si o germe de uma postura intersemiótica e essencialmente experimental, que se tornou característica da produção artística herdeira das ideias e práticas concretas no Brasil.

A revista “Noigandres”, publicada por eles em 1952, pode ser compreendida como descendente de publicações modernistas como “Klaxon” (1922). Nos anos 70, em consonância com esse espírito experimental, outras publicações circularam nas grandes capitais brasileiras, mormente São Paulo e Rio de Janeiro: as ditas “Revistas de Invenção”, como as definiu o poeta curitibano Paulo Leminski (1982, p.3): independentes, em alguns casos “marginais”, e relacionadas ao cenário artístico e cultural proveniente do Concretismo e do Tropicalismo, partiam da vontade de criação de redes de circulação, colaboração e troca de informações teóricas e artísticas alternativas ao *establishment*, sendo que algumas delas ainda permanecem em atividade.

A revista soteropolitana “Código” (1974), editada e publicada pelo mineiro Erthos Albino de Souza foi uma das mais emblemáticas, além de ter inspirado outras que surgiram posteriormente. O presente artigo buscou recuperar algo da trajetória dessa publicação como uma forma de entender essa intensa rede colaborativa que ligou artistas visuais, poetas, ensaístas, músicos e compositores no Brasil dos anos 70.

Revistas de vanguarda, revistas de invenção...

Talvez a palavra “revista” nem sempre seja a mais adequada para se referir à natureza das publicações mencionadas aqui, surgidas principalmente a partir do início da década de 70. De qualquer maneira, a prática de organiza-las e publicá-las foi um procedimento típico dos movimentos de vanguarda do início do século XX, mormente os literários, procedimento este herdado pela cena artística brasileira e especialmente ativado no período já mencionado.

Ao pensarmos no termo “revista”, talvez nos venham à mente definições como esta: “(...) *tradução do inglês review (porém, é óbvio que teria de escavar muito mais para um esclarecimento realmente satisfatório da etimologia): ‘publicação periódica em que se divulgam artigos originais, reportagens etc, sobre vários temas, ou, ainda, em que se divulgam, condensados, trabalhos sobre assuntos variados já aparecidos em livros e noutras publicações’*” (KHOURI, 2003, p. 11). Porém, a maior parte dessas características não se aplica às “revistas” mencionadas aqui, começando pela sua razão de ser. Afinal, as revistas ligadas aos movimentos de vanguarda surgiram como uma ampliação e um veículo para os chamados “manifestos”, convertendo-se dessa maneira em uma plataforma

para a circulação de novas ideias e práticas artísticas compartilhadas, sem que com isso se abdicasse das expressões e pesquisas individuais, pois *“como uma tendência de “ismos”, o modernismo foi uma atmosfera intensificadora de diferenciações estéticas, culturais e políticas com uma certa psicologia, sociologia e formalismo em comum. Como em todas as seitas, religiosas ou políticas – e era na base de tais analogias que os movimentos se formavam e atuavam –, os “ismos” tendiam ao cisma e ao sectarismo. Assim, congregavam adeptos, montavam manifestações, apresentavam-se em público. Portanto, de grande importância para a sua história são os manifestos que apresentavam e as revistas que os promoviam ou publicavam”* (BRADBURY et al, 1989, p.162-163).

As “Revistas de Invenção” são herdeiras (diretas e indiretas) de uma seqüência de publicações independentes cujo início podemos identificar nas revistas ligadas ao grupo modernista paulistano, entre elas “Klaxon” (a pioneira, de 1922), a “Revista de Antropologia” e “Terra Roxa e Outras Terras”. Outro elo ainda mais importante dessa corrente foi “Noigandres” (1952), publicação juvenil, mas de enorme sofisticação, do nascente grupo de poetas concretos paulistas (a saber: os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, na época na casa dos seus 20 anos), surgida como uma reação ao conservadorismo poético da chamada “Geração de 45”. Os futuros poetas concretos reivindicaram para si a herança experimental dos criadores do primeiro modernismo brasileiro, e já em suas primeiras produções anunciaram uma postura criadora que dissolveu a fronteira tradicional entre linguagens artísticas, abrindo caminho para experimentalismos e processos de criação interpenetrados por sistemas sígnicos diversos.

Assim, no Brasil como em outros países ocidentais onde foram concebidas e publicadas, as revistas experimentais foram um fenômeno de contestação das práticas artísticas vigentes, sempre ao redor de um núcleo programático e ideológico comum. Buscaram a inovação em sua composição gráfica, mantiveram-se independentes no que concerne aos seus recursos financeiros e acreditaram na possibilidade de circulação alternativa ao circuito comercial das editoras e galerias. Lideradas por figuras agregadoras e muitas vezes de apelo profético (como é típico das grandes figuras de vanguarda), eram essencialmente colaborativas e muitas delas reuniram gerações diferentes de criadores (em geral, “mestres” e “discípulos”). Porém, muito embora tivessem a intenção de fazer circular informação artística atualizada para o maior número possível de pessoas, elas em geral permaneciam restritas a um círculo não muito mais largo do que aquele previamente frequentado e ativado pelos seus editores e colaboradores. Dessa maneira, um dos grandes méritos dessas publicações era, justamente, a instauração de redes de colaboração entre jovens criadores, e entre esses e a geração anterior, já estabelecida. O resultado mais imediato dessas redes era um intenso fluxo de material teórico, meta-linguístico e artístico, que as retroalimentava e criava condições para a renovação das práticas e aporte teórico dos membros das mesmas.

As revistas setentistas, assim como as suas ancestrais dos anos 20 e 50, compartilham com todas as outras publicações de vanguarda uma outra razão de ser: *“tais publicações com um público leitor limitado, mas característico, especializado, geralmente*

de gosto avançado, disposto (muitas vezes) a reunir as diversas artes, tornaram-se os meios básicos de expressão de novos talentos” (BRADBURY et al, 1989, p. 162-163). Toda uma geração de jovens artistas e de poetas teve seus primeiros trabalhos importantes publicados nas páginas desses volumes, que acabaram por se configurar em coletâneas antecipadas da produção de nomes que acabariam ganhando grande relevância na cena artística brasileira nas décadas seguintes até os nossos dias, tais como Tadeu Jungle, Lenora de Barros e Arnaldo Antunes, entre outros. Tal como afirmado por um de seus principais colaboradores, o poeta curitibano Paulo Leminsky (1982, p. 3): “*Consolem-se os candidatos. Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente. São revistas. Que obras semicompletas para ombrear com o veneno e o charme policromático de uma Navilouca? A força construtiva de uma Polem, Muda, ou de um Código? O safado pique juvenil de um Almanaque Biotônico Vitalidade? A radicalidade de um Pólo Cultural/Inventiva, de Curitiba? A fúria pornô de um Jornal Dobrábil? E toda uma revoadada de publicações* (Flor do Mal, Gandaia, Quac, Arjuna), *onde a melhor poesia dos anos 70 se acotovelou em apinhados ônibus com direção ao Parnaso, à Vida, ao Sucesso ou ao Nada”*.

Porém, nem todas as “Revistas de Invenção” eram “revistas” no sentido ortodoxo do termo, muitas delas sendo editadas em formatos inusitados, como no caso da revista “Artéria”, que surgiu como uma pequena brochura, mas já foi uma sacola com pranchas soltas, uma coleção de serigrafias espiraladas, uma fita K7 com experimentações sonoras, um site da internet (<http://arteria8.net>) etc. A maior parte delas durou uma ou duas edições e, em geral, se alinhavam em duas grandes tendências, identificadas com o cenário artístico-cultural das duas principais cidades onde estavam sediadas: 1) *publicações de tendência construtiva, sob grande influência das ideias teóricas e práticas artísticas do grupo dos poetas concretos paulistanos*; 2) *publicações ligadas ao que se convencionou chamar de “poesia marginal” carioca, de forte caráter contra-cultural e de crítica ao regime militar*. Ambas tinham em comum o background da experiência tropicalista (que permitiu congrega a influência da cultura popular e o refinamento de fontes mais eruditas, entre elas o legado da poesia concreta paulista), e na prática, compartilhavam diversos de seus colaboradores, que se faziam presentes com sua produção artística e teórica em revistas de ambas as tendências.

Código

Mesmo fora do eixo Rio - São Paulo, a revista “Código” foi uma nobre representante das publicações de linhagem construtiva, criada, publicada e distribuída (fosse através de envio postal, fosse através de livrarias especializadas e centros culturais que a aceitavam em regime de consignação) a partir da cidade de Salvador. Seu primeiro exemplar, como já dito, é do ano de 1974. É um exemplo paradigmático do funcionamento desse tipo de publicação a partir das redes que propiciavam a sua criação e desenvolvimento, a re-atoalmentavam e garantiam a sua vida útil e circulação. Além disso, é um caso extraordinário entre as várias “Revistas de Invenção” mencionadas acima por Paulo Leminsky,

pois durou extraordinários 12 volumes, quando a maioria delas não durava mais do que 2 ou 3. Isso se deveu ao seu editor e principal mecenas, o engenheiro mineiro Erthos Albino de Souza, à época funcionário da Petrobrás, e que investia praticamente tudo o que ganhava em projetos de animação cultural, agindo como um autêntico mecenas. Exerceu um papel convergente para os integrantes de uma geração de jovens baianos universitários interessados em arte e literatura de vanguarda, nas experiências tropicalistas e no legado da poesia concreta paulista (uma vez que Erthos, ao frequentar a programação cultural da então recente Universidade Federal da Bahia, aproximou-se de personagens como o antropólogo, poeta, tradutor e ensaísta Antonio Risério e o cantor e compositor Caetano Veloso, entre outros). Também se tornou amigo, financiador e colaborador dos poetas concretos paulistas (mantendo vínculo mais intenso, em um primeiro momento, com Haroldo de Campos, e posteriormente, com Augusto de Campos, documentado através de vasta correspondência).

No início, Erthos ofereceu principalmente recursos financeiros para que Antonio Risério (na época com 19 anos) e seus jovens “amigos-prodígio” concebessem, organizassem e publicassem uma revista que abriu as suas páginas para colaboradores diversos (a maior parte deles já envolvidos com “Revistas de Invenção” em outros estados, convidados a colaborar através de telefonemas e cartas), muitos deles criadores já respeitados e consagrados, tais como os já citados poetas concretos paulistas (presença constante em toda a trajetória de “Código”). Com uma tiragem que nunca ultrapassou os 1500 exemplares, e lançada em um show de Gal Costa, a publicação não tinha um nome próprio, mas trazia em sua capa o célebre poema “Código” de Augusto de Campos (espécie de patrono honorário da revista, e “mentor”, tanto de Erthos quanto Risério). O poema acabou transformando-se no logotipo da revista, comparecendo na capa de todos os 12 volumes produzidos até 1990. Mas Erthos só passou a assumir realmente o papel de editor a partir do terceiro volume da mesma (1978), quando da mudança de Antonio Risério para São Paulo, para cursar Antropologia na Universidade de São Paulo.

O Legado de Código

“Código” circulou pelo país através do correio, principalmente. Foi enviada para seus colaboradores no Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba, que a fizeram circular nos meios especializados. Foi vendida em feirinhas e sob consignação em livrarias e centros culturais, mas jamais conseguiu sequer se pagar. Desta feita, não conseguiu ultrapassar o mesmo círculo que a criou e manteve viva, mas foi extremamente influente dentro desse universo, inspirando a criação de outras revistas de mesma natureza, ou até mais ousadas, como a já citada revista “Artéria”, em São Paulo. Ainda assim, a publicação ultrapassou as fronteiras nacionais, tendo sido incluída em exposições de livros e publicações de artista na Europa e nos EUA. E talvez ainda estivesse em circulação, não fosse o fato de que seu editor e mecenas exclusivo, Erthos Albino de Souza, tenha sucumbido ao Mal de Alzheimer no ano 2000.

Para encerrar este pequeno texto enfatizando a grande importância de publicações como “Código” no cenário artístico-literário-cultural brasileiro dos anos 70, reforçando também o seu legado para a nossa época, cito novamente o professor Omar Khouri (2003), ele mesmo um participante ativo desta história, quando o mesmo diz: “*Se, como se define um grupo de vanguarda, esses não se constituíram propriamente, pois, a renúncia necessária não existiu em termos de poética individual em prol de um projeto coletivo, existiram as afinidades, como que acordos tácitos. Houve, sim, uma renúncia em termos de veiculação da obra própria, individual, em prol da publicação das de vários: daí, as revistas (...) De qualquer modo, o que vale dizer é que as tais revistas tiveram um papel fundamental na veiculação da poesia, a partir dos anos 70*” (p. 13).

Referência

- BRADBURY, Malcolm et al (org). *Modernismo – Guia Geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- KHOURI, Omar. *Revistas na Era Pós-Verso*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- LEMINSKY, Paulo. *O Veneno das Revistas de Invenção*. In: Folhetim 278, suplemento do jornal “Folha de São Paulo”, 16 de maio de 1982.
- PAROS, Felipe M. *Decifrando Códigos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes da Unesp, 2004.

O PROCESSO CRIADOR DA PERFORMANCE EXISTIR JUNTOS: AUTORIA E COLABORAÇÃO

Gisela Reis Biancalana
UFSM – giselabiancalana@gmail.com

O presente trabalho discute a performance artística intitulada *Existir Juntos*, concebida para o Evento Internacional Arte#OcupaSM, em junho de 2013, na Estação Férrea de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. A proposta consistiu em agrupar artistas diversos em proposições que procuravam abordar formas de existir socialmente na contemporaneidade ao propor suas ações artísticas. O encaminhamento tido como prerrogativa da criação baseou-se nos processos colaborativos recorrentes na arte contemporânea. No Brasil os processos colaborativos passaram a destacar-se na década de 90, antes de suas discussões acentuadas. As reflexões oriundas da prática introduziram transformações significativas na criação hierarquizada que imperava até então. Palavras chave: processos colaborativos, autoria, performance.

*This paper discusses the artistic performance entitled *Existir Juntos*, designed for the International Event Arte#OcupaSM, in June 2013, in the railway station of Santa Maria, Rio Grande do Sul. The proposal consisted of grouping artists in various propositions that sought to address forms of social existence in contemporary art by proposing their actions. The routing has had as prerogative of creation to base itself on collaborative process recurring in contemporary art. Collaborative process in Brazil came to prominence in the 90s, before their sharp discussions. The reflections from practice introduced significant changes in the hierarchical setting prevailed. The collaborative process prized for collective designing and conducting.*

Keywords: collaborative process, authorship, performance.

Introdução

A performance artística intitulada *Existir Juntos* foi concebida para o Evento Internacional Arte#OcupaSM, que aconteceu entre os dias 28 de maio e 1 de junho de 2013, na Estação Férrea da cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. A proposta do evento consistiu em agrupar artistas em proposições que procuravam abordar formas de existir junto na contemporaneidade ao propor que diversas ações artísticas habitassem o local escolhido.

O lugar determinado para o evento é patrimônio histórico da cidade há algum tempo. O local é caracteristicamente marcado pela passagem esporádica de pessoas e, ainda, de poucos trens de carga que acabam por romper com o silêncio daquele espaço/tempo que parece imóvel pelo abandono. O evento acontece pelo terceiro ano consecutivo procurando reforçar sua autonomia, uma vez que permite dissolver-se e reinventar-se em materialidades artísticas como será descrito adiante. Sendo assim, o Arte#OcupaSM procura não inscrever-se em categorias determinadas.

Neste contexto, propositivo e espaço/temporal, insere-se a temática supracitada que considerou os questionamentos de Roland Barthes sobre o exercício de viver juntos, buscando conectar-se com as distintas formas de existência que perpassam a contemporaneidade. Segundo o autor: “a que distância devo me manter dos meus semelhantes para construir com os outros uma sociabilidade sem alienação? (ROLAND BARTHES, Bienal de São Paulo, 2006). A interrogação de Barthes sugere o coabitar com o outro e o evento acrescentou formas de ocupar e criar lugares/tempos de existência para a arte.

Desta forma, a Estação Férrea, naquele momento, procurava *Existir Junto* com os artistas proponentes em suas obras, questionando como, onde e quando é possível fundar fluxos que se reverberam em mudanças no ser, no pensar e no agir humanos por um período de existência em arte. Nos dias atuais as dinâmicas da existência são complexas, pois, coexistem diferentes planos, níveis e dimensões da atuação humana. O Arte#OcupaSM ampliou possibilidades de vida na arte amalgamando artistas que fazem avançar dispositivos artísticos de existências coletivos ao propor um fazer consciente do outro e da existência do outro na arte sediados naquele local em suas diversas formas de ocupação.

A performance criada para estrear durante este evento ainda estabelece duas outras conexões. A primeira com uma proposta, oriunda de artistas da Universidade Federal de Brasília (UnB) para desenvolver processos de criação à distância fomentando futuros encontros e apresentações coletivas e/ou simultâneas. A segunda com um projeto internacional proposto por professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) que propõe a troca de relatos referentes a processos criadores em artes da cena para análise sob a perspectiva de outros artistas criadores.

Segundo Swidzinski (apud AGRA, 2011, p. 13), a performance é

como ela é, no momento que nós a fazemos. Isto demonstra que ela pode ser tudo aquilo que possa acontecer. Pode muito bem ser poesia visual, música, ter uma forma teatral ou coreográfica, plástica ou outra. Qual? Pouco importa. (...) Já faz bastante tempo, Kaprow afirmou que naquele momento os artistas não se definiriam: ‘Sou pintor, poeta, bailarino.’ A vida toda

está aberta, nós a descobrimos através de todos os nossos simples sentidos. O que interessa aos artistas que praticam a performance é o mundo que se abre sobre nós. É por isso que gosto tanto da performance.

A lúcida citação do autor acima se faz presente apenas para situar o trabalho no contexto abrangente da linguagem da performance, sobretudo porque funde elementos da dança, do teatro e das artes visuais. Assim, partindo do tema do evento e do conteúdo contido no projeto da Unb, juntaram-se a diretora da performance apresentada e três performers aos quais foi exposta a ideia inicial do trabalho que foi coletivamente discutido a fim de que se chegasse ao momento em que foi apresentado no evento. Desta forma, o trabalho de construção da performance contemplou o tema do evento *Existir Juntos*, executou as proposições ligadas ao projeto vinculado à Unb de forma coletiva entre diretora e performers e interage com as proposições da UFRGS.

O projeto advindo da UnB enviou dois materiais específicos a partir dos quais se poderia criar livremente de acordo com as pesquisas desenvolvidas pelos grupos envolvidos. O primeiro foi um conjunto de cartas em forma de baralho, mas contendo dizeres diversos relativos a *modos de encarar a vida*: como ser, como estar, como pensar e sentir no mundo contemporâneo. Foram selecionadas quarenta e oito cartas. O segundo era um conjunto de cinco músicas das quais foram selecionadas três para este trabalho devido à identificação apontada pelo grupo entre suas sonoridades e as palavras impressas nas cartas.

As cartas continham uma palavra chave e uma reflexão escrita sobre esta palavra inscrita. Inicialmente foi proposto aos três performers que criassem individualmente, em laboratório, um gesto para cada palavra chave presente nas cartas. Durante os ensaios os performers improvisavam movimentos variados tendo como referência básica o gesto proveniente da palavra contida na carta. As improvisações consideravam o espaço em seus planos, níveis e deslocamentos; o tempo em suas variações de velocidades e pausas, as partes do corpo destacadas em cada gesto na sua relação com as outras, bem como a fluência dos movimentos. Os performers foram assimilando suas sequências de movimento, as suas variações possíveis e, ao mesmo tempo, procuraram não cristalizá-los em partituras, pois elas seriam jogadas ao acaso como será descrito posteriormente.

Após esta etapa da criação o grupo começou a atribuir relações entre as palavras e as três músicas selecionadas separando, em seguida, três conjuntos de carta para as três músicas escolhidas. A separação se deu por afinidade de assuntos atribuídos às cartas e identificados com as músicas. Neste momento da criação, os gestos foram se enriquecendo de sentido para os performers e acabaram compondo ações ao serem repetidos e explorados de maneiras diversas. Assim, cada um dos três grupos de cartas ficou atrelado a cada uma das três músicas e foram, aos poucos, tornando-se vozes de uma fala dos corpos em movimento e que, por sua vez já necessitavam ser compartilhadas.

Sendo assim, o grupo começou a pensar em como seriam ativadas as palavras chave selecionadas e a primeira proposta relacionou-se ao jogo de cartas. Pensou-se, então, que as cartas poderiam ser distribuídas para o público, mas restava definir de que maneira

se daria esta distribuição e como elas chegariam aos bailarinos. Ao mesmo tempo em que se buscavam caminhos para resolver os impasses do processo começaram a surgir reflexões sobre este trabalho que começava a se configurar: eram três bailarinos, três músicas e três grupos de cartas. Porque não fazer apresentações para públicos de três pessoas? Assim estabeleceu-se que este público, formado por três pessoas, retiraria uma carta cada um para ler e escolher um bailarino para quem entregar a carta. O bailarino, por sua vez começaria sua performance.

Mas como seria a execução da música se o público retirasse cartas de grupos musicais diferentes? Então, foi decidido que cada público de três pessoas que entrasse escolheria um dos grupos de cartas que correspondia a uma das músicas e, desta forma, mesmo os bailarinos recebendo cartas com inscrições diferentes elas seriam do mesmo grupo de cartas e, conseqüentemente, corresponderiam a mesma música. Cada pessoa que fosse assistir ao trabalho poderia entrar várias vezes e se depararia com uma obra diferente e semelhante ao mesmo tempo. Diferente porque as ações de cada performer eram únicas para cada carta e porque são diversas combinações de músicas e cartas a serem retiradas e entregues. Semelhante porque o espaço/tempo, os performers e componentes da proposta se repetem como, por exemplo, o ato de escolher cartas e os outros elementos da cena.

Estas combinações compõe um universo de quarenta e oito possibilidades de experimentar ações para cada performer divididas em três músicas e três performers resultando em três grupos de dezesseis cartas para cada música. Considerando que o público decida acompanhar um performer a cada vez que entrar no ambiente preparado para o evento ele terá todas estas possibilidades de ver coisas diferentes. Se a opção for observar o conjunto dos três performers, as combinações de cartas serão diferentes, então, o trabalho também se apresentará diferente. Se considerar-se, ainda, que os movimentos não são partituras rigidamente coreografadas, mas são ações que se combinam via improvisação sobre um tema, as possibilidades se multiplicam ainda mais.

A partir desta configuração estabelecida outros desafios se apresentavam. Qual seria o espaço da Viação Férrea disponibilizado para o trabalho. Que iluminação o local possui? Quando o trabalho finalizaria? Estas dúvidas foram se transformando em soluções, em parte, pelo encaminhamento sugerido pelos organizadores do Arte#OcupaSM. Todos os artistas reuniram-se um dia antes do evento para explanar sobre sua obra e colocá-la em discussão no grupo. Neste contexto borbulhante se decidiu que o trabalho seria apresentado em uma grande tenda escura e seria iluminado por lanternas oferecidas ao público. Também foi decidido que o trabalho iniciaria ao anoitecer e finalizaria quando se encerrassem os trabalhos da noite. As propostas assim delineadas na reunião entre os artistas participantes do evento permaneciam vivas ao serem lançadas ao acaso das colaborações reflexivas. Três lanternas foram adquiridas para as apresentações e eram entregues ao público que entrava de três em três e participava das performances que duravam o tempo da música, cerca de dez minutos a cada entrada. E assim, as *formas de encarar a vida*, contidas nas cartas, eram perpassadas pelos corpos dos performers pela

via das ações experimentadas em forma de improvisação e *existiam junto* com o público que participava interagindo na escolha das cartas e, conseqüentemente, da música, assim como na iluminação. Outras formas de interação com o público surgiram durante as performances.

A criação lançou-se a um processo que se ancorou em dois encaminhamentos tidos como prerrogativas desta criação. O primeiro está baseado nos processos colaborativos e o segundo no conceito de *Work in Progress*. No Brasil os processos colaborativos passaram a destacar-se na década de 90 tendo Antonio Araújo como um de seus precursores, além de ser este artista que cunhou o termo no país (FERNANDES, 2010, p. XI). Estas práticas, já eram utilizadas antes de suas discussões mais acentuadas e introduziram transformações significativas na criação hierarquizada que imperava até então nas artes da cena, com as funções artísticas bastante definidas. Segundo Fernandes (2010, p. XI) os processos colaborativos prezam pelas criações conjuntas, com concepção e realização coletivas. Por outro lado, os artistas não desprezaram os seus conhecimentos advindos de seu processo formativo como se acredita precocemente. Esta performance envolveu, a princípio, a diretora e os performers na determinação das escolhas processuais, mas, subseqüentemente, abarcou as propostas dos três projetos citados e, em última instância, esteve aberto à interação com o público.

O mundo contemporâneo apresenta alternativas processuais que parecem cada vez mais permeadas umas pelas outras num movimento de desfronteirização de saberes bastante rico em possibilidades criativas. No processo colaborativo aqui apresentado aparece claramente o caráter autoral do atuante, ou seja, o performer enquanto sujeito instaurador de sua subjetividade na obra efêmera e não apenas executante, as coisas não são dadas de antemão e sim buscadas, primeiramente em si mesmo transbordando para um imbricar dos contextos da vida e da obra em processo interativo com os públicos. Deste modo, a autoria também se estende para além dos artistas envolvidos.

O segundo encaminhamento remete-se ao *Work in Progress*, pois a performance configurou-se da maneira descrita para aquele evento em que ela estreou, mas pretende permanecer dinâmica e flexível às possibilidades em diferentes eventos, situações, circunstâncias que se apresentarem. Na contemporaneidade, as artes se entrecruzam e são passadas por outros campos de conhecimento resultando em contextos pluralizados e multifacetados. Neste contexto artístico as atitudes performativas revelam claramente as faces deste tempo com suas origens nas vanguardas do início do século XX, mas, com suas raízes mais profundas fincadas na Arte Total wagneriana. Aqui também se vê incorporada a noção de obra aberta de Eco (1969) que na segunda metade do século passado já propunha sistemas dinâmicos ampliadores das possibilidades de visão e de percepção. Mas, este conceito está ligado às questões de recepção, ampliando as possibilidades de leitura, porém, ainda não se contrapõe com a noção de obra concluída. O *Work in Progress* adota essa ideia e também a alarga com sua noção de obra inacabada, em percurso implicando interatividade, permeação, risco. Ao mesmo tempo, o procedimento pode encaminhar-se para um produto final. Assim, para Cohen (1998) o conceito de obra

inacabada é um pouco diferente do conceito de *Work in Progress*, pois, enquanto o primeiro quer mostrar o percurso sendo parte do produto ele apenas incorpora o acaso na obra, já o segundo acrescenta a variação do percurso dinâmico interativo entre criação, processo e formalização de modo que o acaso transforma o produto.

Os paradigmas que perpassam as múltiplas formas de pensamento na contemporaneidade geram percepções que impulsionam novos olhares na captação da diversidade que compõe uma multiplicidade de realidades interpostas e dinâmicas que se apresentam. Esta multiplicidade deverá aparecer nas próximas apresentações em lugares, tempos, situações, circunstâncias, públicos diversos e, provavelmente, assumirá diferentes formas neste percurso. Este trabalho já tem mais duas apresentações previstas para este ano, em Campinas e em Brasília.

Referências

- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. Perspectiva: SP, 2010.
- COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. Perspectiva: SP, 1998.
- ECO, Humberto. *Obra Aberta*. Perspectiva: SP, 1969.
- AGRA, Lúcio. *Porque a Performance deve resistir às definições*. In VIS – Revista do Programa de Pós Graduação em Arte – v.10 n° 1 Brasília: Programa de Pós Graduação em Arte, janeiro/junho 2011.

ESPAÇOS HABITADOS: O ARTISTA E A CASA COMO ATELIÊ TRANSITÓRIO

Glayson Arcanjo

UNICAMP / UFG – glaysonarcanjo@hotmail.com

O presente texto tem como ponto de partida o relato do processo de ocupação de casas prestes a serem demolidas em Belo Horizonte, em 2007, e nos anos seguintes, entre 2008 e 2012, já nas cidades de Uberlândia e Prata em Minas Gerais, na cidade de Goiânia em Goiás. Ao descrever parte do processo pretendo desencadear discussões iniciais acerca das relações entre Espaço e Criação, percebendo em concomitância, como três artistas contemporâneos considerarão o seu deslocamento para os lugares como condição para se desenvolver um processo de investigação em arte.

Palavras chave: Espaço, Processo de criação, Desenho, Casa.

El siguiente texto tiene como punto de partida el relato del proceso de ocupación de casas a punto de ser demolidas en Belo Horizonte en el año 2007 y en los años siguientes, entre 2008 y 2012 en las ciudades de Uberlândia y Prata en Minas Gerais, así como en la ciudad de Goiânia en Goiás. Al describir parte del proceso de demolición existe la intención de desencadenar discusiones iniciales sobre la relación entre Espacio y Creación, percibiendo en paralelo, cómo tres artistas contemporáneos consideran su desplazamiento a esos lugares como condición para desarrollar un proceso de investigación en arte.

Palabras clave: Espacio, Proceso de creación, Dibujo, Casa.

O deslocamento como procedimento

Robert Smithson, artista norte americano, realizou nos anos 60 uma série de intervenções, fotografias, desenhos e textos resultantes de caminhadas que permitiram pensar o deslocamento físico do artista como um procedimento afim à criação. Intitulado *Os Monumentos de Passaic*, o trabalho, referencial na obra do artista, foi desenvolvido a partir de passeios às ruínas encontradas nos subúrbios de Nova Jersey.

Em um de seus escritos, Smithson relata a necessidade do artista contemporâneo sair do ambiente isolado em que a arte moderna o deixou e partir para sua inserção no ambiente externo, sendo este deslocamento uma possibilidade do artista se libertar das armadilhas e dos ofícios modernos a serem superados.

O artista moderno em seu ateliê, elaborando uma gramática abstrata dentro dos limites de seu “ofício” só leva a uma outra armadilha. Quando as fissuras entre mente e matéria se multiplicam em uma infinidade de lacunas, o ateliê começa a desabar [...] sair do confinamento do ateliê liberta o artista, em certa medida, das armadilhas do ofício e da sujeição da criatividade” (SMITHSON, 2009, p.191).

É interessante observar como as estratégias foram criadas por Smithson, que tinha como objetivo percorrer um trajeto, realizando um deslocamento externo aos espaços institucionalizados.

La metodología que sigue el artista consiste en ir tomando fotografías de los despojos industriales de la zona, por medio de éstas, Smithson reinterpreta los suburbios de su lugar de nacimiento, siguiendo la idea de la mirada pintoresca. Teniendo todo ese bagaje presente, Smithson decide un sábado cualquiera, coger un autobús hacia New Jersey. Esta vez va solo. En el camino lee el *New York Times* y un libro de ciencia ficción de Brian Aldiss. No se ha olvidado de una cámara para inmortalizar su viaje a Passaic, como si fuera un turista cualquiera, o un antropólogo que a realizar una investigación. (DEREN, 2012, sp)

Inventar modos de deslocar-se do ateliê para lugares com pouca ou quase nenhuma presença de pessoas tornou-se um procedimento recorrente também no processo de Irene Kopelman, artista argentina nascida em Córdoba e que realiza desenhos de observação *in situ* através de sua permanência nestes lugares desabitados.

Ao observar seu processo de criação parece fundamental que a artista, inicialmente, habite a paisagem, por horas e dias, para realizar seus desenhos diretos.

Seu trabalho de desenho frente a uma paisagem é lento, silencioso como sua projeção gráfica, e resulta de um processo prolongado de observação e quase de comunhão frente à natureza. Tem realizado registros sensíveis, por assim dizer, de paisagens agrestes e distantes de sua base de trabalho, seja em Ushuaia, no extremo meridional da América do Sul, seja na Espanha e no Havaí. Seus desenhos se acompanham, em alguns casos, de verdadeiros diários de viagem e observação. Sua produção tem algo de um diálogo com a tradição delicada da apreensão da

natureza desconhecida, como em trabalhos de viajantes do século XIX. Observar os canyons e fazer os desenhos in situ é fundamental para esta artista. Assim, segundo ela, seu trabalho se desenvolve a partir “da apreensão e do entendimento da paisagem, através de sua observação direta da mesma. Por essa mesma razão é fundamental para mim começar o projeto desde ali, desde esse ‘estar’ na paisagem através do desenho”. (8ª BIENAL DO MERCOSUL, sd)

Posteriormente a Kopelman reconstruirá as paisagens habitadas e desenhadas por ela, deslocando-as para outras superfícies e propondo instalações estabelecendo relações com espaços expositivos de galerias e museus.

Por fim, passo ao trabalho de Gordon Matta-Clark, outro artista norte-americano, que em “Office Baroque” propôs cortes nas estruturas de um edifício, abrindo buracos circulares em suas paredes; pode-se ver pela imagem em destaque, um círculo maior no centro do edifício e outro menor excêntrico.

O artista ao efetuar tais cortes nas paredes e chão traz para sua ação, e para visualização do espaço do edifício, outra percepção das camadas, planos e perspectivas. Especificamente para esse projeto e diante da dificuldade de sua realização, ele produziu um de seus primeiros desenhos para esse tipo de operação, a fim de auxiliá-lo na realização dos cortes.

Fiz um dos primeiros desenhos na vida para esse tipo de trabalho, e como tinha de ser uma obra interna, ele se revelou uma espécie de culminância de toda uma série de atitudes e projetos internos que eu queria fazer, uma tentativa de juntar tudo em uma unidade formal de algum tipo. (MATTÁ-CLARCK, 2010, 178).

O procedimento de abrir vãos nas paredes irá modificar o modo de relação do espectador com o espaço, já que ele terá a possibilidade de alcançar visualmente os diferentes cômodos, depois, os distintos andares, até mirar o espaço externo da rua. Sobre outra de suas produções, “Splitting” de 1974, ele ressalta a dificuldade quando se tenta realizar a documentação de sua obra:

Após várias observações, é possível ao menos ter uma visão geral, mas ainda assim não teríamos nenhuma idéia de sua profundidade e complexidade; portanto, em certo sentido, é quase impossível na realidade documentar essa obra, o que é uma das coisas que me atrai em todo processo de documentação (Ibid, 179).

Matta-Clarck, ao modificar a ideia de uma apreciação total da obra para uma possibilidade de apreciação das múltiplas facetas do espaço e irá levantar outra importante questão que é justamente a dificuldade de documentação de um trabalho que recorre a *profundidade e complexidade* espacial.

A casa como ateliê transitório

A partir de agora passo a relatar o processo de *Desenho em demolição*, ocupação realizada entre 06 a 09 de junho de 2007 à Rua Califórnia s/n e em frente ao número 100, no bairro Sion, na cidade de Belo Horizonte. O tempo de minha permanência neste espaço foi de quatro dias e se deu no justo intervalo entre a desocupação da casa e sua posterior demolição (Figuras 1 e 2). Ao efetuar a entrada e ocupar esse local a ser esquecido, percebi, porém, que ainda existiam vestígios ali, mas tudo estava prestes a desaparecer. Já bastante destruída pela retirada de telhados, janelas, portas, grades e pisos, a casa apresentava também sua estrutura formada por pilastras, pilares, armações, vigas e lajes de um modo mais evidente. Pode-se dizer que nesses desenhos estruturais o acabamento lhes foi retirado, restando-lhes apenas algo de sua ossatura.



Figura 1: *Desenho em demolição*. Intervenções realizadas pelo artista. (Fonte: acervo do autor, 2007)

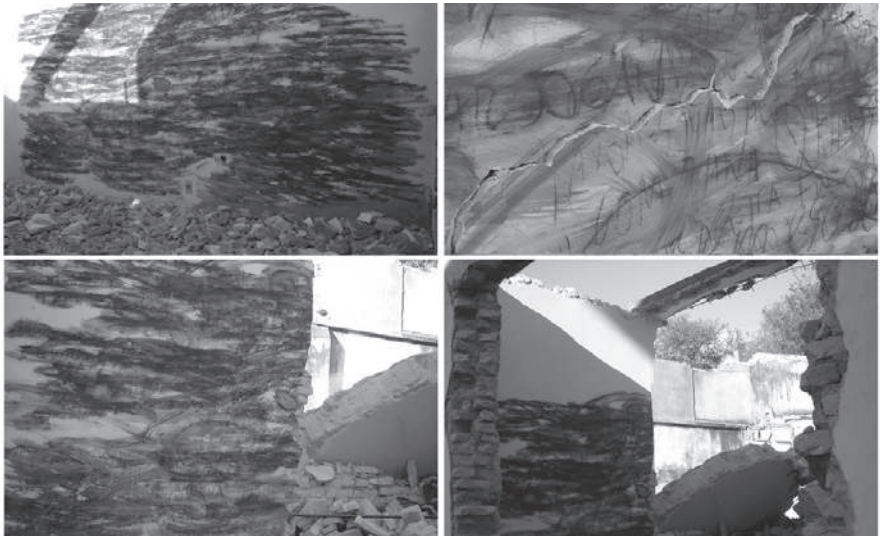


Figura 2: *Desenho em demolição*. Intervenção realizada pelo artista. (Fonte: acervo do autor, 2007)

As aberturas surgidas por entre vãos da casa permitiam também a percepção de alguns vestígios de luz e sombra em meio à destruição - como na abertura nascida com o teto arrancado, de onde por um buraco podia-se visualizar o céu. A incidência da luz do sol rebatia em toda estrutura da casa e ampliava as áreas de sombra criando incontáveis níveis de contraste em seu interior, tanto nas paredes e no chão. A mesma luz criava desenhos transitórios que se modificavam ou até mesmo se perdiam com a passagem do tempo.

Ao evidenciar a ruína e sua demolição, constata-se que sua estrutura esfacela-se, estando a casa, naquele momento, muito mais perto das noções de transitoriedade que de eternidade. Mas o que resta da casa projetada e construída, após a sua demolição? Diante de tal questão uma outra ocupação realizada em 2009 em uma casa localizada à Rua João Pinheiro, na cidade de Prata, Minas Gerais, aponta para o encontro, na casa, de objetos pertencentes ao antigo morador, resíduos por algum motivo deixados ou esquecidos ali como roupas, livros, contas vencidas e a pagar. De todos os objetos encontrados, os que me mais prendeu a atenção foram cartas escritas à mão pelo morador e outras recebidas por pessoas queridas dele. Depois de permanecer um período do no local, passei à identificação dos objetos dediquei-me a desenhar *in situ*, partes do texto de uma das cartas nas próprias paredes da casa (Figura 3). O processo foi filmado e os textos desenhados nas paredes foram fotografados. Alguns dias depois a casa foi totalmente demolida.



Figura 3: Fotografia da parede com desenhos na ocupação realizada na cidade de Prata – MG. 2009. (Fonte: Acervo do autor)

Procedimentos de registro e captação podem ser percebidos em meu processo de trabalho, já que câmera fotográfica e a câmera de vídeo cada vez mais foram se tornando companheiras constantes nas caminhadas pelas ruas, permitindo produzir centenas de registros fotográficos de casas abandonadas, destruídas e tombadas. Os registros produzidos desde 2010 deram início a uma série de modificações e experimentações gráficas feitas diretamente nas fotografias realizadas durante derivas e coletas/registros pela cidade. As fotografias, após uma seleção inicial dos arquivos,

foram impressas em papel fotográfico e depois lixadas; receberam camadas de tinta ou, foram nelas, coladas fitas adesivas (Figura 4). Estes procedimentos tinham o intuito de realizar um tipo de apagamento, este feito agora com a ação manual de apagar a própria superfície do papel fotográfico.



Figura 4: S/Título. Fita e raspagem sobre papel fotográfico. 2010. (Fonte: Acervo do autor)

Digo outro tipo de apagamento, pois nas ocupações realizadas em Belo Horizonte em 2007 e também nas casas demolidas na cidade de Prata em 2009, pude observar a presença de outros tipos de ferramentas de apagar. A primeira delas trata-se de uma borracha de dimensões humanas, já que em determinadas situações, a solução para o apagamento da casa é realizar a demolição com marretas e alavancas (Figura 5). A segunda borracha tem dimensões muito maiores, já que possui a escala de uma máquina/trator chamada de Patrola. Esta máquina, ao chegar aos locais da demolição, atua efetivamente como uma grande borracha e joga ao chão as matérias da construção. O deslocamento da máquina possibilitou como derivações desse processo, trabalhar com escalas mais gigantescas de apagamentos ao demolir as estruturas inteiras que ainda se mantinham de pé.



Figura 5: Frames capturados de vídeo e impressos em papel fotográfico. 2010. (Fonte: Acervo do autor)

Ao habitar tais lugares, caberia pensar a criação por outras vias, na possibilidade ainda alargada de realizar desenhos *in situ*, bem como processos envolvendo o registro e a manipulação fotográfica. Outros desdobramentos possíveis para esta pesquisa se fazem ao atentar na relação do espaço com essas cavidades surgidas com a demolição, com os resíduos e restos que são gerados com o desmoronamento das paredes (ao que denomino de desenhos revirados, desenhos quebrados, desenhos amontoados e empoeirados). Assim, materiais precários e instáveis como a poeira, cacos e pedras, restos de escombros, ou seja, toda a matéria que sobra com a demolição da casar a pode ampliar as possibilidades para aprofundamentos plásticos e teóricos pretendidos no desenrolar desta pesquisa.

Referências

- 8ª BIENAL DO MERCOSUL. Disponível em: <http://www.bienalmercosul.org.br/novo/index.php?option=com_pessoa&Itemid=12983&task=detalhe&campo=artista&id=5327> Acesso em: 28 set 2013.
- DEREN, Martina. Los Monumentos de Passaic. Disponível em <<http://martinaderen.com/arte/los-monumentos-de-passaic-de-robert-smithson/>>. Acesso em: 28 set 2013.
- MATTA-CLARCK, Gordon. *Gordon Matta-Clarck descreve seu trabalho: Office Baroque*. In: RANGEL, Gabriela, et al. *Gordon Matta-Clarck: desfazer o Espaço*. Museu de Arte Moderna de São Paulo: São Paulo. 2010. P. 178-180
- SMITHSON, Robert. Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 275-288

AUTORIA E POLITICIDADE NOS PROCESSOS CRIATIVOS EM DANÇA NAS REDES DIGITAIS

Iara Cerqueira

PUC/SP – iacerqueira@hotmail.com

A rede digital configura-se num contexto que estimula o imaginário em que a existência está atada ao ato de postar – que não precisa corresponder a alguém com vida civil verificável. Nesse entendimento esse resumo propõe pensar corpo nos processos criativos das redes também como uma questão política a partir da Teoria Corpomídia e do conceito de imunidade no qual Roberto Espósito trabalha e sua possível contribuição na área de dança. Uma questão surge em relação à autoria nesses processos virtuais: É possível criar colaborativamente em rede digital? O viver nesta realidade que foi construída implica em novos hábitos cognitivos, hoje somos sujeitos que entendem que compartilhar é tornar alguma informação pública em alguma rede social.

Palavras-chave: Corpomídia, imunização, redes, permanecer

The digital network is configured in a context that stimulates the imagination in which the existence is tied to the act of posting - which need not correspond to someone with verifiable civilian life . In understanding this summary suggests thinking body in the creative processes of the networks also as a political issue from Corpomídia Theory and the concept of immunity in which Roberto Esposito works and its possible contribution to the dance area. A question arises regarding the authorship these virtual processes : Is it possible to collaboratively create digital network ? The reality we live in was built implies new cognitive habits today are individuals who understand that sharing is to make public some information on some social network. Keywords: Corpomídia , immunization, networks remain

Corpomídia e paradigma da imunização: pensando em rede

“corpo: o trançado da trama que se trança em rama”

Helena Katz

Na Teoria Corpomídia (KATZ & GREINER), as informações trocadas com o ambiente se tornam corpo, ou seja, o corpo nada mais é do que uma manifestação do tipo de comunicação em curso com os ambientes. Pensar processos colaborativos de criação em redes digitais a partir dessa teoria significa agir politicamente e contextualmente co-implicado nas contínuas e transitórias informações que circulam *on e off line*. Os processos colaborativos no espaço virtual formam estruturas que facilitam a informação circular livremente, de pontos diversos e de maneira não linear a uma infinidade de outros pontos emissores/receptores de informação.

A importância disso se configura na realimentação e na participação colaborativa que se opera indistintamente com vários atores/autores.

Nesse entendimento o espaço de atuação em rede mais do que um espaço de diálogo, constitui-se num local gerador de conteúdo, produtor de conhecimento, e instigador de questões ligadas à natureza do indivíduo.

Pode-se obter mais valor da participação voluntária do que jamais foi imaginado, graças ao aperfeiçoamento de nossa habilidade de nos conectarmos uns aos outros e de nossa imaginação do que será possível a partir dessa participação. Estamos saindo de uma era de cegueira induzida por teorias, na qual o compartilhamento do pensamento (e a maioria das interações não mercadológicas) se limitava, de formas mais inerentes do que casuais, a grupos pequenos e fechados. (SHIRKY, 2011, p. 144)

Numa perspectiva *Corpomídia* o corpo que atua nas redes se organiza de forma autônoma e contextualizada reconfigurando-se continuamente em relações que se constituem por necessidades de representações no trânsito de diversificar informações e na busca de um exercício efetivo de atuação partilhada. Este conceito parece se situar politicamente nesse contexto midiático por entender corpo além do simples fato de ser, mas de estar, de continuar, num exercício sucessivo, responsável de agente e produtor de sentido. Os corpos se organizam continuamente tecendo relações que se tornam corpos, pensando nessas ocorrências como ajustes contínuos nesse ambiente. Essa teoria não constrói atores/autores refratários e herméticos, pois a própria lógica desse pensamento se realiza produzindo possibilidades, trocas, negociações e produção de conhecimento.

O conceito de *Espaço de autonomia* proposto por Manuel Castells (2013, p.161) estudioso da sociedade em redes digitais, e a Teoria *Corpomídia* entendem corpo implicado no ambiente, fora de uma perspectiva dualista de mundo ou distanciado de acontecimentos sem implicações políticas. Ambos refletem corpo com “responsabilidade de cada um de nós com o que cada um é e com o que o mundo não somente é, mas,

sobretudo com o que o mundo pode ser” (KATZ & GREINER, 2011, p.6). Autonomia segundo Castells refere-se à capacidade de um ator social torna-se sujeito ao definir sua ação em tornos de projetos elaborados independentemente das instituições da sociedade, segundo seus próprios valores e interesses (2012, p.168).

Outro aspecto interessante em relação à *Teoria corpomídia* e que nos ajuda a refletir em relação a ações partilhadas nos processos criativos virtuais com a definição de *Espaço de autonomia* se localiza nos discursos e posicionamentos que habitam esse ambiente, pressupondo-se a transformação de política em *biopolítica*. A transformação da política em *biopolítica* propõe um entendimento em que o corpo tem papel central nas discussões acerca da vida, por isso o papel democrático que essa teoria se insere atua diretamente no papel político de ser/estar no mundo. O termo *biopolítica* aparece em 1977 quando Foucault vem ao Brasil participar de uma conferência sobre o nascimento da medicina social na Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

A rede virtual rege com implicações políticas e biopolíticas as novas formas do viver em um ambiente midiático, que faz do corpo um eixo estruturante da sua existência. Modos de existir atuam e constituem um pensamento democrático de permanecer, uma relação continuada e colaborativa de pensar outros modos de existir. Nesse ambiente a visibilidade tem um fator político implicativo no processo criativo enquanto fator constitutivo do fazer e não somente do produzir, pressupondo uma visibilidade ao pensamento como continuidade e permanência que segundo Greiner (2010, p.93):

(...) considero que é a presença do corpo que dá visibilidade ao pensamento e por isso torna-se cada vez mais valorizada nas experiências de arte contemporânea cujo objetivo tem sido, prioritariamente, expor pensamentos e não produtos ou resultados estéticos a serem rapidamente consumidos

Segundo Shirk (2011, p.82) “participar é agir como se sua presença importasse, como se, quando você vê ou ouve algo sua resposta fizesse parte do evento” e “a satisfação de sentimentos de participação e compartilhamento pode aumentar nosso desejo de maior conexão, o que aumenta sua expressão e assim por diante”.

Blogs, e-mails e sites, mecanismos utilizados na internet para a circulação de informação, instiga a reflexão sobre os processos de criar compartilhados estimulando discursos e sugestões, ampliando caminhos e intersecções na qual articulações geram novas compreensões dessas relações virtuais. Por outro lado as relações de poder se constituem cotidianamente nesse ambiente.

Roberto Espósito (2010), em *Paradigma da Imunização* discorre sobre o poder de continuidade da vida, de conservar viva a vida, que salva e assegura o organismo de forma individual ou coletiva, introduzindo no seu interior um fragmento da mesma substância patogênica da qual o quer proteger e que, assim, bloqueia e contraria o seu desenvolvimento natural. Para ser conservada, a vida se utiliza de uma imunidade induzida, artificial, um agente externo que coopera na continuidade da existência, nesse

entendimento a ideia de compartilhar já nos leva a inflexão à imunização. No ambiente midiático das redes digitais ao mesmo tempo em que participamos e compartilhamos, estamos também fazendo isso de uma maneira muito específica.

Nesse sentido, quem são os autores nesse lugar e como criar colaborativamente em rede digital sem eliminar opiniões e singularidades, dando vazão a essa diversidade de apreciações, reconhecendo e pontuando essa dimensão como forma de valorização das diferentes formas de um comum num processo de criação em rede? Faz-se assim pertinente pensar que as possibilidades comunicacionais em rede têm produzido imunização (Espósito, 2010) reconfigurando as relações em várias das formas de manifestações sociais.

A potencialização positiva dos interesses compartilhados dos que atuam em redes digitais parece unificar os sujeitos por meio de um acordo ou pacto refratando a legitimidade de discursos que não se encaixem nesse perfil. Nesse entendimento vão enfraquecendo as possibilidades de outros questionamentos, promovendo positivamente os traços que legitimam os acordos desses atores/autores que se encontram nesse espaço virtual despotencializando outros saberes assim como o exercício de partilhar informações de criação em dança. Mudanças gradativas ocorrem motivada pela participação entre pessoas que longe de se estabilizarem continua a crescer e a satisfazer desejos de informação e conhecimento fomentados por anseios e interesses pessoais. (ALBUQUERQUE, 2013, p.6)

Conclusão

Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. Mas o que importa é ressaltar a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador (GREINER; KATZ, 2005,p.130).

A experiência nas redes faz pensar como as postagens sobre experiências criativas evidencia o caráter experimental e visível que faz as redes virtuais se tornarem credíveis, consequentemente possibilitando construir autonomia e conhecimento. Possivelmente a ideia de satisfação de participação nos processos de criação nas redes digitais conflua ao estabelecimento de uma dependência desses pares, assim como uma hierarquização sutil e móvel, porém com características de controle assim como o poder pastoral, que segundo Lazaratto (2010) estabelece relações contínuas e complexas entre os homens, uma dependência do outro, de ver e ser visto.

O interesse mais específico de discorrer sobre os processos do fazer dança num contexto complexo de uma rede comunicativa entre corpo e ambiente com mediação do ciberespaço se situa nos discursos que são produzidos nesse fazer artístico, nesse lugar que reflete pensamentos/posicionamentos singulares e coletivos, muito mais do que um espaço de diálogo constitui-se num ambiente gerador de conteúdo e produtor de conhecimento. Partilhar nas redes virtuais os processos artísticos, bem como disseminar os resultados

dos estudos e práticas facilita e possibilita a organização dos conteúdos discutidos. É uma comunicação que amplia caminhos, intersecções e articulações que geram novas compreensões dessas relações midiáticas. Essas formas outras de conviver apontam para uma reformulação dos entendimentos sobre os modos de agir online: participar e compartilhar são verbos que nomeiam ações com implicações sociais diferentes. Nesse sentido o papel da internet trata-se de um eficiente meio de propagação e uma constante necessidade de se relacionar e fidelizar os usuários virtuais proporcionando importantes mudanças nos atuais processos de transformação e desafios do espaço da cidade.

Nesse caminho faz-se pertinente uma rápida abordagem sobre as manifestações de julho de 2013 no Brasil para refletir sobre a questão de *autoria* nos processos de criação em rede digitais.

O papel desempenhado pela internet viabilizou a potencia de agenciamento e indignação de uma população em protesto buscando um espaço na cidade de resistência e liberdade contra as ações ditatórias exercidas pelo poder publico.

Assim como os manifestantes que foram as ruas sem interesse de serem nomeados, a possibilidade de criar algo representativo que legitime essa ação em conjunto discorre pelo mesmo caminho. Ao estar partilhando um procedimento em rede todos são experimentadores, fazem parte de uma ação processual em que a própria condição de atuar favorece a criação e aprofundamento de uma política de cooperação. Viver em rede implica, em viver em um mundo onde tudo pode ser inventado para ser partilhado com outros, que também podem ser inventados. O que configura a existência e o ato de postar – que não precisa corresponder a alguém com vida civil verificável. Ou seja, o compartilhamento proposto em rede pode ter efeitos transformadores em torno do espaço e do tempo e focaliza reconhecer e ajustar mecanismos para sobreviver, por isso esse lugar que organiza as pessoas, as coisas, as circulações e as maneiras de fazer, tendo os autores envolvidos, se tornam agentes e produtores de sentidos coletivos.

Redes são estruturas abertas capazes de expandir de forma ilimitada, integrando novos nós desde que consigam comunicar-se dentro da rede, ou seja, desde que compartilhem os mesmos códigos de comunicação (por exemplo, valores ou objetivos de desempenho). Uma estrutura social com base em redes é um sistema aberto altamente dinâmico suscetível de inovação sem ameaças ao seu equilíbrio (CASTELLS, 1999, p.566)

Bibliografia

- ALBUQUERQUE, Iara Cerqueira Linhares de. Anais do 4º. Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança (2013).
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- ESPÓSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Lisboa/Portugal: Edições 70, Lda., 2010.
- GREINER, Christine. *O Corpo em crise*. Novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.
- KATZ, Helena. *UM, DOIS, TRÊS a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz,

2005.

KATZ, Helena e GREINER, Christine. *Corpo, dança e biopolítica*: pensando a imunidade com a Teoria Corpomídia. Anais do 2º. encontro nacional de pesquisadores em dança (2011). Dança: contrações epistêmicas

KATZ, Helena e GREINER, Christine. *O corpo*: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

SHIRKY, Clay. *A cultura da participação*: criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança*: movimentos sociais na era da internet. 1. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

Sites

Lazaratto, Maurizio. 'Pastoral Power' Beyond Public and Private. Disponível em: <http://monoskop.org/images/c/c4/Open_19_Beyond_Privacy.pdf>

ASPECTOS DA LINGUAGEM PLÁSTICA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

Inara Novaes Macedo
FAPES/PPGA/UFES – inaramacedo@hotmail.com

Este trabalho pretende relacionar Dança Contemporânea e Artes Plásticas através da Fotografia. Por meio da captação de imagens, nessa pesquisa busca-se identificar elementos da linguagem plástica em experimentos coreográficos e performativos. O corpo dos bailarinos/performers vistos como objeto plástico, e as interferências do meio nestes sujeitos serão eixos norteadores nesta pesquisa. No exercício performático, os gestos corporais exibem caminhos visuais e fragmentações que nos permitem perceber pictorialidade a partir de efeitos visuais resultantes da combinação: sujeito e meio. Para fundamentar a pesquisa busquei apoio nos trabalhos de Márcia Almeida, sobre afetações plásticas do corpo e Arte coreográfica, e nos trabalhos de Eduardo Barbosa, sobre a representação do Corpo na Arte Contemporânea. Para um panorama histórico e contextualizador, busquei referências em Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello, além de Lúcia Santaella. O trabalho de campo se desenvolveu em dois momentos, no primeiro, a partir do processo de criação de um espetáculo de final de ano da turma de Dança Contemporânea de 2009 da Escola de Teatro, Dança e Música FAFI; no segundo, num trabalho autoral e experimental com algumas dessas alunas na praia. Neste último, utilizamos diversos elementos como tecidos e materiais líquidos, para numa interação sujeito e ambiente, potencializar os aspectos plásticos que ali já eram identificados. Dessa maneira, corpo, areia, mar, e câmera, se fizeram dança e movimento, ora gerando imagens fragmentadas, ora uma homogeneidade de cores que se entrelaçavam e se confundiam. Palavras chave: Linguagem plástica, artes visuais, fotografia, dança contemporânea

Introdução

Uma das características da contemporaneidade é a dissolução de barreiras entre as linguagens artísticas. Na medida em que este pensamento é difundido e proporciona zonas de passagem e hibridismo, mais ocorre o diálogo entre diversas áreas e isso pode ser identificado tanto nas criações artísticas como também em projetos educacionais, trabalhos acadêmicos, entre outros.

O presente trabalho propõe identificar e analisar elementos característicos da linguagem plástica em experimentos coreográficos e performativos. O corpo dos bailarinos/*performers* vistos como objeto plástico, e as interferências do meio nesses sujeitos serão eixos norteadores nesta pesquisa. Para promover esse diálogo entre Dança Contemporânea e Artes Plásticas utilizaremos a fotografia como ferramenta principal de análise.

Apesar do hibridismo entre as linguagens artísticas ser marcante na contemporaneidade é possível perceber a carência de estudos que tratem especificamente de Plasticidade na Dança. Além disso, o interesse pela temática é oriundo da formação em Artes Plásticas da pesquisadora e seus trabalhos autorais fotográficos em diálogo com seus atuais trabalhos com a Dança Contemporânea.

O Corpo na Arte e na Dança Contemporânea

O corpo presta-se ao fomento de reflexões a respeito das sociedades e das culturas. Sabe-se que durante muito tempo, ao longo da história da Arte, o corpo apresentou-se como forte temática nas obras de incontáveis artistas. Segundo Barbosa, no século XX, a partir da década de cinquenta, o corpo passou a se libertar da iconografia secular que o representava e passou a ser expressão de si mesmo. Por meio de manifestações como a *Body Art*, a *Performance*, o *Fluxus* e o *Happening*, o corpo deixou de representar apenas o ideal da beleza para se tornar também instrumento questionador dos valores socioculturais (2010, p.1198 e 1199), Isto é, passou a ser não somente assunto de reprodução, mas um reproduzidor de ideias.

Ao deslocar o foco da visão sobre o corpo é possível atribuir-lhe novas funções, estimular novos olhares ao abordá-lo. Na visão de Santaella, o corpo foi se tornando uma questão que a arte vem explorando sob uma multiplicidade de aspectos e dimensões que colocam em evidência sua impressionante plasticidade e polimorfismo (2004, p.65). O corpo visto como objeto de arte apresenta características plásticas presentes na textura da pele, nos membros e nos rastros dos movimentos.

Assim como as Artes, a Dança resignificou o corpo no decorrer do tempo, na medida em que o bailarino abandonava a função de mero executor e passava a exercer também a função de criador. Como afirma Andréa Snizek (2007, p.112),

O dançarino torna-se um pesquisador do seu próprio corpo e do alheio. Observação, inquirição, experimentação, reflexão e expressão tornam-se objetivos da dança. Fazer, sentir e refletir tornaram-se indissociáveis. A linguagem corporal é o objeto de estudo e de expressão privilegiado.

As experiências pessoais, as expressões e as características corporais de cada indivíduo se tornam inspiração para as criações dos coreógrafos contemporâneos, que, em sua maioria tentam aproveitar ao máximo as contribuições dos bailarinos. Complementando, Freitas (2006, p.8) diz:

(...) um corpo agora hiperaparelhado, correndo todos os riscos dos estados que isto pode provocar. Alterou também o modo de se pensar a organização coreográfica, como uma produção linear com determinismos concretizados, ao utilizar diversas estratégias, tais como o acaso, e as observações e análises sobre como se chega a determinado movimento e o universo que este estado de estar entre, de mediar, possibilita como enriquecimento.

Além das transformações no processo de criação e na relação bailarino x coreógrafo, as possibilidades de utilização do corpo também tem sido cada vez mais exploradas na Dança Contemporânea, principalmente através da Tecnologia. Segundo Ihde, o corpo possui três sentidos: o modo pelo qual a fenomenologia compreende nosso ser no mundo emotivo, perceptível e móvel; o sentido social e cultural, em que os valores e experiências são culturalmente construídos; e por último, o sentido das relações tecnológicas, das simbioses entre o corpo e a tecnologia (2002, apud SANTAELLA, 2004, p.10). Na contemporaneidade, o corpo pode ser visualizado constantemente através da difusão imagética das mídias em geral, além de se fazer recurso importante nas criações artísticas. A projeção mapeada, o vídeo, o design, a luz, os processos computacionais a internet, a fotografia, são exemplos de processos cada vez mais utilizados.

Neste trabalho, a Fotografia foi o recurso escolhido para proporcionar a criação do diálogo entre Dança e Artes Plásticas, pois através da captação das imagens do corpo em movimento poderemos identificar e analisar os diversos elementos visuais presentes em cena e relacioná-los com os de uma composição plástica.

Mas antes disso, é importante visualizar o corpo como um objeto de arte e perceber sua plasticidade. Para Márcia Almeida (2012, p.4 e 5),

A plasticidade se caracteriza pela maleabilidade e a capacidade de adaptação constantes das formas. A plasticidade é em si o “plástico”. Então, é um material que pode assumir diversas formas, dependendo dos usos a que se destina. De um lado modela e de outro transforma, destruindo a forma existente. Dessa maneira, a plasticidade é um movimento de dupla ação, contraditório e ainda assim, absolutamente inseparáveis. Se de um lado toma forma, se adapta, de outro anula o tecido da forma.

Afirma ainda que o ser humano é por natureza um ser plástico e que ao passar por diversas experiências passa por transformações. E que a cada transformação novas formas expressivas aparecem. Dessa forma, o bailarino sendo obra de arte, representa o material de sua própria expressão. (ALMEIDA, 2011) Cada indivíduo tem uma “digital”, uma expressão, resultantes de sua vivência.

A Fotografia e a Arte

O fenômeno da produção de imagem pela passagem da luz através de um orifício já era conhecido por volta de 350 a.C.. Em torno de 1525 foi descoberto o escurecimento de sais de prata e a partir daí, diversas atividades químicas, que mais tarde levariam ao descobrimento da Fotografia, foram experimentadas. Mas foi por volta de 1826 que a primeira fotografia foi reconhecida, quando o inventor francês Joseph Nicéphore Niépce conseguiu fixar permanentemente uma imagem. Paralelamente, Daguerre também produzia efeitos visuais com uma câmara escura e a este espetáculo dava o nome de Diorama.

As descobertas da época, principalmente as de Daguerre anunciadas em 1839, causaram estranhamento e surpresa. Ao mesmo tempo em que conquistaram a atenção de muitos, também causaram revolta entre artistas que não reconheciam seu caráter estético. A fidelidade das imagens com o real, a riqueza de detalhes, jamais seriam alcançadas pelas mãos de um pintor, já que a Fotografia era a transposição direta da realidade. Durante um tempo a Fotografia foi vista apenas como um instrumento, um auxiliar das Ciências. Com muita resistência, no ano de 1859, pela primeira vez o *Salon Carré do Louvre*, salão francês que expunha obras de vários artistas, abriu um espaço exclusivamente para a fotografia.

Com o passar dos anos as críticas foram diminuindo, aos poucos ascende a visão de que a Fotografia não precisava ser testemunho, poderia se desprender do real. Muitos artistas passaram a se utilizar da fotografia para desenvolver suas obras e a partir do século XX, a relação entre Fotografia e Arte se estreitou ainda mais nas chamadas Artes Contemporâneas. Para Susan Sontag, a fotografia seria um poderoso instrumento de distanciamento e de despersonalização de nossa relação com o mundo, na medida em que a câmera faria com que as coisas “exóticas” parecessem próximas e as “familiares”, estranhas e distantes (2004, apud DOMINGOS, 2008, p. 29). A Fotografia não seria somente um instrumento de registro documentário, mas também um instrumento de expressão do imaginário e do Olhar de cada indivíduo.

O corpo na Fotografia

Como já mencionado anteriormente, a temática “Corpo” sempre foi abordada nas obras de Arte, tanto como mero assunto a ser reproduzido, como também reprodutor de ideias. Na Fotografia não foi diferente, na moda e na publicidade, por exemplo, o corpo é peça fundamental até os dias de hoje. Assim como nas Artes, a Fotografia Contemporânea explora de maneira criativa as possibilidades que o Corpo pode oferecer. A exemplo disso, neste trabalho pretende-se captar imagens do Corpo em movimento, suas fragmentações e os efeitos visuais resultantes da combinação: corpo, movimento, iluminação, figurino e cenário. Dialogando com a ideia acima, Wilton Garcia (2007 p. 3 e 4) discorre sobre sua obra:

Em meus trabalhos como artista e pesquisador, por exemplo, utilizo o corpo como tema recorrente de criações visuais e investigativas para abarcar o viés da ação crítico criativa exposta na

contemporaneidade.(...)Procuo enfatizar os deslocamentos visuais que tangenciam a máxima subjetiva de uma possibilidade de corpo em ação: uma forte sensação de movimento. (...) Em seu exercício performático, a manifestação gestual de um corpo exhibe a contundência do movimento físico e recobre-se de uma dinâmica plástica.

Sob um ponto de vista plástico, poderíamos comparar o corpo em cena, a uma pintura. A imagem que vimos numa tela é impregnada de elementos, que juntos formam uma composição visual. Da mesma forma, se visualizarmos o corpo em performance, como “Corpo-Obra-de-Arte”¹ ou objeto plástico, conseguiríamos identificar os mesmos elementos visuais, característicos de uma pintura: linha, ponto, movimento, cor, textura, luz, entre outros. Em um espetáculo de Dança, portanto, a composição visual seria o corpo e seus elementos, inseridos num espaço também repleto de informações, como cenário, figurino e iluminação.

Elementos visuais da linguagem plástica

A composição de qualquer imagem seja ela pintura, fotografia, desenho, vídeo, é formada por um conjunto de elementos visuais que possibilitam sua leitura. Esta pode ocorrer de forma denotativa – identificação, descrição ou enumeração dos elementos; ou de forma conotativa, através da interpretação de signos ou ideias.

Para Dondis, existe uma enorme importância no uso da palavra “alfabetismo” em conjunção com a palavra “visual”. Ela afirma que a visão é natural; a criação e compreensão das mensagens visuais são naturais até certo ponto, mas a eficácia, em ambos os níveis, só pode ser alcançada através do estudo (2003, p.18) e afirma:

A sintaxe visual existe. Há linhas gerais para a criação de composição. Há elementos básicos que podem ser aprendidos e compreendidos por todos os estudiosos dos meios de comunicação visual, sejam eles artistas ou não, e podem ser usados, em conjunto com técnicas manipulativas, para a criação de mensagens visuais claras.

No trabalho em questão, as composições fotográficas a serem criadas, podem sugerir subjetividade, significados e interpretação ao espectador, porém prioriza a leitura denotativa dos elementos visuais a partir dos movimentos coreográficos, para uma análise essencialmente plástica. Os principais elementos visuais que serão abordados aqui são:

Linha; Luz;
 Forma; Movimento;
 Textura; Perspectiva.
 Cor;

1. Expressão utilizada por Márcia Almeida na obra *Arte Coreográfica: plasticidade corporal e conhecimento sensível*, 2012.

Considerações finais

Os elementos visuais presentes na composição de uma pintura, uma fotografia ou um vídeo, também podem ser vistos numa composição coreográfica, ou numa performance. Isso porque, a estrutura corporal apresenta características plásticas de um objeto de arte, os membros apresentam linhas retas e curvas, na pele é possível enxergar textura, luminosidade, cor, assim como no cabelo. A posição do corpo em relação ao espaço, por exemplo, pode sugerir um ponto ou a ideia de perspectiva. O deslocamento e os gestos dão movimento à cena e os próprios movimentos coreográficos apresentam um pouco de cada elemento plástico. Por meio da fotografia é possível captar os rastros deixados por essa movimentação. As cores provenientes da iluminação, do cenário, do figurino e do corpo em movimento se misturam formando uma massa de tinta na imagem fotográfica.

Referências

- ALMEIDA, Márcia. *Arte Coreográfica: plasticidade corporal e conhecimento sensível*. In: I Seminário Nacional de Arte Coreográfica Instituto Federal de Brasília. Brasília, 2012.
- ALMEIDA, Márcia. *As afetações plásticas do corpo e o conhecimento sensível*. VI Congresso da ABRACE. São Paulo, 2010. Disponível em <<http://portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Marcia%20Almeida%20As%20afeta%20E7%F5es%20plasticas%20do%20corpo%20e%20o%20conhecimento%20sensiv.1.pdf>> acesso em 12/09/2012.
- BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. O corpo representado na Arte Contemporânea: o simbolismo do corpo como meio de expressão artística. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas
- “Entre Territórios”, 19., 2010, Cachoeira, Bahia. Anais [do] 19º Encontro da ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Salvador : EDUFBA, 2010.
- DOMINGOS, Carlos Romário Tavares. O corpo como ambiente inquietante nas fotografias de Alex Flemming. *Contemporânea*. Rio de Janeiro, n.11, p. 29-45, 2008.
- DONDIS, Donis A.. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FREITAS, Ítala Clay de Oliveira. *O Corpo na Dança Contemporânea dos anos 80*. In: Revista Eletrônica Aboré. Escola Superior de Artes e Turismo. Universidade do Estado do Amazonas. Ano 2. 2006. Disponível em: <http://www.revistas.uea.edu.br/old/abore/artigos/artigos_2/Artigos_Professores/Itala%20Freitas.pdf>
- GARCIA, Wilton. O corpo na fotografia: anotações. *Fotografia Contemporânea: novos e velhos autores*, São Paulo, 2007. Disponível em <<http://www.fotografiacontemporanea.com.br/artigos/16/F9E781E2EE0A44C6801982F048374DD5.pdf>> acesso em 10 de Outubro em 2012.
- SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação – sintoma da cultura*. 3.ed.SP: Paulus, 2004. http://lvelho.impa.br/docs/relatorio_coreografismos.pdf acesso : 22 de Outubro de 2012. http://www.pitoresco.com/espelho/destaques/ele_visuais/ele_visuais.htm acesso: 22/10/2012 . <http://www.revistaliteraria.com.br/elementosvisuais.htm> acesso: 22/10/2012. http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_12/contemporanea_n12_12_matheus.pdf acesso: 23/10/2012 . http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Linguagem%20Visual/leitura_de_imagens.pdf

acesso: 25/10/2012 .

<http://red.antropologiadelcuerpo.com/wp-content/uploads/Souza-Emanuelle-GT7.pdf>

acesso: 29/10/2012 às 22:40hs.

MONUMENTOS INSURGENTES: UTOPIAS CONCRETAS EM TEMPO REAL

Ines Linke

UFSJ – ineslinke@yahoo.com

Luis Firmato

UFSJ

A partir de conceitos de Jacques Rancière busca-se analisar os trabalhos *Monumento a Bataille* (Documenta 11, Kassel, 2002) e *Monumento a Gramsci* (Dia Art Foundation, Nova York, 2013) de Tomas Hirschhorn e duas construções coletivas que integraram o *Monumento a Macunaíma* (Urbanidades, São João del-Rei, 2013). Em seus trabalhos, Hirschhorn adapta a tradição monumental da arte pública e reflete sobre as noções anti-hierárquicas e as críticas sociais dos anos 1960/70. Em *Monumento a Bataille* e *Monumento a Gramsci*, duas homenagens esculturais participativas, o artista improvisa uma situação colaborativa com grupos socialmente marginalizada em Kassel e Nova York. Palavras-chave: Arte pública; Participação; Intervenção urbana; Partilha do sensível.

Based on the concepts of Jacques Rancière, the paper seeks to analyze Thomas Hirschhorn's Bataille Monument (Documenta 11, Kassel, 2002) and Gramsci Monument (Dia Art Foundation, New York, 2013) and two collective constructions from Macunaíma Monument (Urbanidades, São João del-Rei, 2013). In his works, Hirschhorn adapts the monumental tradition of public art and reflects on anti-hierarchical notions and social criticism of the 1960 /70. In Bataille Monument and Gramsci Monument, two participatory sculptures, the artist improvises collaborative situations with socially marginalized groups in Kassel and New York.

Keywords: Public Art; Participation; Urban intervention; Distribution of the Sensible.

Monumentos são erguidos nos espaços públicos para homenagear personagens, celebrar eventos históricos e ornamentar a paisagem urbana. Eles se destacam tradicionalmente por suas dimensões ou materialidade, como pela capacidade de formar identidades e consolidar memórias coletivas. Apesar de se tornarem imagens estáticas de personagens ou ações, os marcadores permanentes de identidade local e/ou nacional também contribuem para o esquecimento dos eventos. Nesse aspecto, refletindo sobre um conceito ampliado de monumento, Deleuze e Guattari (1992), associam-no a um ato de fabulação que remete uma história parcial e excludente. São atos seletivos que (re)inventam heróis dispostos no espaço urbano como fantasmas (na maioria das vezes representando homens brancos de meia idade) em pedra e metal.

No século XX, outras iniciativas romperam com as convenções estéticas de bustos, estátuas de personagens e heróis históricos, etc., propuseram diferentes relações com o espaço físico e o contexto sociocultural e utilizaram estratégias artísticas para desafiar a norma hegemônica no espaço público. Nesse contexto, o antimonumento dos anos 1960/1970 se afirmou tanto por tentar romper com o regime estético vigente, como por questionar a supremacia representada por convenção da categoria artística. O antimonumento foi posto em oposição a ideia tradicional do monumento e teve sua forma e função deslocada. O *Memorial Invisível* (1993), exemplo radical de arte pública, foi criado por Jochen Gerz e alunos da Academia de Arte de Saarbrücken. 2146 pedras de calçamentos foram removidas e gravados em uma das faces nomes de cemitérios judaicos e reassentadas com a inscrição contra o chão da praça que era sítio do centro da Gestapo. Assim, o lugar da memória é substituído por uma experiência do espectador e o público estabelece relações física e simbólica com o lugar.

Dialogando com noções anti-hierárquicas e críticas sociais dos anos 60/70 inerentes ao antimonumento e o contramonumento, Hirschhorn recusa em seus trabalhos as características do monumento clássico para repensar a arte pública. Em *Monumento a Bataille*, uma homenagem escultural temporária concebida pela Documenta 11 de Kassel, o artista improvisa uma exposição a partir de materiais cotidianos externa dos principais locais da mostra e cria uma situação relacional com uma comunidade de trabalhadores, na maior parte imigrantes. Os moradores são convidados e contratadas para colaborar com o artista em atividades diárias em torno da obra do filósofo francês Georges Bataille. O artista se coloca enquanto proponente e trabalhador responsável pelo funcionamento da obra, que tende estimular cooperação e parcerias capazes de revelar as junções secretas entre as coisas, como a participar na lutar contra injustiças e desigualdades sociais. As atividades diárias na biblioteca temporária, na venda de *Kebab*, no estúdio de TV, nas oficinas, etc., são transmitidas ao vivo na internet.



Figura 1 e 2. À esquerda: Construção do monumento (Todd Heisler, *The New York Times*, 2013) . À direita: Inauguração do Monumento (*Construction pictures*, <http://gramsci-monument.com/page121.html>, 26.06.2013).

Seguindo a mesma metodologia de trabalho, em *Monumento a Gramsci* (Figuras 1 e 2), o artista instala uma biblioteca, Internet café, estação de rádio, agência de jornal, oficina, sala de estar e bar e estabelece uma programação de conversas sobre arte e o filósofo marxista revolucionário italiano Antônio Gramsci com os residentes na Bronx. Semelhante a *Monumento a Bataille*, ele desafia a ideia do “monumento” pelo caráter desprezível dos eventos, o uso dos materiais, a aparência de “totens de culto do lixo pós-apocalíptico” (Kennedy, 2013), como pela escolha da localização. Utilizando materiais comuns (madeira, papel, tecido, papelão) e objetos descartados (móveis abandonados), Hirschhorn procura um “arte kitsch” que se insere na cultura cotidiana das pessoas e denuncia a “arte pela arte” e/ou “arte perfeita” (Tellechea, 2002) em diálogo com uma das principais ideias de Gramsci:

Não existe atividade humana da qual se possa excluir toda intervenção intelectual, não se pode separar o *homo faber* do *homo sapiens*. Em suma, todo, homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um “filósofo”, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim, para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar (Gramsci, 1979).

O homem é um ser político que se define a partir das relações sociais estabelecidas, assim como por sua participação na vida coletiva. No caso dos monumentos de Hirschhorn, a arte pública é o momento de participação do artista e dos moradores colaborando em uma “concepção de mundo”.

Com a escolha pelo baixo estatuto socioeconômico da comunidade principalmente turca na Alemanha e afroamericana no Bronx, Hirschhorn afirma sua posição privilegiada de artista. Uma equipe local de pessoas atuando como prestadores de serviço, funcionários e trabalhadores anônimos gerenciada pelo artista foi montada. A desigualdade dos participantes sugere um debate a respeito da viabilidade da arte colaborativa, face às desigualdades socioeconômicas de artista e moradores, ao tempo em que aponta para a existência de um plano comum sensível, uma unidade espaço-temporal partilhada

por diferentes pessoas, práticas e discursos. No encontro com o outro, os valores são negociados para (re)projetar um ambiente a partir dos elementos existentes, unindo o que habitualmente não pode ser unido, interferindo, deste modo, na realidade imediata.

No caso do Brasil, os monumentos tradicionais apresentavam eventos de uma forma propagandística importando modelos iconográficos idealizados, herdados da tradição acadêmica europeia. Todas as cidades têm bustos de “personalidades célebres” e em vários locais se encontram estatuas de índios, bandeirantes e negros em escala majestosa numa tentativa de valorizar as raízes brasileiras e expressar as fabulas nacionais. Nos últimos anos, também surgiram contramonumentos como o *Monumento ao Índio* (Brasília, 2000) que rememora a morte do índio Galdino, incendiado em 1997, ao mesmo tempo em que perpetua as convenções do monumento tradicional. Outro tipo de mobilização, que poderia ser enxergada como escultura social ou monumento público, aconteceu em 2012 a partir da divulgação de uma carta de índios guaranis caiowás do Mato Grosso do Sul denunciando violências sofridas pela tribo. Em solidariedade, brasileiros urbanos adicionaram o sobrenome Guarani – Kaiowa a seus primeiros nomes nas redes sociais.

A afirmação “Sou Guarani Kaiowá” não agrega valor indenitário a partir de sua enunciação, mas aponta para um significado simbólico construído a partir de um contexto específico. O convite para compor o *Monumento a Macunaíma* também circulou na Internet. A partir das propostas uma programação de três dias buscando privilegiar atividades que desafiarão o caráter monumental da arte pública, ações que apontaram para crises de “civilização” por meio de intervenções efêmeras e instancias que dialogaram com os monumentos de Hirschhorn antropofagicamente, foram criadas.

Instâncias de troca foram produzidas, diferentes visões confrontadas e estimulada a ativação recíproca na interação entre o espaço físico e imaginário sugerido pela obra *Macunaíma*. Escolheu-se o personagem-título do romance do escritor brasileiro Mario de Andrade (1928) como falso herói capaz de representar o multiculturalismo brasileiro. Mas o que se deseja comemorar?

As ações *Carregamento do tronco* e *Moradores: ocupação noturna* do grupo Urbanidades-Intervenções integrou a programação heterogênea do evento que teve participação ativa de mais de quarenta pessoas. *Carregamento de Tronco* (Figuras 3 e 4) se baseou inicialmente nas corridas com carregamento de toras de madeira realizados por tribos brasileiras. Segundo Júlio Cezar Melatti, as corridas com toras estão ligadas á práticas rituais, porem, apesar de depender diretamente de habilidades físicas humanas, não podem ser consideradas esportivas já que não apresentam elementos competitivos. O ritual consiste basicamente em carregar um tronco de madeira ao longo de um trajeto predefinido. Para a ação do monumento, optou-se carregar uma amarrado de varas de bambu de seis metros que lembrou um tronco ou mastro de Santo Antônio de uma material local pouco presente na imagem da cidade.



Figura 3 e 4. Registros fotográficos. *Carregamento do tronco*, Urbanidades, 2013. Fotografias de Igor Santos Oliveira.

Definiu-se um trajeto seguindo o eixo central da cidade ao longo do córrego do Lenheiro, atravessando o núcleo histórico de um extremo a o outro, seguindo para o bairro Fábricas, ao longo da avenida principal onde se encontram os comércios e fábricas da cidade. A ação transformou os participantes em uma equipe obrigada a funcionar colaborativamente e em negociação. No livro *A Necessidade da Arte* Ernest Fischer exemplifica a ideia que reforça a questão da coletividade pela recusa da competitividade em atividades cotidianas e artísticas:

A sociedade primitiva implicava uma forma densa e fechada de coletivismo. Nada era mais terrível do que ser excluído da coletividade e ficar sozinho” e continua “A arte, em todas as suas formas [...] era a atividade social *por excellence* (Fischer, 2002).

Faz-se necessário pensar no outro e criar um equilíbrio entre os participantes. Reversou-se o peso, o lugar, mudou-se de posição para achar diferentes maneiras de realizar a ação inócua, que apenas visava o deslocamentos dos bambus de um lugar para outro.

A ação constituiu uma prática que participou “na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (Rancière, 2005). Rancière teoriza um regime específico da partilha do sensível que define uma experiência que não se reduz à percepção natural, posto que é vivida fora das condições normais da experiência cotidiana. O sensível assim compreendido é marcado pela presença de uma “potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo” (Rancière, 2005).



Figuras 5 e 6. Registros fotográficos. *Moradores: Ocupação noturna*, Urbanidades, 2013. (Acervo do grupo).

Essa potência de diferenciação foi objeto da ocupação *Moradores* (Figuras 5 e 6), um acampamento embaixo de uma ponte de pedestres no centro da cidade. As redes ocuparam um espaço não utilizado por causa da poluição do córrego. Houve um rompimento com o lugar pré-determinado que impediu a identificação da ocupação com moradores de rua ou modos de fazer artísticos. Segundo Rancière, o regime estético se constitui através de uma aparente contradição, um momento insurgente que possibilita perceber a potência do encontro entre o real e o artificial num confronto com o espectador que elabora o sentidos visual e seu sentido social a partir da ocupação como ação simbólica e como forma autônoma da vida.

Para Rancière, a formação de uma comunidade política é baseada no encontro discordante de percepções individuais. A arte, como incentivadora da multiplicidade de manifestações e interesses, permite as colisões das diferenças. As inscrições dessas relações conflituosas resultam em um evento antagônico, deslocando as rotinas cotidianas. Criam-se memoriais não-intencionais, monumentos insurgentes que se transformam em situações reais como material simbólico e real construído. Nesse sentido os monumentos de Hirschhorn e as ações do grupo Urbanidades pretende abolir a arte pública tradicional e redefinir o estatuto da representação do indivíduo no espaço público, mas, sobretudo participam da repartição da experiência comum, podendo, inclusive ser visto como ações políticas que contestam a norma hegemônica e propõem um exercício de estabelecer uma equilíbrio coletivo temporário.

Referências

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- KENNEDY, Randy. Bringing Art and Change to Bronx. The New York Times. June 27, 2013. Accessible in: <http://www.nytimes.com/2013/06/30/arts/design/thomas-hirschhorn-picks-bronx-development-as-art-site.html?pagewanted=all&r=1&>. Accessed: 30.07.2013.
- MELATTI, Julio Cezar. “Corrida de Toras”. Em: *Revista de atualidade indígena*. Ano I, nº 1, pp. 38-45, Brasília: FUNAI, 1976
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- TELLECHEA, Juan Carlos. Thomas Hirschhorn en Documenta 11. Disponível em: http://www.swissinfo.ch/spa/Thomas_Hirschhorn_en_Documenta_11_.html?cid=2752022. Acesso: 30.07.2013.

ZONAS DE SOMBRA, INDETERMINAÇÃO E INCOMPLETUDE: NOTAS SOBRE A DINÂMICA PROCESSUAL DE UM DESENHO

Jamerson Sérgio Passos Rezende
IARTE/UFU – jamersonrezende@yahoo.com.br;

Cláudia Maria França da Silva
PPGA/UFU – claudiamsfg@yahoo.com.br

Este texto relata uma pesquisa atual em Desenho, cujos desdobramentos levantam questões sobre o limite entre o acabamento e o inacabamento de um trabalho artístico. Questionam-se quais seriam os indicativos do desenho de observação enquanto registro de um “motivo” e quais seriam os indicativos de um desenho que adquire o status de autônomo. Espera-se que a aproximação ou distanciamento da materialidade do desenho com relação ao referente, de certa forma mensure o quão autônomo o trabalho é, em nível de estilização ou abstração das suas formas. Este processo é mediado conceitualmente por Pareyson (1984), em questões que tocam a formatividade de uma obra, em diálogo com Salles (2009).

Palavras-chave: Desenho; processo de criação; formatividade; sombras.

This text reports a current research in Drawing, which unfolding allows raise questions concerning the boundary between the ending and the incompleteness of an artwork. It questions which would be indicative of observation drawing while registering a “reason” and which would be indicative of a drawing that acquires the status of autonomous. It is hoped that the approach or detachment from the drawing materiality in respect to the referent, in a way to measure how as the work is at the level of abstraction or its forms stylization. This process is conceptually mediated by Pareyson (1984), on issues that touch the formativity of an artwork in dialogue to Salles (1998).

Keywords: Drawing, creation process; formativity; shadows.

Considerações iniciais

Desde os primeiros desenhos, durante a graduação em artes visuais, pôde ser observada a recorrência de um modo específico de ocupação do espaço, em que a forma representada ocupava uma pequena porção ao centro, deixando grande parte para o pronunciamento do vazio. O contorno era então preenchido com hachuras a grafite, até obter a variação de alguns pontos na escala de valor, conferindo uma noção básica de volume. Como fiz tais desenhos pensando-os inicialmente como esboços, estudos preparatórios no campo da observação e da memória, não vinculei a ocupação espacial da forma a uma peculiaridade sua, como se ela possuísse um “caráter introspectivo”.

A partir do momento em que essa “introspecção” da forma foi aventada, deu-se início à parte experimental propriamente dita, tendo como norteadores os seguintes elementos: a relação de proporção forma-espaço; os graus da escala de valor; a relação claro-escuro e a notação de sombras, como elementos visuais que pudessem alterar ou corroborar a situação dada naqueles esboços observados. Tais relações de contraste e composição demandaram, por sua vez, experimentações com outros materiais para além dos grafites.

A parte prática atual consiste na produção de uma série de desenhos de observação a partir objetos de pequena escala, facilmente disponíveis, mas que ao mesmo tempo, apresentam uma complexidade em sua forma, sobretudo na riqueza de seus planos. Em suas sobreposições e/ou justaposições já se percebe o potencial para uma composição gráfica relativamente impactante em sua visualidade, podendo ser mais explorada, de acordo com o grau de descentralização da forma no espaço do suporte.

Com base nesse critério, para uma primeira experimentação, foram escolhidos motivos como papéis levemente amassados em um “exercício tautológico” do desenho, ou seja, ocorre a representação visual de um papel amassado sobre um plano de papel. Posteriormente, representei pequenas pedras irregulares de cortes bem definidos. Tais objetos foram, em diferentes momentos, colocados sobre uma base plana e firme sob uma luz próxima e relativamente difusa, projetando sombras no próprio modelo (objeto real) bem como na sua base.

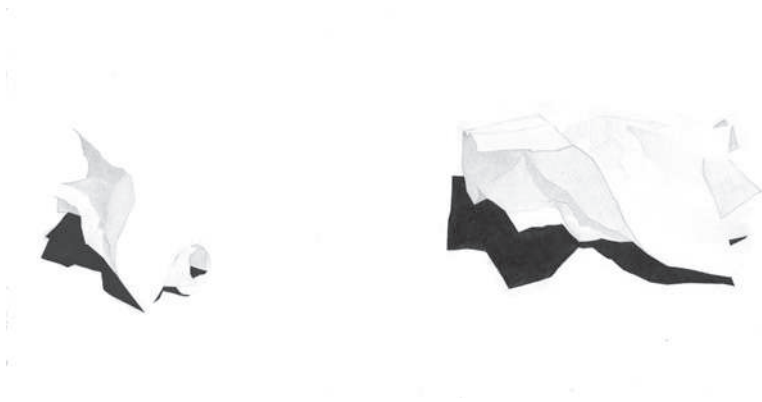
Uma questão importante é respectiva às qualidades matéricas dos elementos observados: papéis amassados e pedras solicitam um modo específico de traçar. Como os limites desses elementos com o entorno são bastante definidos, suas sombras próprias e as projetadas solicitam igualmente procedimentos técnico-formais em consonância com a dureza de seus contornos. As linhas de contorno das formas contribuem para a percepção de diferentes pesos visuais nos desenhos representados com as pedras e papéis amassados: a pedra, por ser fisicamente mais pesada deve corresponder no desenho a um peso visual maior, conseguido com uma linha de contorno mais densa; enquanto no papel, ela deve permanecer “leve” assim como material referente.

Procedimentos e discussões

Nos estudos iniciais já se fez relevante a variação de texturas nas formas gerais do desenho, dadas primeiramente com hachuras rápidas e evidentes. No entanto, o estudo

das sombras merece uma demanda temporal maior. Percebo que a sombra é um indício importante não somente para conquistas técnicas, mas também para ganhos composicionais e simbólicos. Para tal, utilizei-me de situações de um foco e de dois focos de luz, no sentido de multiplicar as sombras dos referentes.

Onde havia sombras médias (difusas), este conjunto de linhas deveria acontecer unidirecionalmente, no sentido dominante (de maior peso) em cada parte. As sombras projetadas nos objetos deveriam se dar por dois momentos hachurados, em direções opostas e sobrepostas, como se cruzadas. A sombra de situação, responsável por situar o desenho em seu espaço, se destacaria por uma segunda técnica gráfica, limitando uma área de mancha escura e opaca, obtida com têmpera (Figuras 1 e 2).



Figuras 1 e 2: Jamerson Rezende. Experimentos de sombra com desenhos de papéis amassados, 2013. Grafite e têmpera sobre papel, caderno 30 x 21 cm. (Fonte: Acervo próprio).

Esta sombra destacada, além de apoiar visualmente a forma, pretende apontar com um de seus vértices extremos, para uma grande área de papel branco, mantendo diálogo constante entre figura e fundo, harmonizando a composição e garantindo sua dinâmica visual.

Há, portanto, uma diferenciação de duas sombras, e com elas, uma necessidade de representação de diversos instantes no desenho: a representação do objeto; de sua sombra natural (difusa); e da sombra de situação; esta, focada e projetada, tanto no objeto quanto no espaço circundante.

Cada uma dessas partes demanda uma particularidade de tratamento visual em sua textura e técnica utilizada. A premissa aqui é a de fazer corresponder a materialidade do desenho à materialidade do referente, aproximando-os. Espera-se que esta aproximação ou distanciamento do desenho com relação ao modelo, de certa forma mensure o quão autônomo o trabalho é em nível de estilização ou abstração das suas formas.

Nas primeiras experimentações, notou-se uma disparidade indesejada, fragmentando o desenho em dois, com prejuízo das formas em grafite. Julgando ser um conflito de ordem técnica, foi buscada uma aproximação das hachuras entre si, sendo menos evidente em sua

individualidade, para poder se comportar também como mancha. Com isso, esperava-se obter mais coerência entre as partes da forma e a unidade do todo. O desenho não estava finalizado, estava ainda na esfera do esboço preparatório – fato reforçado pela necessidade de registros fotográficos como documento processual, durante essa etapa.

A questão que se coloca nesse momento é: como as tonalidades de cinza contribuem para a autonomia do trabalho sem a perda da materialidade original, indicada no referente?

Havia ali, um distanciamento muito grande entre os tons de cinza e o preto. Os cinzas se aproximavam mais do branco do suporte do que da mancha escura, demandando uma revisão desta escala de valores, com tons médios. A ambiguidade técnica continuava gerando um conflito visual, visto que ambas concorriam entre si pela atenção do espectador, prejudicando a totalidade do trabalho.

São testadas outras densidades de grafite e espalhamentos da forma em suas manchas, com a projeção de um foco de luz mais denso em posição diferente da primeira fonte luminosa. Nesse caso, as sombras secundárias claras também foram feitas com técnica úmida, como a mancha escura, para se diferenciar em textura com o material observado.

Uma segunda variação seria a de destacar somente a sombra de situação no desenho, reduzindo as demais. Assim, somente a mancha escura divide espaço com o objeto representado, semelhante às pesquisas plásticas de Regina Silveira (Figura 3), diferenciando-se na composição espacial. Enquanto a artista projeta as sombras em espaços tridimensionais para obter distorções visuais nas mesmas, este trabalho volta-se para a percepção bidimensional, procurando a ativação do espaço branco do suporte, a partir das formas desenhadas.

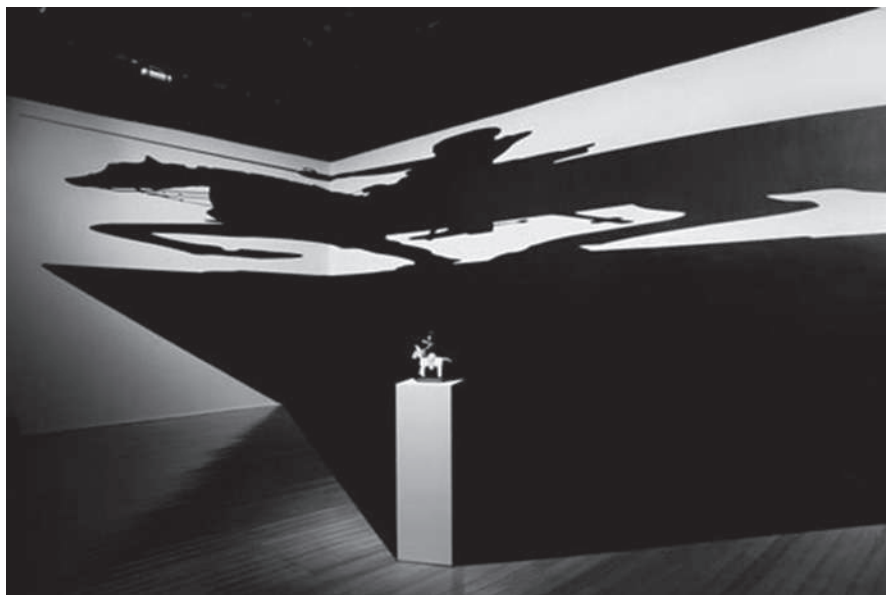


Figura 3: Regina Silveira. *Paradoxo do Santo*, 1994. Vinil adesivo, madeira e escultura, 155 m2. Foto: Ding Musa. (Fonte: reginasilveira.com).



Figura 4: Jamerson Rezendes. Estudo de composição com sombra escura, 2013. Grafite e têmpera sobre papel, caderno 30 x 21 cm. (Fonte: Acervo próprio).

As sombras contribuem para uma contextualização espacial das figuras (papel amassado e pedra) no suporte utilizado, definindo suas posições. Podem ser definidas então, sob o conceito de “fundação” para o desenho, ou seja, sua base estrutural em termos visuais. Funcionam agora, como elemento básico de localização da forma em um espaço geográfico idealizado. (Figura 4).

Outra problemática com relação ao procedimento prático está na noção de indicativos no potencial de finalização do trabalho. Ou seja, quais indicativos apontam para a condição de acabamento ou inacabamento de uma obra de arte, visto que o esboço ainda possui uma virtualidade, um “vir a ser” arte.

Os desenhos realizados, cada qual como resposta a um problema surgido a partir da representação das sombras, estabelece uma espécie de “diário”, o qual prepara projetos do que seria um “desenho autônomo”. No entanto, não haveria naquele conjunto, situações ou fragmentos próprios de uma situação “finalizada”, em Desenho?

Pareyson (1997) define a arte como o “puro êxito de uma atividade plasmadora”, ou seja, como o acabamento de uma ação formadora, um processo cuja condição de sucesso é sua própria adequação consigo mesma, não com outro fim ou valor além de si. Para o autor, este acabamento da obra de arte, ou “forma formada” (obra finalizada), surge da resolução de um problema interno à mesma, dado pela dialética entre atuação da “forma formante” (obra em processo) juntamente com a intenção e intervenção do artista. Assim, a expressividade da obra aconteceria quando ela se concretizasse em si enquanto modo de formar, definindo com ele, seu modo de ser.

Para Salles, este processo de formação da obra está ligado à resolução da contínua tensão existente entre o projeto do artista (sua intenção artística) e sua adequação material.

É a tensão entre o que se quer dizer e aquilo que se está dizendo. Esta é, na verdade, a caracterização do ato criador, em seu sentido mais geral, que estamos, aqui, sustentando, na medida em que o trabalho da criação – um percurso que exhibe tendências – está inserido na continuidade do processo. (SALLES, 2009: 67).

Nestes desenhos, a tensão material foi dada com a introdução de uma segunda técnica no mesmo suporte, competindo com a primeira (hachuras a o grafite) em termos de atenção visual. Superar esta disparidade técnica se tornou, nos termos de Salles, a “lei” interna do processo, ou seja, objetivo prático e norteador do mesmo a fim de buscar uma síntese entre forma e conteúdo.

O sucesso desta síntese deve determinar o quão finalizado é um trabalho em arte.

A relação entre forma e conteúdo não pode ser definida, portanto, por uma dicotomia. Investigar onde um começa e o outro termina é descobrir a própria natureza da arte. O poder de expressão do produto que está sendo fabricado está na fusão de forma e conteúdo – uma espécie de amálgama. (SALLES, 2009: 80).

Este poder de expressão é dado na experiência com a obra entregue ao público; em outras palavras, sua contemplação estética plena, dentro do que o artista se propôs, e por vezes se estendendo além. Podemos entender ainda a questão do acabamento e expressividade da forma segundo o conceito de “presença” da obra de arte no pensamento de Didi-Huberman. Segundo o autor, esta presença teria uma característica aurática, percebida por uma relação dialética entre o objeto artístico e o observador.

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição se desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto, quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. (DIDI-HUBERMAN, 1998: 149, grifos do autor).

Podemos dizer que somente a obra acabada, no sentido de sua própria realização enquanto processo e apresentação tem a presença aurática capaz de justificar-se pela contemplação que proporciona, ao mesmo tempo em que possibilita e permite ao observador associações complementares diversas para além de sua visualidade. No entanto, considerando que lido com esboços e estudos e que estes ainda não foram vistos por outras pessoas, coloco-me como o observador, o *outro* que observa atentamente o que o desenhista está a fazer e, assim, perceber os graus de finalização e inacabamento dos desenhos. Neles, o observador que sou eu, pode perceber o grau de desdobramento das pedras e papéis em nuvens, que sobrevoam a planaridade do suporte.

Considerações finais

Enquanto esboço, o desenho é geralmente caracterizado por sua redução técnica, material e escalar, a fim de uma execução mais ágil. Ou seja, o desenho preliminar apresenta-se com caráter imediato de estudo preparatório para outro fim (posterior àquele). O desenho final também tem essa intenção de sê-lo, desde sua gênese. A diferença com relação ao esboço está no fato de ele apresentar um nível mais detalhado, no sentido de adequação de suas formas ao seu conteúdo, tornando-se idealmente pleno no que se propõe. Torna-se objeto autônomo com relação ao seu próprio processo de construção.

Há graus de autonomia do desenho, esta autonomia sendo definida quanto à sua intencionalidade do proponente, intenção final do artista. Ou seja, se o desenho tem ou não a pretensão de ser arte finalizada – e isso deve transparecer no trabalho, salvo nos casos de esta ser apresentada ao público como uma forma artística alternativa. Esta pesquisa não se esgotando aqui, encontra-se em processo de produção e reflexão. Tais hipóteses têm de ser constantemente testadas para conclusões mais consistentes.

Referências

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

UMA DRAMATURGIA TECIDA POR MUITAS MÃOS

Jéssica Lorena Lima Gonçalves

URCA – jessica-lorenna@hotmail.com

A presente pesquisa é decorrente do Projeto PIBIQ/CNPq: Da Estante Para o Palco: a criação colaborativa de dramaturgia original e a recepção da livre adaptação da Divina Comédia de Dante Alighieri. A pesquisa foi iniciada em janeiro de 2011. Foi desenvolvida e realizada pelo Grupo de Pesquisa Laboratório de Criação e Recepção Cênica – LACRIRCE. A estreia do espetáculo aconteceu em agosto de 2013.

Palavras chave: Criação. Colaboração. Dramaturgia original.

Esta investigación es el resultado del Proyecto PIBIQ / CNPq: Del Estante para el escenario: la creación colaborativa de teatro original y la recepción de la adaptación libre de la Divina Comedia de Dante Alighieri. La investigación se inició en enero de 2011. Fue desarrollado y llevado a cabo por el Laboratorio de Investigación Grupo de Creación y recepción Scenic - LACRIRCE. El estreno del espectáculo tuvo lugar en agosto de 2013.

Palabras clave: Creación. Colaboración. El drama original.

O estudo é desenvolvido a partir de processo de criação em colaboração, com um Grupo composto por professores e alunos do Centro de Artes Reitora Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau da Universidade Regional Do Cariri- URCA. Como primeira etapa da pesquisa, criamos um campo de imagens a partir do universo de Dante Alighieri, aguçando nosso imaginário para a criação cênica a partir do universo teórico-prático, referenciados por autores como Fayga Ostrower e Cecília Salles que apesar de ambas serem teóricas das artes visuais, comungam de perfeita sincronia com nossa pesquisa no que se diz respeito aos vestígios deixados no caminho do processo.

A partir dos encontros fomos instigados a destacar recortes do texto que mais nos chamassem atenção, com esses recortes da obra iniciamos a segunda etapa do projeto que era organizar os recortes de acordo com que cada membro do grupo desejava falar criativamente.

A terceira etapa consolidou-se dentro da sala de ensaio, usando recortes da obra citada começamos a agir por meio das improvisações, os jogos propostos estabeleciam um elo de confiança entre os atores, desenvolvíamos os primeiros alinhavos da nossa narração. Esse alinhavar, costurar, cozer tecidos dramaturgicos, foi possível pelas vivencias praticas, pela sintonia dos encontros. A coletividade foi fator indispensável, as formas cênicas apresentavam-se e aperfeiçoavam-se a partir do grau de intimidade do coletivo.

Durante esses dois anos de pesquisa muitas estratégias foram criadas para a construção da dramaturgia. Assim, fragmentos do texto de A Divina Comédia, dos textos de Antonin Artaud e trechos bíblicos eram trazidos para sala de ensaio, com um intuito de fazer parte dos jogos improvisacionais, e desenvolver nossas potencialidades criativas. A encenadora e dramaturga da adaptação na qual trabalhávamos conduzia as improvisações. Depois delas, conversávamos para registrar o que de fato interessava para o trabalho, no decorrer deste percurso eram feito recortes dos quais construímos possibilidades de cena. Atualmente, com um olhar mais distanciado do processo, consigo perceber que, o que realmente regeu nosso trabalho, foram os encontros na sala de ensaio e as diversas referências encontradas no percurso. De fato, essas descobertas feitas no caminho, é o que pauta a encenação e a dramaturgia. Entendendo esta dramaturgia não só como dramaturgia do texto, mas também a dramaturgia tecida para a construção da personagem. Assim como a autora Salles coloca também se aplica a criação dos personagens.

No momento da construção da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo postas à prova. São feitas seleções e opções que geram alterações e que, por sua vez, concretizam-se em novas formas. É nesse momento de testagem que novas realidades são configuradas, excluindo outras. E, assim, dá-se a metamorfose: o movimento criador. Tudo é mutável, mas nem sempre é mudado. (SALLES,2004)

Para aguçar o imaginário dos envolvidos no processo, todos os membros do Grupo de Pesquisa foram instigados a ler a obra A Divina Comédia, e a partir da leitura, trazer fragmentos para os encontros práticos a fim de serem compartilhados. Conforme íamos tirando as dúvidas uns dos outros, partíamos para as improvisações. As improvisações foram uma das principais estratégias para o recorte da obra e reelaboração da mesma.

Este processo exigia-nos um grande poder de imaginação, nos envolvendo no tecido da criação nossos próprios questionamentos e desejos, pois de acordo com Ferreira:

A dinâmica do processo criativo (...) é desenvolvida mediante um envolvimento do artista com o seu desejo de expressão. (...) Esta consciência criativa, voltada para a realização do círculo mágico, extrapola os limites do ponderável, perceptível, lógico e analítico, requer do indivíduo criativo a capacidade de ir além dos fatos concretos e empíricos. (FERREIRA, 122-123, 2009)

Acredito que este é um dos motivos para justificar a demora a se fechar o “círculo mágico” do trabalho. As pessoas envolvidas não poderiam estar ali por qualquer motivo, precisavam estar envolvidas por completo com suas questões e seus porquês. Somente assim conseguiriam chegar até o final do processo. Talvez, o mais delicado neste tipo de trabalho, seja esperar o tempo que a encenação pede, respeitando o amadurecimento do processo de cada um, pois tudo depende dos caminhos a percorrer e decisões a tomar. Como a autora Fayga Ostrower coloca muito bem no seu livro *Criatividade e Processos de Criação*: “*Será ele, dentro de sua seletividade, a discriminar o caminho, os avanços e os recuos, as opções e as decisões que o levarão a seu destino.*” (OSTROWER, p.75, 1991) Então, assim entendemos que, cada um é encarregado de fazer suas próprias escolhas e decidir por qual trilha seu destino irá seguir.

Diante de tantas prerrogativas percebo, o quanto nós caminhamos e evoluímos enquanto pessoas, que se propuseram há escutar o tempo e a demora do outro. Neste sentido buscamos um maior desenvolvimento enquanto profissionais, pois esta pesquisa nos permitiu a experimentação como pesquisadores, levando em conta nossas habilidades. “*A criação é, sob esse ponto de vista, conhecimento obtido por meio da ação. O processo criador revela diferentes instantes cognitivos, envolvendo gestos os mais diversos para se alcançar esse conhecimento.*” (SALLES, 2004) Para que o conhecimento fosse exercitado, precisávamos experimentar qual área queríamos seguir paralelamente ao trabalho de criação da personagem e da encenação. Um exemplo disso é a possibilidade de vivenciar não apenas um trabalho como atriz, mas também como produtora do espetáculo. Da mesma forma, ocorreu com outros membros do grupo dos quais desenvolveram atividades como iluminadores, cenógrafos, maquiadores entre outras habilidades.

A dramaturgia na construção do personagem

Realizamos, para a construção da dramaturgia do espetáculo, algumas estratégias de criação das personagens. Ao mesmo tempo em que improvisávamos e criávamos possibilidades para a dramaturgia, utilizávamos das mesmas estratégias para a dramaturgia das personagens. Conforme já relatei, o início do nosso processo foi pautado em improvisações, passando assim para a criação de partituras ou Células, como chamávamos. Ou seja, depois de improvisar, cada ator era responsável de criar células de cenas, para que no encontro com todos os atores e a encenadora, as construções fossem amarradas e tecidas de fato na cena.

Uma das estratégias utilizadas para a construção da dramaturgia das personagens foi que, cada ator criasse uma espécie de carta que identificasse as características de seus personagens. Cada carta criada pelos atores era nomeada como AVATAR. Personagens como jogadores de um tabuleiro da vida. Com essas construções, assim cada ator ficou responsável de construir suas células, levando em consideração as características de seus avatares. Os atores usaram para a construção dessa carta desenhos, colagens, pinturas para identificar seu jogador. Com esse tipo de estratégia percebo que já íamos criando nossos personagens e eles já iam ficando em nossos corpos mesmo que timidamente. Até esta etapa do processo os personagens eram Dante, Virgílio, Beatriz, Matilde, Deus, Diabo, Onça, Loba e Leão. A construção destas cartas possibilitou a primeira construção do que seriam nossos personagens.

Esta criação levou em consideração os três espaços, como se para cada espaço: inferno, purgatório e paraíso, existissem ou fosse criado um personagem diferente. Com suas intenções, partituras e desejos. Precisávamos, além de criar as partituras (células), exercitar os nossos corpos para as mudanças rápidas de espaços. Usando-se dos procedimentos de hipertensão e suspensão íamos saindo de um espaço e entrando em outro. Então, precisávamos deixar tecidos em nossos corpos referências que nós conduzíssemos a cada um daqueles espaços sugeridos por Dante. A diferença é que todos os espaços seriam usados em simultaneidade. E para a construção das personagens esses fatores deveriam ser levados em conta.

Semanalmente nos encontrávamos para a realização de trabalhos físicos que envolvia voz e corpo. O treinamento conduzido pela encenadora apontava a atenção para exercícios de dicção, precisão, agilidade, foco, força, jogo e interação entre os envolvidos. As partituras criadas eram pensadas e repensadas. Para esta construção utilizamos bastante da repetição para desenvolver um treinamento eficiente com/em nossos corpos. Para que estes chegassem à cena vivos e vigorosos.

Desenvolvemos algumas perguntas, que primeiramente foram feitas a nós mesmos, como: Qual seu sonho? Qual seu medo? E quanto você está disposto a pagar? Depois de pensadas essas perguntas e, pelo menos temporariamente, respondidas a nós mesmos, resolvemos realizar as perguntas também com a comunidade. Aquelas pessoas que responderam a tais perguntas sonhavam em ter uma casa, em se formar, em ganhar na loteria e na maior parte das respostas estavam dispostos a tudo e ao próprio esforço para conseguir seus objetivos. Alguns desses fragmentos foram inseridos na primeira versão da dramaturgia. Depois dessas pesquisas sobre o medo o sonho e o preço, a encenadora propôs que nós atores desenvolvêssemos pelo menos 3 personagens-tipo. Ainda na primeira versão da dramaturgia nós desenvolvemos algumas cenas baseadas nesses personagens-tipo. Eram figuras comuns da nossa sociedade que resolvemos usar de inspiração para a criação, neste caso, tanto da dramaturgia textual quanto à dramaturgia da personagem. Muitos recortes foram feitos para essa construção de personagens até que se estabelecesse o que seria levado ao público.

Na trajetória de construção dos personagens, o texto escrito vai sendo singularizado, os atores anotam e fazem indicações nele, refletindo o processo de (re)criação do texto na montagem, partindo de suas compreensões e impressões, da direção da peça, dos treinamentos vocais e corporais. (GAYOTTO, pg.38, 1997.)

Este processo é conhecido por receber várias interferências no seu decorrer. Cada nova informação que íamos aderindo à construção das personagens mais mudanças provocavam, tanto na dramaturgia como na encenação, principalmente por ser um trabalho repleto de retalhos e tecido por muitas mãos. Com o tempo percebíamos o que estava funcionando e poderia ser amadurecido e que por consequência poderia ser retirado da dramaturgia e assim do espetáculo. Um grande exemplo disso foram os personagens de Deus e o Diabo. Passamos muito tempo trabalhando com esses personagens até chegar um determinado momento do processo, em que estes foram substituídos por personagens chamados de Juiz, Rainha, Bailarina, Poeta e Bobo e assim, interferindo seriamente na dramaturgia, já que neste tipo de processo um ponto dependa e seja ligado ao ponto anterior.

Hoje chegamos a uma dramaturgia que é repleta de idas e vindas, que assim refletem na encenação como se fossem cenas repetidas e que também são refletidas na criação das personagens. Este processo me coloca no lugar de experimentar e por consequência investigar o percurso feito pela obra e assim analisar os rastros desse processo, concordando e destacando uma citação que acho pertinente da autora Cecília Salles quando diz que: “Quando falo em percurso, refiro-me aos rastros deixados pelo artista e pelo cientista em seu caminhar em direção à obra entregue ao público.”(SALLES,2004) E é assim que me sinto, em um lugar ainda de descoberta. Principalmente refletindo sobre a construção e apresentação da obra, tentando perceber como tudo foi tecido e costurado, refletindo e encontrando novas possibilidades.

Referências

- FERREIRA, Cecília Maria de Araújo. *Cena e jogo: o imaginário na carne*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.
- GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz Partitura da Ação*. São Paulo: Summus. 1997.
- MARTINS, Marcos Bulhões. *Encenação em jogo: experimento de aprendizagem e criação do teatro*. São Paulo: HUCITEC, 2004.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. – 6º Ed. – Petrópolis, vazes. Rio de Janeiro. 1991.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 2º Ed – São Paulo – FAPESP – Annablume, 2004.

SIMULACRO E JURISPRUDÊNCIA – SOBRE O DESEJO DE NORMOSE FRENTE AOS SUBTERFÚGIOS DA CRIAÇÃO

João Wesley de Souza
UFES/UGr, Espanha – joaowesley@uol.com.br

Investigar algumas questões conceituais, pertinentes ao percurso de entronização de uma hipotética obra de arte que concorrem dentro do seu processo de criação e reconhecimento, e ainda, envolvendo os vestígios e as contaminações oriundas desta experiência, que atingem seu autor, constitui o objeto deste artigo.

Palavras chave: Arte e filosofia, Arte e sistema de arte, Arte e processo de criação.

Investigate some conceptual issues, relevant to the route enthronement of a hypothetical artwork that competes within their process of creation and recognition, and also involving the traces and contamination derived from this experience that affect its author, are the subject of this paper.
Keywords: Art and philosophy, Art and the art system, Art and creative process.

Deambular sobre algumas questões conceituais pertinentes a uma suposta proposição de obra de arte, que concorrem dentro do seu processo de criação e reconhecimento, e ainda, envolvendo os vestígios e as contaminações oriundas desta experiência que atingem inexoravelmente seu autor, constitui o objeto deste artigo. Definir os conceitos que interagem neste processo, levando às atitudes assumidas pelo autor, dentro deste transito, trata-se da intenção primeira deste texto, no sentido de delimitar um campo de conceituação que, em última instância, funcionará como referência para a construção e entendimento, sobre algum argumento que possa surgir neste percurso.

Para um desejo de aproximação com o sistema de arte

Inicialmente, vamos orientar-nos em direção a referência dos *rastros* (Derrida, 1967) encontrados no processo de criação, vamos considerar algumas possíveis atitudes que o autor pode lançar mão para viabilizar sua circulação e interação, de fora para dentro, e com, o sistema de arte. Lembramos que o citado sistema de arte ao qual o autor busca se inserir é sempre delimitado pelo seu recorte geográfico experimental, cultural e temporal, ou seja, o seu *Umwelt* (Uexkull, 2009) possível. Tal política de aceitação, aqui traduzida como desejo de integração, necessariamente, tem que atravessar diagonalmente o âmbito do conceito de *normose* (Weil, 2003). Perceptíveis mudanças de atitudes, câmbios de estratégia que envolve reordenações conceituais e mudanças nos planos de trabalho que podem surgir em uma análise do percurso criativo de qualquer artista visual militante, em relação ao seu sistema cultural mais imediato. Para ilustrar esta advertência apresentamos duas pinturas, figuras. 1 e 2, de uma pintora, já consagrada, da geração 80. Nota-se nas legendas destas imagens, uma perfeita integração, uma eficiente *normose* com o sistema de arte em vários dos seus níveis, tanto no que se refere a um importante colecionador quanto a uma conhecida instituição de arte.



Figura 1: Rio 40°, Cristina Canale, 1987. Óleo s/ tela, 200 x 300 cm. Coleção Marcantonio Vilaça. Imagem extraída de <http://www.nararoessler.com.br/disponiveis/cristina-canale> em 22 de setembro de 2013.



Figura 2: Com curadoria de Luiz Camillo Osório, Cristina Canale, mostra individual, Arredores e Rastros MAM - Rio de Janeiro. 21.06.2010. Imagem extraída de <http://www.nararoessler.com.br/noticias/cristina-canale-abre-mostra-individual-no-mam-rio-de-janeiro> em 22 de setembro de 2013.

Sobre a adaptabilidade do autor

Considerando que qualquer processo de criação é antecedido por uma cultura instituída e historicada, e que se encontra inserido no gerúndio de sua contemporaneidade, com perspectivas a um futuro, vamos então, admitir e relacionar o conceito de *duração* (Bérgson, 1999) com as possíveis atitudes que ocorrem no ato de criação, no qual o autor pode fazer uso para garantir sua durabilidade dentro do sistema de arte. Esconder e fingir se, construir e reformular seus simulacros entendidos como arcabouço técnico e conceitual utilizados como uma política de sobrevivência dentro de um sistema cultural móvel e *descentralizado* (Hall, 2011), praticas aqui vistas como fundamentos comportamentais, admissíveis, quanto á necessidade de adaptação na relação entre o criador e o sistema cultural dominante, podem ser novamente interpretadas como elementos de eficiência relacional com o *Umwelt*. Ter uma atitude, ou varias outras cambiantes, é estar e sobreviver, durando no espaço físico e mental ao alcance da experiência do sujeito, no qual cada autor, uma vez inscrito, deve construir sua possível resposta, segundo suas possibilidades de recepção e interpretação, do lado de dentro desta bolha fenomenológica.

A imagem como resposta experimental

Todo sujeito está condicionado a um *umwelt*, ou a seu entorno. Seu alcance, melhor dizendo, aquilo que pode ser tocado e conhecido no *trato* (Heideger, 2009) com o mundo, dentro dos limites desta bolha biológico-fenomenológica, aqui se pode compreender, como uma biosfera cultural que determina e delimita as possibilidades hermenêuticas desta relação. O que o sujeito interpreta e exprime na forma de uma configuração visual, nos caso das artes visuais, nada mais é do que sua capacidade de resposta e entendimento sobre a realidade onde está inserido. Suas respostas visuais são, portanto, suas configurações criadas neste encontro entre o sujeito e sua “realidade circundante”, admitidas como uma *fricção hermenêutica* (Gadamer, 1992), com o mundo. Simplificando, considerando estas premissas, podemos dizer que toda imagem criada, traz em si, e consigo os vestígios deste encontro entre o sujeito e seu ambiente biológico e cultural circundante. Ao relacionarmos estes rastros fenomenológicos com as imagens produzidas neste contexto, diga se neste *umwelt*, devemos considerar estes modos de recepção semiológicos, específicos de cada sujeito.

Da ficção ao fato

Para investigar os contextos e estratégias onde se insere o desejo de reconhecimento sobre ato de criação ambicionado pelo autor, posto que a criação de configurações visuais, ainda pode ser vista como uma tentativa de comunicação, daí a necessidade de resposta pública sobre este ato, ou seja, para observarmos o âmbito de validação e reconhecimento da obra de arte, vamos percorrer e definir os conceitos e substâncias que estariam envolvidos neste processo que em ultima instância, constitui mais um campo de manobras onde o autor deve participar, com uma determinada eficiência, para que sua produção

seja reconhecida ou ignorada. Neste momento vamos chamar a atenção sobre o aspecto *ficcional* (Vaihinger, 1925), da obra de arte em seu berço. No seu momento de criação a obra de arte pode ser admitida como uma *ficção livre*. Cada configuração visual criada pode ser uma especulação imaginativa, antes que a mesma, segundo seu êxito dentro do sistema cultural circundante, ultrapasse sua situação inicial de *ficção livre*, para atingir posteriormente a realidade em uma nova condição de coisa durável, ou fato visual. Este êxito, pode ser obtido através da sedimentação cultural conquistada pelas estratégias eficazes implementadas no processo de inserção pública da obra. Digamos aqui: o êxito do desejo de reconhecimento que autor espera da sua produção, a passagem da ficção ao fato cultural instituído, é diretamente proporcional à eficiência conquistada, na construção da narrativa contextual da sua imagem. Esta qualidade pode ser visível na própria obra como presença visual inserida no sistema dominante, ou reconhecível nas atitudes ou conceituações escritas do artista.

A estratégia da jurisprudência

O uso de recursos históricos como um argumento de jurisprudência, poderia ser compreendido como outra possibilidade de validação e reconhecimento, desde que seja concebido dentro de um contexto neo-acadêmico, onde o autor tem, a princípio, uma relação estreitada com o conhecimento formal e institucional da arte. Lançar mão daquilo que já está sedimentado na cultura historicada, para que através de correspondências e relações silogísticas, se consiga introduzir substancialidade nas criações recentes, pode ser um recurso de eficaz baseado em exemplos e analógicos, uma vez que: aquilo que foi inicialmente concebido como uma ficção livre passe a condição de substância ativa, quando atinge a realidade, diga se, caso consiga atingir o sistema cultural, com força duradoura. A esta possibilidade de romper os limites do Umwelt e atingir a realidade, chamuscos de eficiência da ficção, ou *ficção eficiente*, como definiu Vaihinger.

Lembramos que a imagem artística instituída, passa pelo mesmo processo de convenção social. Tudo se inicia como um absurdo ficcional, uma mentira, para adquirir, à medida que comprova sua eficiência, como função essencial para a continuação da vida, o status de verdade no final deste processo, como aponta Nietzsche em *Sobre a verdade y mentira en sentido extramoral*. (Nietzsche, 2010). A imagem artística é eficiente e durável, quando é importante para a continuação da espécie, quando importa, em algum sentido, para o *sensus comunis* (Kant, 1987). Daí, podemos compreender a dificuldade em definir aprioristicamente, o que é, ou o que pode ser arte, uma vez que, quem define esta qualidade é um acordo, prolongado no tempo, entre o senso comum e o poder cultural estabelecido. Quer dizer a estratégia da jurisprudência tem sua eficiência comprovada, quando um juízo positivo construído ao longo do tempo, advém de uma normose com âmbito do poder da crítica institucionalizada. Considerando isto, resta ao criador também ser um bom jogador neste campo de sutilezas, para que sua produção ganhe importância, visibilidade e duração. Neste caso, nos parece que o artista deve saber interagir, tanto com a crítica institucional quanto com o senso comum. Não

podemos esquecer que os teóricos, mesmo considerando sua quantidade numérica reduzida, também fazem parte e integram-se ao senso comum e também podem nutrir-se de uma relação intuitiva com ele.

Considerações finais

Na adversidade vivemos, simulamos, interpretamos e narramos imagens, as múltiplas bifurcações de caminhos e possibilidades que o contexto cultural nos oferece, exige atualmente que o artista, mais do que saber fazer coisas com as mãos, também saiba tomar atitude. Para esta permanente condição em que se encontra o autor, um desejo de normose frente aos subterfúgios que envolvem o processo de criação da obra de arte, a princípio, nos parece ser até agora, a única atitude possível. A *normose* sempre vai exigir estratégias eficazes de dissimulação e de busca de referências já cristalizadas na cultura. Porém não podemos esquecer que a *normose*, em sua própria estrutura conceitual, sofre inevitavelmente da enfermidade anacrônica em terminar mantendo as coisas onde sempre estiveram, uma vez que corrobora, concordando sempre, com o já instituído. Neste caso, usar estratégias de *normose* implica em andar de par com o conservadorismo, uma atitude estranha à transgressão, gesto tão necessário para reinventar artisticamente as coisas. Fazer uso deste comportamento, desta inclinação à *docilidade* (Foucault, 1979), pode ser uma indicação fácil, o caminho natural que o poder central do sistema de arte instituído aponta e demanda, mas como podemos observar na própria história da arte, o impressionismo, assim como outros movimentos que realizaram profundas mudanças no conceito de arte, em seus momentos específicos, não tinha nenhuma concordância com as verdades instituídas pelo sistema vigente. Em vez de atuar segundo as normas do jogo oficial, os impressionistas, assim como outros possíveis exemplos paralelos, criavam novos jogos que exigiam a reformulação das normas vigentes, desestruturando o que se conhecia como arte, até então.

Podemos observar nas pinturas de Jorge Duarte, outro pintor da “Geração 80” (Fig. 3 e 4) como um exemplo de “*anormose*”. Uma atitude antítese da *normose*, também pode relacionar com o sistema mercadológico e educacional da arte, mas sempre de modo discordante e complexo. Considerando que estas pinturas que apresentamos existiram, entre um antes e depois, de uma interação com seu professor no Mestrado de Linguagens Visuais na EBA UFRJ, podemos dizer que este pintor caminha no sentido contrário a um desejo de normose, tanto em relação ao ensino quanto ao sistema de arte de um modo geral, fato que não impede em última instância, apesar de certa dificuldade relacional, que seus trabalhos sejam reconhecidos ao longo do tempo. De volta ao exemplo histórico que suscita esta atitude, poderia dizer que: todos criadores envolvidos com as grandes mudanças no conceito de arte, estavam essencialmente no caminho contrário, na contramão do fluxo. Em vez de optarem pela docilidade entranhável como estratégia de penetração e reconhecimento, eles apostaram na “*anormose*” como meio de ampliação de seus horizontes experimentais e estéticos. Fica aqui outra possibilidade de atuação, outro caminho a percorrer dentro do sistema de arte.



Figuras 3 e 4: Sapo sopa e Frog soup, Jorge Duarte, 1999. Vinílica sobre madeira, 30 x 45 cm cada, Coleção do artista.

Referências

- BERGSON, HENRY. *Matéria e memória*. Martins Fontes, São Paulo, 1999.
- DERRIDA, JACQUES. *De la Gramatologie*. *Collection Critique*, Paris, 1967.
- FOUCAULT, MICHEL. *Microfísica do poder*. Graal, Rio de Janeiro, 1979.
- GADAMER. H.G. *Verdad y Método*. Ediciones Sígame, Salamanca, 1993.
- HALL, STUART. *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A editora, Rio de Janeiro, 1998.
- HEIDEGGER, MARTIN. *Ser y Tiempo*. Editorial Trota, Madrid, 2009.
- KANT, INMANUEL. *The critic of judgement*. Hackett Publishing Company, Indianópolis, 1987.
- NIETZCHE FRIEDRICH. *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*. Editorial Tecnos, Madrid, 2010.
- UEXKULL, JAKOB VON. *Theoretical Biology*. Hardcourt, Brace&Company. INC, New York, 1926.
- VAIHINGER, HANS. *The philosophy of "as if"*. Hardcourt, Brace&Company. INC, New York, 1925.
- WEIL, PIERRE. *A patologia da normalidade*. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2011.

A OBRA COMO FRAGMENTO DO PERCURSO DO ARTISTA: UM ESTUDO SOBRE A PRÓPRIA POÉTICA

Joedy Marins

FAAC/UNESP – joedy@faac.unesp.br

A elaboração da obra de arte passa por fases distintas, gradativas, intensas, durante as quais as criações emergem respondendo a necessidades vitais de organização pessoal. Nas Artes Visuais, o deslumbramento estético faz parte constante de descobertas infinitas que resultam nas produções, permeando linguagens, renovando-as. Observando meu processo criativo, percebo que o deslumbramento é a grande diretriz para produzir desde as anotações nos cadernos, sejam elas provenientes de palavras ou desenhos.

Palavras-chave: Processos de criação – arte contemporânea – poéticas artísticas – redes de criação – Cecília Almeida Salles

The elaboration of the work of art goes through distinct stages, piecemeal, intense, during which it the creations emerge answering vital needs of personal organization. In the visual arts, the fascination aesthetic is part of the endless discoveries that result in productions, permeating languages, renewing them. Watching my creative process, I see that the fascination is the great guideline to produce from notes in the notebooks, are from words or drawings.

Keywords: process of creation – art contemporary – artistic poetic – creation networks – Cecília Almeida Salles

Poética

Durante meu processo criativo, percebo como a sede pela criação acompanha o nascimento da obra em busca de um objeto de estudo. O interesse se concentra em algo maior do que a materialização daquele momento, integrando-o ao ansiar a fase seguinte. O registro passa a ser mais uma ferramenta para alcançar um conhecimento específico, que não se esgota enquanto maior objetivo, do contrário, a obra seria o fim. A busca pelo objeto de estudo passa a ser um turbilhão que absorve tudo o que for necessário para trazer respostas na forma plástica. Nessa absorção, as linguagens me emprestam subsídios, características que não me fazem necessariamente fiel a somente uma delas.

Ao “rejeitar”, adequar, selecionar para o momento da criação, vejo como nessas operações julgo quais técnicas, materiais e linguagens estão aptos para materializar ideias como estratégias para avançar em um campo a ser conquistado. O objetivo maior se encontra em conhecer o que se está fazendo e para alcançá-lo é necessário me aproximar do alvo e avançar novamente. Minha realização (assim como acredito também estarem as conquistas profundas do ser humano) está no percurso a ser trilhado e dentro dele, seus trajetos são registrados quando processados no ato da criação. Ao comunicá-la não saio do percurso, em um *continuum*. A materialização somente responde a uma necessidade maior na qual utilizo ferramentas à disposição de uma poética. É ela quem manipula as linguagens, alterando-as, transformando-as.

Nessa leitura comparo minhas conquistas como criadora a outras tão persistentes quanto, dentre as quais posso citar o caminhar. Os passos da criança, por exemplo, não objetivam a vitória em uma maratona, mas sim o domínio para o próximo passo e próximo, até alcançar um determinado lugar e assim por diante. A comparação também pode ser feita com a trajetória de um atleta, tendo-se a continuidade, a persistência e a resignação em comum. Assim como, para um atleta, a bola, os tacos, a raquete, dentre outros, não são o objetivo de sua vitória, mas sim instrumentos, da mesma forma, para mim, enquanto artista, as técnicas, materiais e suportes são canais para se aproximar mais perto do alvo. Nesse sentido, considero relevante abordar a maneira pessoal de se utilizar cada um desses canais como o grande desafio para o profissional. Tomo a liberdade de considerar que a maneira específica como o artista o faz constitui o verdadeiro sentido de ser artista, sua lente específica para ler o mundo. Ele é impelido por um conjunto de variáveis que inclui a maneira como aprimorou usar a tinta, o papel, a fotografia, o buril, o lápis. Há uma relação intensa nessas variáveis, que podem ser chamadas de influências mútuas nas conexões da rede de criação, que o impele a olhar seu objeto de estudo e a interpretá-lo. Como ele fica diante dessas lentes? Esse é o interstício que cabe a esse artista, o intervalo onde lerá o mundo e onde a obra de arte nascerá.

Nesse intervalo entre o autor e criação da obra, a forma mais adequada e calculada para se produzir está nas adaptações à realidade, ou “inadaptações”, “ruídos”, visões originais que não se enquadram nos paradoxos. Por resultarem da individualidade, da identidade em leituras absolutamente pessoais da realidade, constituem ideias originais, que em sua poesia geram estranhamento ao espectador. Quanto mais o artista conhece

a maneira de manipular e utilizar suas ferramentas, testando as possibilidades as quais atendem, subjugando materiais, linguagens, métodos ao alcance de seu objeto de estudo e à maneira que o enxerga, mais a fundo chegará e deixará sua marca, registro de seu olhar específico. Sua interpretação emergirá trazendo respostas, que por sinal, direcionarão a outras perguntas, não esgotando sua ânsia criadora.

Dentro dessa trajetória, seja em quais áreas for, sabemos sempre o ponto exato onde paramos. A criação representa uma organização interna constante que nos permite conhecer melhor não somente temas externos, como também a nós mesmos e assim a uma maior compreensão de como lemos o mundo. É um processo interligado, intrínseco ao ser humano. Daí, as redes de criação chegarem a ser comparadas às leis da natureza, como faz Cecília Salles ao citar Morin para mencionar as regras existentes nos jogos de associações (SALLES, 2006, p.24).

Ao ler sobre a não linearidade do conceito de rede dentro da construção da obra de arte, vejo o quanto se apresenta coerente essa teoria frente às fases lógicas do processo criativo: apreensão, preparação, incubação, iluminação, verificação e comunicação, segundo Abraham Moles (1971) e George Kneller (1973). A não linearidade vem de encontro às ocorrências das fases, variáveis em cada processo, fazendo com que os *insights* surjam das relações entre um processo e outro no decorrer da vida do artista. As investigações para o surgimento de uma série (objeto de estudo) podem ser exatamente a realização da série anterior, nascendo umas das outras, como livros sendo lidos ao mesmo tempo. O primeiro a ser iniciado pode ser o último a ser finalizado, inclusive. O fazer artístico constitui um mecanismo vivo que pode ser compreendido a partir das sinapses, de como elas ocorrem como raios em uma grande tempestade.

Percurso e fragmentos

Ao estudar a criação em rede, percebo o quanto ela me é familiar, o quanto vem de encontro à maneira como minhas investigações são organizadas dentro do processo criativo. Exemplos disso são as formas como estruturei minha tese de doutorado “Legado: gestações da arte contemporânea - Leituras de imagens e contextualizações do feminino na cultura e na criação plástica” (BAMONTE, 2004) ao fazer a leitura de minha produção plástica e a maneira como dou continuidade às criações que compartilham de uma mesma abordagem. Na trajetória de minha produção procuro a trajetória de um trabalho específico e encontro marcas impregnadas da identidade que venho construindo. Encontro um contexto plástico maior do qual minha produção faz parte e outros universos que se abrem e dialogam entre si. Nesse percurso, delineia-se uma organicidade nas imagens citadas no corpo do texto, como um jogo de combinações constantes, no qual os elementos se repetem e se reafirmam. Há uma dinâmica no interesse na e pela própria criação, pelo processo latente, constante, a sede pelo que o trabalho proporciona e não exatamente por ele em si.

Diante de minha produção atual, observo que as reflexões presentes na tese foram continuadas e nessa afirmação encontro argumento para reconhecer nas linhas que se conectam e nas tramas que foram construídas, o que Cecília Almeida Salles denomina

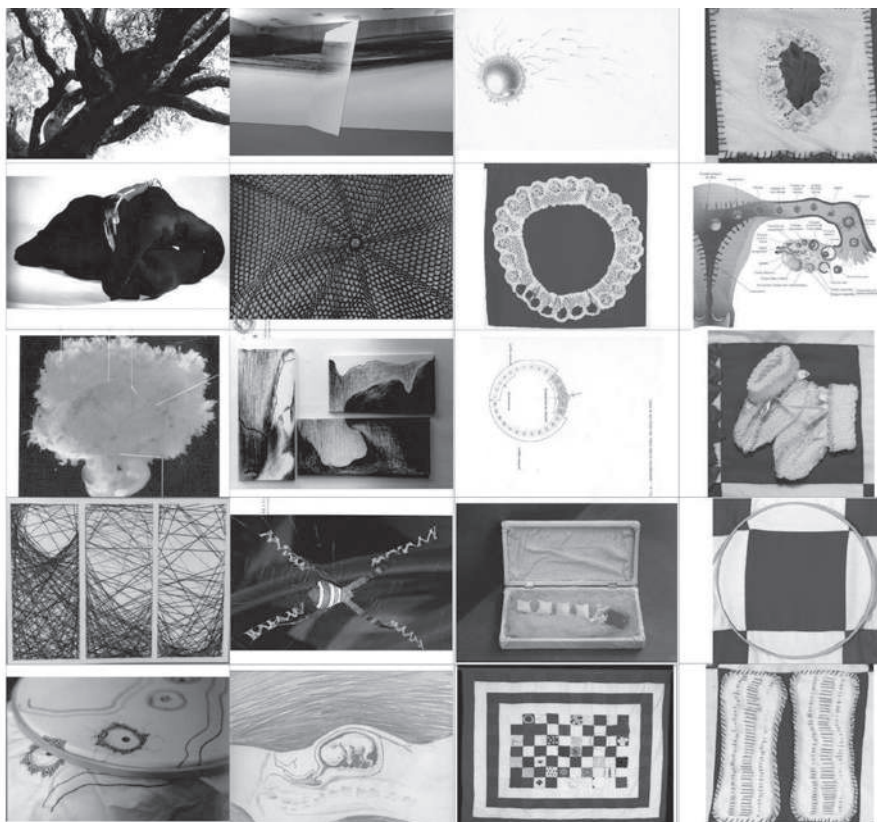
(...) conjuntos construídos constituídos a partir de interações, retroações, inter-retroações, que constituem um tecido complexo.

(...)Uma decisão do artista tomada em determinado momento tem relação com outras anteriores e posteriores. Do mesmo modo, a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações. (...) (SALLES, 2006, p.27)

Diante de algumas imagens de obras produzidas posteriormente à defesa do doutorado, trago imagens apresentadas na tese, aproximando vários momentos de criação. Às imagens da tese denominei “diálogos propostos”, cartões individuais inseridos no final do texto que juntos forma uma colcha de retalhos, pensados para que o espectador fizesse leituras isoladas das imagens apresentadas no decorrer da abordagem, que possuem um vínculo entre si, a partir de referências e obras de artistas que trabalham temas e contextos próximos. São propostas de interação entre criações de mesma autoria, dessas com as de outros artistas e contextos e entre si, em diálogos constantes que ampliam as possibilidades de interpretação a partir de conteúdos que foram trabalhados dentro da tese, no processo de criação plástico e teórico.

Ao observar todas as imagens apresentadas, interessa-me como esse jogo de interações pode parecer com as regras da natureza, pontuando que “diálogos propostos” foram criados para enfatizar o vínculo do fazer artístico com a experiência biológica da gestação e da fertilidade feminina. O desenvolvimento das células do corpo é abordado, da mesma forma que Cecília Salles apresenta o jogo de interações, em regras que se aproximam da natureza. Tanto a produção, quanto a necessidade de criar e o objeto de pesquisa são apresentados tendo os padrões têxteis artesanais como metáforas da vida sendo gerada e, dessa forma, como uma criação em rede. Abaixo estão vinte imagens das sessenta que foram inseridas na tese para compor os “diálogos propostos”. Há uma leitura a ser feita das obras com um contexto maior, que inclui obras de outros artistas, imagens do cotidiano e desenhos ilustrativos de Biologia.

Para demonstrar o *continuum* em meu processo criativo, apresento no formato de “diálogos propostos” algumas imagens de obras apresentadas na tese e realizadas posteriormente para que as conexões sejam observadas em minha poética, aproximando-se momentos diferentes do processo criativo. As conexões a serem feitas estão dentro de um contexto mais específico autoral, a serem lidas individualmente pelo espectador, enfatizando-se seus conteúdos ao formar a trama como redes de criação.



Figuras 1 a 20: Imagens que fazem parte de “Diálogos Propostos” (BAMONTE, 2004) - da direita para a esquerda, de cima para baixo: 1. Sem Título, Joedy Marins, 1995 (Marins, 1990-2003); 2. “Corte”, Edith Derdyk, 2002 (Derdyk, 2002); 3. Representação gráfica da fecundação do óvulo (Demarest, 1971, p.47); 4,7,12,16,20: Retalhos de Legado, Joedy Marins, 2002 (detalhes) (Marins, 2003); 5. Couple III (“Casal III”), Louise Bourgeois, 1997 (Fundação, 1998); 6. Toalha de crochê artesanal; 8. Representação gráfica do trajeto do óvulo fecundado (Persaud, 2000, p.5); 9. Foto de um feto em gestação (Persaud, 2000, p.13); 10. “Traços Arraigados”, Joedy Marins, 1993 (Marins, 1991-2003); 11. Representação gráfica do ciclo fértil feminino (Demarest, 1971, p.43); 13. Sem Título, Joedy Marins, 2000 (Marins, 2000); 14. Espécie de aranha (*Argiope multicolorida*) tecendo a teia (Milidge, 1999); 15. Sem Título, Joedy Marins, 2001 (Marins, 2001); 17. Dote II (em execução), Joedy Marins, 2003 (Marins, 1991-2003); 18. “Gestação” (13o quadro), Joedy Marins, 1991 (Marins, 1990-2003); 19: Legado, Joedy Marins, 2002 (Marins, 2003).

Considerações Finais

Escrever sobre o próprio processo criativo exige um afastamento para que o autor se aproxime do lugar ocupado pelo espectador. À medida que ocorre um distanciamento do período em que cada obra ou série foram finalizadas, há uma somatória a outras produções formando-se um conjunto apto a ser refletido. Ao se fazer essas reflexões, percebe-se que a

criação como rede é uma constante, que se refaz e não permite rupturas entre as diferentes fases do artista. Uma obra jamais será totalmente desconectada das outras dentro do conjunto produzido pelo mesmo criador. Ao propor a aproximação de imagens representativas de séries e períodos distintos de minha produção plástica, verifico o quanto o ato criativo é muito mais complexo do que compartimentar séries e fazer organizações lineares. Há um pulsar constante que liga uma obra à outra, trazendo-as à memória para que juntas originem novas produções. Considero o presente trabalho somente um exercício do reconhecimento dessas conexões, aberto a muitas outras que, com certeza virão.



Figura 21 a 40: Imagens de criações apresentadas em “Diálogos Propostos” junto a trabalhos produzidos posteriormente (BAMONTE, 2004) - da direita para a esquerda, de cima para baixo, criações: Joedy Marins: 21. Sem Título, 1995 (Marins, 1990-2003); 22. “Traços Arraigados”, 1993 (Marins, 1991-2003); 23. “Revisitando Legado”, 2010 (Marins, 2010); 24, 25, 36, 37: Retalhos de Legado, 2002 (detalhes) (Marins, 2003); 26: “Bichos”, 2010 (Marins, 2010); 27: Dote II (em exposição), 2003 (Marins, 2012); 28 e 38. Nu feminino IV e XV, (Marins, 2011); 29. Sem título, 2011 (Marins, 2011); 30. Sem Título, 2001 (Marins, 2000); 31. Dote II (em execução), 2003 (Marins, 2003); 32. “Gestação” (13o quadro), 1991 (Marins, 1990-2003); 33. Catedral IX, 2010 (Marins, 2010); 34. Legado, 2002 (Marins, 2003); 35. Bulbos XII, 2012 (Marins, 2012); 39. “Ainda assim não me disperso” V, 2012 (Marins, 2012); 40. Sem Título, 2001 (Marins, 2001);

Referências

- BAMONTE, Joedy L. B. M. *Legado – gestações da arte contemporânea: leituras de imagens e contextualizações do feminino na cultura e na criação plástica* – São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2004. 307 p.
- KNELLER, George. *Arte e ciência da criatividade*. 17 ed. São Paulo: IBRASA, 1978.
- MOLES, Abraham. *A criação científica*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1971.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: a criação como rede*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

“E FOMOS OLHAR PÁSSAROS”: SONORIDADE PICTÓRICA

Jorge Luiz Mies

CAPES/PPGA/UFES – jorgemies@hotmail.com

Ângela Grandó

PPGA/UFES – angelagrandó@yahoo.com.br

Dentro do quadro geral de revisão e estudo da obra da pintora capixaba Regina Chulam, o texto pretende refletir sobre modos de ver uma obra pictórica, tomando como caso de estudo a análise do quadro *E fomos olhar Pássaros* (2012) e buscando, nos esquemas conceituais de Merleau-Ponty, caminhos para se aprofundar na aproximação da obra.

Palavras-chave: pintura, processo de criação, Regina Chulam.

Considering the study and analyses of capixaba painter Regina Chulam's works, this article discusses many possible "ways of seeing" a pictorial work, taking "E fomos olhar pássaros (2012)" as a study case and analysing it. Besides, it also tries to use Merleau-Ponty's Conceptual Schemes as a theoretical background that will enable to discuss Regina's work through a deeper and closer perspective.

Keywords: painting, process of creation, Regina Chulam.

Ao pesquisar o processo de criação da artista capixaba Regina Chulam, passamos a descortinar um íntimo universo poético que aponta para a vocação de um verdadeiro sentido de seu ofício, de um processo não aplacado, em teste contínuo, como mostra o fazer/refazer da trajetória de sua obra. Dentro dos conceitos apropriados para este estudo, para um pintor, totalmente dedicado a sua arte, cada trabalho representa uma experiência criativa singular que clama por novas buscas. Ele sabe que seu projeto pictórico nunca está concluído, pois cada criação, com suas novas descobertas e soluções encontradas, permite novos desdobramentos em quadros futuros. O artista, que está sempre buscando e questionando seu trabalho, apresenta um processo de maturação constante, transformando a imensidão do mundo que habita em uma experiência estritamente pessoal.

Ao nos debruçarmos sobre uma obra pictórica já considerada acabada, para revelar as camadas matéricas de seus próprios meios de expressão, descobrimos os cruzamentos de sentido e as possibilidades de diálogo que se criam na pintura, a partir da livre combinação do desenho, da cor, da textura e da estrutura de sua superfície trabalhada. Cada pincelada vai se tornando um percurso em que o pintor, ao criar as formas e os motivos de seu desejo, reinventa o que será entregue ao olhar do espectador. Neste estudo, discutimos, particularmente, a construção de uma pintura de Regina Chulam, buscando analisar as transformações e os ajustes de um trabalho que em todo seu processo de feitura se realiza de maneira dinâmica, aguçando a memória e os afetos da artista. Teremos, como suporte teórico, os escritos fenomenológicos de Maurice Merleau-Ponty, e alguns estudos deste campo filosófico nos favorecerão uma dimensão mais poética do processo de criação por intermédio de uma experiência perceptível.

A pintura é uma atividade humana de potencial criativo que expressa experiências vividas e percebidas por um ser sensível (MACHADO, 2010). O olhar do pintor vagueia, investiga as coisas visíveis no mundo. Sua visão desvela o mundo da percepção e a converte em pintura. Como ser sensível, o pintor se aproxima das coisas, deixa-se ver pelas coisas do mundo e é visto por elas. Seu olhar subtende a cor, o movimento da sua mão subtende a forma dos objetos (MERLEAU-PONTY, 2006). O quadro traça a trajetória perceptiva do artista: o caminho do mundo visível ao mundo da expressão, convertido no gesto pictórico (NÓBREGA, 2000).

Para o filósofo Merleau-Ponty a obra de arte é um acontecimento, um fenômeno estético que revela as impressões do mundo visível, ou seja, tudo o que pode ser observado na natureza e apreendido pelos olhos (ESCOUBAS, 2007). O artista capta essas impressões pela visão e as converte em pintura. Promovida pela percepção do pintor, a pintura esboça na tela o trabalho de sua visão, um mundo investido em formas e cores. A linguagem pictórica, segundo o filósofo francês, é uma potência de fazer ver e de fazer mundo, de dar visão aos videntes, pintor e espectador, ou seja, o fato pictórico cria um mundo sob o olhar. Um mundo criado pelo pintor que o pinta e pelo olho que o olha. Assim, a visão do pintor é uma ferramenta do renascimento contínuo da imagem, que ao olhar para as coisas também é olhado por elas (MERLEAU-PONTY, 2004).

Merleau-Ponty também aponta que o olho é o instrumento de entrega do pintor. É por intermédio do olhar que o pintor se aproxima do mundo para transformá-lo em pintura. Essa transformação se dá por meio da aprendizagem do ver, conquistada por exercícios que sensibilizam o olhar na captação das sensações do mundo visível. A visão se torna gesto revelando luzes, cores e linhas, elementos de existência reelaborados pelo sentido retiniano, atrelado ao campo do sensível. Assim, a pintura é a projeção de um mundo, uma atividade que, segundo o crítico de arte Ronaldo Brito, “interroga o aparecer do mundo; sente e pensa a força, o peso e as consequências de tudo o que vem a ser *visível*” (2005, p. 202).

Como incessante busca de uma resposta à interrogação que o mundo dirige ao pintor, a pintura estabelece uma dimensão poética que comunica mundo, autor e espectador. O mundo oferta formas e cores variadas e, consequentemente, a infinita possibilidade de interação com as coisas. O pintor transforma suas percepções visuais em forma material, permitindo, assim, que o espectador, ao animar a tela pelo olhar, possa descortinar o mundo percebido pelo pintor. Cada quadro, então, é a expressão de uma experiência que se torna acessível aos olhos de quem o contempla.

As pinturas de Regina Chulam, sem dúvida, capturam o olhar do observador e refletem um verdadeiro sentido do ofício que foi se estabelecendo junto com a vocação pela intensa pesquisa pictórica. A acumulação de conhecimento pictórico será perseguida sem tréguas, por meio de uma trajetória metódica, que trabalha, essencialmente, a estrutura dos planos e se revigora nas manchas cromáticas das telas, oferecendo uma sensibilidade estética ao seu contemplador. O olho, ao percorrer a superfície coberta por tinta, assimila, sutilmente, as atmosferas impregnadas na memória da artista, manifestadas no espaço do quadro. Nesse sentido, o espaço pictórico de Chulam se constitui pela prática do exercício do olhar: olhar do pintor, que percebe o mundo ao seu redor e o transforma em pintura; e olhar do espectador, convidado a explorar as sensações oferecidas.

A tela *E fomos olhar pássaros* (figura 1), engendrada em 2012, desvenda o mundo que cerca a artista: o mundo físico, lugar onde se encontram os elementos que compõem o espaço habitado por Chulam e o mundo memória, que aciona imagens presentes em seu vocabulário plástico-temático. Dos detalhes à percepção geral do quadro, a autora vai experimentando sensações, ou seja, revelando suas próprias experiências e a maneira que foi afetada por elas. O mundo exterior, vivido, e o mundo interior, reexaminado, são continuamente recordados com novas formas e cores sobre a superfície da tela. Parafraseando Merleau-Ponty, “[...] o papel do pintor é cercar e projetar o que dentro dele se vê” (2004, p. 21). E, aqui, é preciso considerar uma relação importante que esta tela solicita ao espectador, ou seja, o aspecto do “tempo” que a apreciação da obra em tríptico exige, por apontar relações estáveis e mediatizar os contatos com o real.

Regina Chulam, ao trabalhar esta tela, organizou registros fotográficos que mostram as etapas de seu processo de execução; verdadeiros documentos para acessar o universo íntimo de sua criação. Ao fotografar o processo de construção de *E fomos olhar pássaros*, a artista guarda etapas de tempos em sua própria tensão. Neles recaem importantes decisões de uma biografia da obra, como a partir de seu processo de fabricação, com ambivalências

e transformações, foi possível o surgimento de novas formas. Cada uma das três telas exibem o valor construtivo da forma, da linha e da cor, evidenciando os principais elementos visuais presentes na poética da pintora e suas potencialidades expressivas.

A memória da artista aciona afetos e recordações que serão transmutados em imagens. Desse mundo de reminiscências, Regina traz as figuras de seu temário: poltronas, pássaros e agaves; elementos que compõem uma série de obras expostas em sua constituição definitiva na sua trajetória. Essas figuras, que, persistentemente, constituem o seu espaço plástico, envolvem uma organização de natureza estritamente pessoal, fazem parte da constituição subjetiva da autora no decorrer de seu processo de criação. Seu vocabulário temático, sempre que acessado, é uma linha de força condutora do processo de construção de suas obras. Sob as inúmeras camadas matéricas de *E fomos Olhar pássaros*, encontra-se o cachorro da artista, um grande sinal de afeto. Bapoo, como é chamado seu fiel companheiro, deitado sobre o tapete, ao receber as pinceladas de vermelho, deixando à mostra apenas seu contorno, oferece a estrutura necessária para os pássaros que mais tarde tomarão seu lugar (figura 2).



Figura 1. E fomos Olhar pássaros, 2012. Acrílica sobre tela, 150 X 240 cm. Foto da artista.

O espaço físico de Aracê é o mundo habitado pela autora. O local, próximo à Pedra Azul, cercado de montanhas, do verde da natureza e do canto dos pássaros, vem sendo o recanto onde a artista encontra a sua fonte de inspiração e amadurecimento de ideias. Ali, desde 2006, vive, totalmente, entregue ao ofício do puro prazer da pintura e, principalmente, entregue a si mesma e na criação infinita de imagens. Aracê é o espaço de sua operação poética, reflexo de seus diálogos com os problemas da pintura, que para ela, são formulados, exclusivamente, pela própria pintura. A infinita contemplação desse

espaço resulta em imagens que tanto nas declarações da artista e nos títulos de muitos quadros, quanto na reivindicação da luz local, é detectável uma maior sensibilidade na orquestração de tons agudos e graves. Na verdade, não se pode interessar pela questão da cor sem solicitar a questão da luz e da sua propagação (GRANDO, 2005). Sem dúvida, considerando o trabalho das etapas precedentes de Chulam, trata-se de captar pela cor a qualidade rara da luz e o frescor da atmosfera daquela região, o que se reflete na sinfonia de verdes e azuis em contraste com o vermelho e o laranja, manchas de gestualidade que dilatam a construção de suas composições.

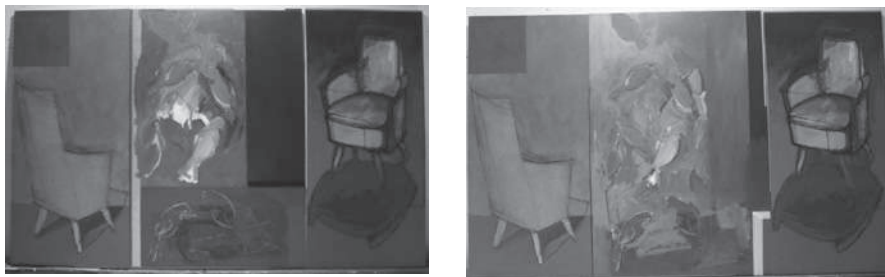


Figura 2. Na tela central o cachorro da artista vai dando lugar aos pássaros.

O quadro é dividido em três partes. Cada uma delas apresenta os resquícios de amadurecimento de um processo pictórico que não abriu mão de relacionar-se, estreitamente, com o papel específico do desenho. As linhas, que sustentam os elementos figurativos da composição, permitem a Chulam manipular o espaço e, assim, garantir os novos rumos de suas ações plásticas. Gênese das coisas, a linha anda no espaço, estende-se na espacialidade ativamente (MERLEAU-PONTY, 2004). Sua pintura trabalha a contínua renovação da linha. É graças a ela que a composição deixa à mostra o caminho de sua construção. Aqui, à medida que, por intermédio dos traços, o desdobramento e a metamorfose das poltronas são sugeridos, as camadas mais externas vão deixando visíveis os vestígios das camadas mais internas, construindo, por consequência, uma trama linear expressiva que dinamiza e questiona uma figuração tradicional. Em oposição, a textura dos traços na tela de maior dimensão energiza a pincelada ao ser absorvida pelas manchas de cores.

A maioria das obras da artista está relacionada, estreitamente, às suas vivências, portanto cada traço contém o ar, a luz, o desenho, o objeto das manifestações do visível, restituídas na representação. A pintura, como experiência perceptiva, pela tônica moderna da linha, dá às coisas uma presença, um ritmo. Como primeiro ato da criação, a linha articula o espaço, abrindo-o a um campo de possibilidades afetivas com o objeto. Mas é a musicalidade emocional das cores que fornece uma abertura mais profunda, ao nos imergir em sua materialidade. Ao modular a espacialidade, torna mais dinâmico o mundo do artista que se materializa na superfície. A questão é saber “estar dentro”, o que significa intensificar o processo de agoridade da percepção que, isenta de toda pretensão à fixação e articulada sob uma “necessidade interior”, toma o valor central do desdobramento da forma artística

(GRANDO, 2005). Na trajetória da artista, a necessidade de captar as cores foi gradativamente marcando sua pintura como seu selo distintivo, ora como fragmentos do mundo vivenciado, ora escapando da representação perspéctica, mas continuando a conter as figuras.

Nesta pintura, a poltrona da tela da direita, que no início do processo de criação estava de frente para o espectador e composta por tons alaranjados (figura 3), no decorrer de sua feitura ganha pinceladas brancas, permitindo que a camada de laranja respire por meio das transparências. Sua sombra vai se acinzentando e mais tarde recebendo outras tonalidades que compõem o fundo (como podemos observar na figura 2). Após desenhá-la de perfil, a artista esboça, novamente, sua sombra à sanguínea sobre as marcas anteriores (figura 4). Ao escolher modificar a posição do assento, percebemos que o processo criativo de Chulam também é ditado por decisões acompanhadas de reflexões. Como aponta Cecília Salles, “[...] o trabalho de criação se dá em meio a inúmeras recusas e aceitações, que envolvem muitas escolhas” (2006, p. 76). Portanto esses movimentos da construção, ao deixar marcas de sua história no quadro, mostram o complexo trabalho de elaboração e maturação que a obra perpassa em diferentes etapas.

A poltrona branca está definida pelo contorno dos traços e pelo conteúdo matérico que esculpe a forma. Destaca-se do fundo pelo tom violáceo que, antes retraído, agora, na completude da obra, amplia-se sobre a superfície e dilata o espaço para representar, essencialmente, cores. Se as profundas camadas de *E fomos olhar pássaros* mostram o tríptico arquitetado por planos retangulares, fazendo com que a artista trabalhe as figuras de maneira perspéctica, os acordes cromáticos, na composição final, reverberam pelo quadro como se as cores fossem fragmentos de uma realidade maior. As grandes pinceladas esverdeadas se estendem pelas três telas para estabelecer um jogo de ligação entre as partes. O mesmo pode-se dizer da faixa retangular extensa de matiz vermelho-alaranjado que encadeia os painéis.

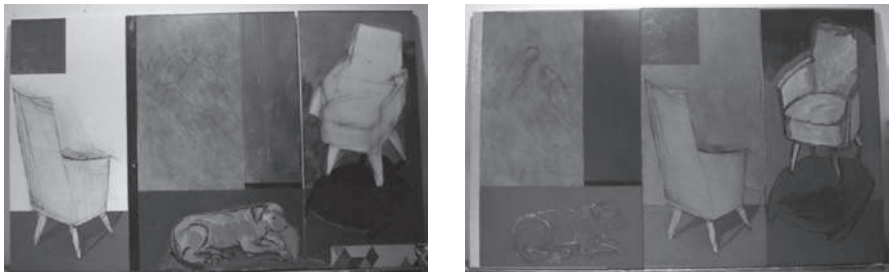


Figura 3. Poltrona de frente para o espectador. À esquerda, poltrona composta por tons alaranjados. À direita, poltrona ganha pinceladas brancas. A sombra vai se acinzentando e recebendo as tonalidades que compõem o fundo. Na figura 4 podemos observar as modificações da poltrona.

O assento alaranjado é constituído por riscos mais soltos, indicando uma mão liberta das exigências formais do desenho. As imagens fotográficas (figura 4) mostram que a

forma da poltrona não se alterou (a artista diminuiu um pouco as costas do assento), mas a cor, tanto do objeto quanto do fundo, foi se adaptando às novas investidas da artista nas outras duas telas. Os registros indicam também que a composição, em que a poltrona se faz presente, foi a última parte manipulada por Chulam. A artista desconstruiu a forte geometrização com largas pinceladas verdes que, na tentativa de encobrir os tons violáceos e azulados, estes acabaram por se fazer sentir.

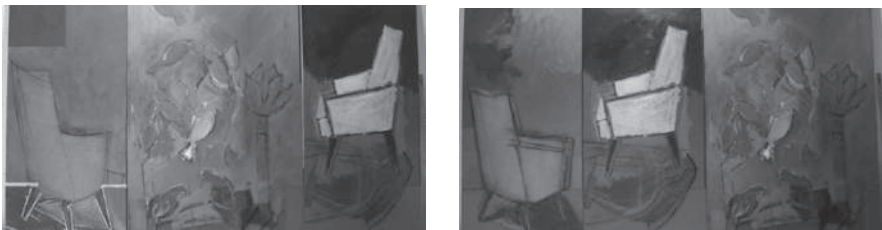


Figura 4. Assento laranja. As imagens fotográficas mostram que a forma da poltrona não se alterou, mas a cor, tanto do objeto quanto do fundo, foi se adaptando às novas investidas da artista nas outras duas telas.

Se as outras partes sinalizam experiências plásticas anteriores, nas quais trabalhou com uma figura de incessante interrogação plástica (cadeiras e poltronas surgem no temário da artista no final da década de 1980), a tela maior nos permite perceber uma expressão mais profunda de suas concepções estéticas. Sua lenta metamorfose possibilita reconhecer uma sensibilidade diferente, tanto na sua interpretação iconográfica, quanto na maneira de pintar, em ordenar linha e mancha. A camada mais profunda, estruturada, geometricamente, por intermédio de pinceladas mais transparentes, vai se misturando às novas camadas de tinta que se articulam sobre a superfície. Em meio às manchas de tonalidades azuladas, que, posteriormente, se amenizam com os verdes, surgem os esboços dos pássaros. O retângulo vermelho que serviu para encobrir o cachorro dá suporte ao contorno de mais duas outras aves. A composição ganha, também, o traçado de uma agave (planta presente no jardim da artista) que se lança sobre as misturas de cores que se estendem pelo espaço pictórico (o que podemos observar nas figuras 2 e 4).

As figuras dos pássaros e da agave são absorvidas pelas manchas de cores. As linhas parecem se esvaír no contraste de tonalidades análogas justapostas que, graças ao verde, vibram com a presença do vermelho complementar. Essa parte da composição proporciona, ao espectador, uma imersão na linguagem abstrata da artista, em que linhas e cores parecem travar um rico diálogo de experimentação plástica e de experiência estética: amalgamadas na construção do espaço, a linha, de função sustentante, depende da cor; e a cor, de função sensível, arrebatada a linha, afeta o olhar que se dirige à obra. Nesta tela, exclusivamente, é possível perceber como a artista combina elementos abstratos e referentes figurativos que, ao oferecerem possibilidades para recriar e transfigurar formas, permitem-lhe, também,

dinamizar o espaço. Para isso, recorre a uma figuração que se dissolve nas possibilidades da abstração e uma abstração que, no contraste das manchas de cores, sustenta a figuração.

É interessante notar, também, que, no decorrer da execução de *E fomos olhar pássaros*, a artista vai mudando as telas de lugar como se fossem peças de um quebra-cabeça. As peças são manipuladas na intenção de fazer o olhar se adaptar às composições provisórias, possibilitando as correções e os ajustes presentes em todo o processo. Assim como os traçados e as pinceladas, cada mudança das partes do conjunto é testada, permanentemente, na busca de novas soluções formais e ordenações harmônicas. As diferentes possibilidades de variação refletem as diferentes possibilidades de obra. Portanto “o trabalho criador”, como discute Salles, “mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir” (2004, p. 27).

O olhar de Regina Chulam, assim como de qualquer outro pintor entregue, plenamente, a seu ofício, percorre o mundo sempre em busca de novas experiências. O mundo do pintor é visível, portanto pinta porque viu, porque foi afetado pelas coisas visíveis (MERLEAU-PONTY, 2004). Quando retorna ao ateliê, reinicia a luta pela organização do quadro, alimentado pelas dúvidas, pelas escolhas, equilíbrios e contradições. As metamorfoses pelas quais a tela passa são sinais de um processo criativo que a partir das sensações percebidas e vividas, manipula a matéria, regendo as leis da criação. Ao desfolharmos as camadas da pintura, vão sendo reveladas as fases do percurso da obra, os encontros e desencontros, “[...] o que a obra deseja e necessita” (SALLES, 2004, p. 132). A sobreposição das figuras e as manchas por baixo dos signos lineares engendram a intencionalidade pictórica, a relação dinâmica das cores. Eis a pintura!

Referências

- BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica* – textos selecionados: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- ESCOUBAS, Eliane. Alguns temas da estética francesa contemporânea. *O que nos faz pensar*: Caderno do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2007, n. 21, p. 213-226.
- FILHO, Osvaldo Fontes. Merleau-Ponty e a “obscuridade moderna” segundo a arte. *Ars*, São Paulo, 2005, v. 3, n. 6, p. 103-121.
- GRANDO, Angela. Convergências: caminhos em direção à abstração. *Farol*: Revista de Artes, Arquitetura, Comunicação e Design da Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Vitória, 2005, ano 6, n.6. p. 66-77.
- MACHADO, Bernadete Franco Grilo. Visão e corporeidade em Merleau-Ponty. *Argumentos*: revista de filosofia, 2010, ano 2, n. 3, p. 82-88.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte. *Princípios*, Natal, 2000, n. 8, p. 95-108.
- SALLES, Cecília. *Redes da criação*: construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

A NATUREZA DA VIDA: TRANSCENDENDO A SUBJETIVIDADE ATRAVÉS DA OBESIDADE

Júlia Mello

UFES/FAPES – juliaalmeidademello@gmail.com

José Cirillo

CNPQ/FAPES/PPGA-UFES – josecirillo@hotmail.com

O presente trabalho realiza uma reflexão acerca de identidade, corpo e poder através das experiências de Fernanda Magalhães em “A Natureza da Vida”, projeto iniciado em 2000 e ainda em desenvolvimento. Convidando outros artistas, ela realiza performances em diferentes contextos e é fotografada e filmada no espaço público revelando seu corpo obeso. Magalhães confronta normas vigentes e apresenta-se como um indivíduo (e parte de um coletivo) que não se conforma. Mostra que é possível transcender o corpo subjetivo e dar voz a uma coletividade.

Palavras-chave: Arte – Obesidade – Subjetividade – Coletividade - Identidade

This present work conducts a reflection on identity, body and power through the experiences of Fernanda Magalhães on “The Nature of Life”, project started in 2000 and still in development. Inviting other artists, she conducts performances in different contexts and is photographed and filmed in public areas revealing her obese body. Magalhães confronts current standards and presents herself as an individual (and part of a collective) that is not satisfied. Shows that it is possible to transcend the subjective body and give voice to the collectivity.

Keywords: Art - Obesity – Subjectivity – Collectivity - Identity

Introdução

Fernanda Magalhães (1962-) é uma artista londrinense que realiza trabalhos com o corpo desde os anos de 1990. Sua arte revela sua obesidade. Se traçarmos uma linha do tempo da sua produção, notamos que se desenvolveu a partir de uma busca pessoal pela libertação de um corpo excluído e que agora é utilizado para dar voz a uma coletividade.

Na década de 1990, Magalhães saiu de sua cidade natal para estudar fotografia no Rio de Janeiro. Lá se deparou com corpos à mostra preocupados com a boa forma e passou a sentir-se desconfortável com sua estrutura física (TVARDOVSKAS; RAGO, 2007). O exagerado culto ao corpo a angustiou e fez questionar a sua corpulência (RIBEIRO, 2013). O sentimento de não aceitação da sociedade sobre sua obesidade resultou em uma fase de isolamento e exclusão que pode ser confirmada, entre outros trabalhos, na série “Auto Retrato no RJ”, de 1993, feita a partir de fotografias – e foi através delas que Fernanda diz ter construído a sua poética (MAGALHÃES, 2008).

Embora a série citada não seja objeto de estudo central no presente texto, traremos um trabalho com o intuito de contextualizar o leitor (Figura 1):



Figura 1. Autorretrato (fotografia) de Fernanda Magalhães, *Série Auto Retrato no RJ*, 1993.

No autorretrato acima, Fernanda Magalhães mostra-se encolhida em um quarto, isolada, com o corpo pouco revelado pelas vestes longas, sob um colchão, segurando um carrinho vazio. Ela parece se esconder e evita o confronto com a câmera fotográfica (RIBEIRO, 2013). Podemos considerar a possibilidade de uma aproximação da situação com o aprisionamento de um corpo que deseja ser libertado. E é essa “libertação” que

vamos notar a partir da série “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, iniciada em 1995, decorrente de um projeto homônimo desenvolvido em 1993. A partir dela, Magalhães expande seus questionamentos “[...] estendendo-se ao corpo do outro, em especial ao das mulheres (MAGALHÃES, 2008, p. 90)”.

Notamos a mudança de posicionamento: antes se sentia oprimida por ser gorda e agora busca homologar seus excessos. Passa a se apresentar através da arte como um “sujeito fragmentado” (HALL, 1999), pois além de mostrar-se como gorda, mostra-se como mulher, como vítima da medicina, como vítima da hegemonia da “boa forma”.

Fazem parte da série fotografias, desenhos, colagens, performances, dentre outras manifestações artísticas. Como exemplo veremos “Gorda 13” (Figura 2):

Neste trabalho temos a fotografia de uma mulher obesa nua retirada de uma revista pornográfica americana (“*Buff*”) e uma mixagem de excertos textuais com uma foto 3x4 fragmentada de Fernanda Magalhães sobre um fundo escuro (RIBEIRO, 2013). Em um dos papéis lemos o seguinte texto:

Quero que as mulheres magras e médias encarem a disforia de sua imagem corporal e se deem conta de que há um mundo de diferença entre suas experiências de mulheres que odeiam seus corpos e minha experiência de ser gorda. Todos os corpos femininos são odiados em nossa cultura, e isso não significa que todas as mulheres sejam gordas.

Este trabalho prova a extensão das discussões de Fernanda à questão do corpo feminino instituído e biologicamente imposto. A rejeição deste corpo abordada em “Gorda 13” indica que não só as obesas, mas as magras e médias, precisam se dar conta de seu aprisionamento como mulher.

Com a série citada a artista passou a explorar melhor aspectos externos à sua corporeidade, mas que não deixam de manter relação com ela. Na produção seguinte, cerne do nosso artigo, veremos mais claramente a amplitude de questionamentos que passarão a englobar, mais explicitamente, outros indivíduos.

A Natureza da Vida

Ver com profundidade, ver muito, olhar para o outro e interagir/misturar-se, doar-se, entregar-se (MAGALHÃES, 2008, p.32).

Depois da “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, Fernanda Magalhães passou a encarar, de forma aparentemente mais consistente, o seu papel crítico no campo artístico. Vários projetos se entrecruzaram tornando mais clara sua abordagem sobre o corpo, as identidades e contestações. Sua poética adquiriu um caráter coletivo, seu olhar voltou-se para o outro, misturou-se. Sua produção se tornou “mais localizada”

dentro das estruturas sociais. Observamos então a expansão da obesidade na obra da artista, que como vimos, iniciou-se através de um processo subjetivo.

“A Natureza da Vida” talvez seja o que melhor representa o caráter de coletividade. Convidando outros artistas Fernanda realiza performances em diferentes contextos e é fotografada e filmada no espaço público. O projeto, que “começou em 2000, mas criou forma em 2011” (CULTURA, 2013) faz parte da 1ª edição da “FotoBienalMasp” realizada entre os dias 14 de agosto a 3 de novembro de 2013. Uma das ações, escolhida para ser aqui abordada, foi realizada em 2011 e refere-se a um protesto contra a retirada das árvores do Bosque Central de Londrina (Figura 3).

Magalhães utiliza seu corpo nu e obeso para ocupar esse ambiente devastado. Critica a posição do poder público que visava modificar a paisagem verde criando nessa área uma rua com circulação de veículos e com pontos de ônibus e ao mesmo tempo confronta normas vigentes. Mostra-se como um indivíduo (e parte de um coletivo) que não se conforma. Discute questões sobre o corpo, gênero, identidade e meio ambiente ameaçado (sentimentos de opressão) em uma única ação sem hierarquizá-los.



Figura 2. Materiais diversos, Fernanda Magalhães, *Gorda 13*, Série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, 1995.



Figura 3. Performance de Fernanda Magalhães no Bosque Central de Londrina, *A Natureza da Vida*, 2011. Fotografia: Graziela Dies.

Na fotografia apresentada, registro da performance e também peça fundamental do projeto, observamos a dramatização do ambiente. Diversos troncos espalhados ao chão em tons de frieza e poucas árvores sobreviventes ao fundo. Fernanda envolve um deles

em seu colo, prostrando-se como uma figura maternal. Seu corpo nu revela uma pele delicada que se desdobra em contraste à rigidez e aspereza da madeira. A imagem clama pelo impedimento da destruição do ambiente. É tão clara, que abrange um contexto mais generalizado de defesa de *qualquer natureza*. A artista mostra, com este exemplo, que é possível transcender o corpo subjetivo e dar voz a uma coletividade.

Este trabalho foi realizado durante a ação que foi movida junto ao Grupo Ocupa Londrina e a ONG MAE Londrina. Foi conseguido o embargo da obra e o local foi transformado em área de preservação permanente (O CORPO, 2012).

A performance teve um papel fundamental na transformação do processo criativo de Fernanda e no englobamento de outras questões. No início, intimidada com a hegemonia da magreza, realizava ações entre quatro paredes, sozinha. Deixou de dançar e praticar o teatro, artes que compuseram sua formação, devido ao preconceito em relação a sua forma. Aos poucos, conta, a repressão foi sendo rompida assumindo forma de performances que passaram a permear seu cotidiano. Foi a partir de então que assumiu, conscientemente, suas ações.

A performance surgiu como necessidade de expressar pelo corpo, buscando deixar transbordar minhas faces submersas. Extravasas é assumir esta linguagem como arte e como vida. As dores transformaram-se pelo trabalho. A performance é uma forma de voltar a dançar, trazendo as transformações do meu corpo que, liberto de amarras, *busca, no outro e na ação da troca*, a sua própria reconstrução (MAGALHÃES, 2008, p.84).

Para a artista, a performance é fundamental para dar significado ao “A Natureza da Vida”. A partir dela ela pode fazer provocações e evocar emoções que lhe transbordam. “São sentimentos que quero expressar sobre o corpo, os preconceitos, a invisibilidade, a aparência, as instituições...” (CULTURA, 2013).

Além disso, o fato de convidar outros artistas a participar traz novos olhares sobre os discursos que são traduzidos pelo corpo obeso.

Como conclusão deste breve estudo, é importante lembrar que Fernanda Magalhães passou por diversos processos de aceitação e não aceitação de normas, corpos, identidades e realidades até adquirir uma postura “blasfêmica” que “[...] nos protege da maioria moral interna, ao mesmo tempo em que insiste na necessidade da comunidade” (HARAWAY, 2009, p.35). Intoxicou-se a si mesma antes de se apresentar como uma artista que, unida a outros, buscou uma potência para agir. Mostrou que “[...] é possível fundamentar *exclusivamente a partir de si* valores que valham também para os outros (FERRY, 1994, p. 32)”. Em uma última palavra, Magalhães precisou sentir na pele para poder traduzir outras angústias e unir vozes.

Referências

- CULTURA. *Jornal de Londrina*, Londrina, 8 ago. 2013. Disponível em: < <http://www.jornalde-londrina.com.br/cultura/conteudo.phtml?id=1396888>>. Acesso em: 02 out. 2013.
- _____. *Jornal de Londrina*, Londrina, 21 ago. 2013. Disponível em: < <http://www.jornalde-londrina.com.br/cultura/conteudo.phtml?id=1401385>>. Acesso em: 02 out. 2013.

- FERRY, Luc. *Homo Aestheticus*: a invenção do gosto na era democrática. São Paulo: Ensaio, 1994.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
Disponível em: < <http://www.geoideias.com.br/geo/images/livros/HALL,%20Stuart.%20A%20Identidade%20Cultural%20na%20Pos-Modernidade.pdf>>. Acesso em 15 ago. 2013.
- HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (Org. e trad.), *Antropologia do ciborgue*: as vertigens do pós-humano. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p.33-118.
- MAGALHÃES, Fernanda. *Corpo Re-construção Ação Ritual Performance*. 2008. Tese apresentada ao Programa de Doutorado em Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutora em Artes, Campinas, 2008.
- O CORPO como protesto. *Zunái* – Revista de Poesia & Debate. Disponível em: < http://www.revistazunai.com/materias_especiais/subversao_da_nudez/performance_fernanda.htm>. Acesso: 25 jul. 2013.
- RIBEIRO, Vinícios. Engordurando a arte contemporânea: as imagens de Fernanda Magalhães. In: *Com Ciência*. Revista eletrônica de jornalismo científico. 10 fev. 2013. Disponível em: < <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=85&id=1043>>. Acesso em: 25 jul. 2013.
- TVARDOVSKAS, Luana; RAGO, Luzia. Fernanda Magalhães: Arte, corpo e obesidade. In: *Caderno Espaço Feminino*, Revista do Núcleo de Estudos de Gênero da Universidade Federal de Uberlândia, v. 17, nº1, jan./jul. 2007. Disponível em: < <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/378>>. Acesso em: 24 jul. 2013.

O PEQUENO GESTO: UM ENSAIO EM TORNO DA EXPERIÊNCIA ORDINÁRIA

Luciano Vinhosa

UFF – luciano.vinhosa@gmail.com

Neste texto descrevo, ao mesmo tempo que reflito sobre, o processo artístico envolvendo a criação do trabalho fotográfico titulado *O pequeno gesto*. Ao longo da reflexão, os principais conceitos o implicando vão sendo apresentados ao leitor. Em linhas gerais, o texto trata da forma como organizo a experiência comum que vivo em meio urbano, reconsiderando-a a partir de uma motivação poética que já me persegue há alguns anos.¹

Palavras chaves: processo artístico, fotografia, arquivo

*In this paper I describe and reflect about the artistic process involving the creation of photographic work titled *The small gesture*. Throughout reflection, the key concepts are being presented to the reader. In general, the text is about how to organize the common experience that I live in the city, reconsidering the experience from a poetic motivation.*

Keywords: artistic process, photography, archive

1. Este trabalho integra o projeto de pós-doutorado intitulado Museu das coisas: dois ensaios em torno da experiência ordinária desenvolvido na França sob a supervisão do prof. Dr. Jean-Pierre Cometti entre novembro de 2012 a outubro de 2013. Tem apoio financeiro da CAPES (Coordenação de Pessoal de Nível Superior), agência de fomento do governo brasileiro, a quem devo meus agradecimentos.

Introdução

O pequeno gesto é uma coleção de intervenções obsessivas empreendidas pelo usuário urbano em seu cotidiano, observadas e fotografadas por mim em toda parte do mundo em que tenho perambulado desde 2011. Tais intervenções constituem-se de toda sorte de objetos ordinários e desprezíveis, como garrafas de água mineral, de cerveja, latas de refrigerante, guardanapos, caixas de papelão, restos de alimentos entre outros dejetos que, depois de consumidos, foram abandonados em lugares quaisquer, mas de um modo preciso. Quer dizer, foram deixados aqui ou ali em cima de uma mureta, espetados em uma grade, abandonados nos cantos das calçadas, enfiados em frestas de construções, etc.. No conjunto, objeto e lugar, formam “situações” que refletem o comportamento mais ou menos padronizado do homem urbano civilizado, constrangido por uma espécie de ordem sub-reptícia. Esses “cacoetes disciplinares” vêm sendo organizados como um inventário de gestos universais cujas entradas que dão acesso ao arquivo e o sistematizam foram definidas por mim como categorias a priori a serem fotografadas. Deste modo, o repertório de “situações gestuais” foi limitado anteriormente de forma arbitrária, mas em atenção primeiramente à realidade. Elas foram alocadas em 15 entradas poéticas, a saber: 1) Acolá; 2) Ali; 3) A oportunidade faz o uso; 4) Aqui; 5) Assim!; 6) Assinaladas; 7) Dádivas; 8) Do lado de cá; 9) Do lado de lá; 10) Enfiadas; 11) Guardadas; 12) Imitação da arte; 13) Lançadas fora; 14) Mallembradas; 15) Parassempre. As imagens, quando tomadas pela câmera fotográfica, obedecem, por suas estruturas visuais, a uma construção que reenvia aos termos (entradas/ categorias) que as organizam. Em outras palavras, os termos se referem ao modo como as imagens são metodicamente construídas no momento em que tais gestos são flagrados pela câmera. Para além da simples taxionomia, o procedimento adotado reconhece nos objetos/ situações fotografados um certo estado anímico (uma vida interior) coincidente com o gesto do sujeito anônimo que lhes engendrou — um modo de intencionalidade intrínseca que a imagem tenta reforçar no justo ato fotográfico. No discurso que organiza, *O pequeno gesto* induz a uma discreta ficção, um mundo relacional íntimo e silencioso em que a imaginação tem lugar privilegiado.

Digressões em torno do “pequeno gesto”

§ 1) *Da experiência dispersa à rede de sentidos atravessados*

O trabalho começa com uma súbita perplexidade diante do trivial, uma atenção particular com aquilo que me cercava cotidianamente e que por esta razão nunca fora o objeto de uma consideração diferenciada — os gestos ordinários! Investido desta curiosidade, observo que tais gestos se repetem obsessivamente e de forma tão banal que permaneceriam quase invisíveis não fosse a insistência com que se apresentam sorridentes agora para mim que lhes presto toda atenção quando caminho pelas ruas do mundo. [—Sim, os gestos... aqui estão eles e ali também! Um outro acolá!] Eles estão em relação aos lugares específicos onde foram levados a cabo, mas não guardam entre eles nenhuma

unidade particular. Estão, por assim dizer, situados no espaço, de algum modo largados em sítios específicos, por toda parte dispersos na paisagem. Encarando-os face-a-face, concentrando-me sobre suas qualidades e sobre aquilo que me dizem insistentemente, observo todo um vasto universo de minúcias se elevar no meu pensamento como poeira evoluindo no ar, pondo em movimento miríades de partículas brilhantes que se chocam casualmente com algumas idéias vagas. Em conformidade a esta realidade, começo a remarcar o tanto de recorrências automáticas e tento agrupá-las em categorias tomando alguns tipos que exemplificam a singularidade de cada uma delas. Então me vêm os nomes para acomodá-las em um arquivo que passo a organizar. As categorias, embora titubeantes e imprecisas de saída, é o ponto de partida para deslanchar o processo. Munido de algumas entradas a priori [as categorias esboçadas], passo a fotografar as “situações” encontradas com alguma ordem e me aprofundo na coleção. [A partir desse ponto são as oportunidades que fazem os encontros.] Na medida em que me deparo com elas, as fotografo. No vai-e-vem entre o terreno e a revisão das imagens no gabinete, as “categorias” se consolidam e as novas buscas no terreno passam a atender com maior critério a demanda interna dos termos que designam as situações encontradas. De retorno ao gabinete, entre uma categoria e outra, novas passagens se abrem, deslizamentos se operam. Quanto mais um gesto penetra e ocupa o lugar de um outro, suas posições se embaralham no arquivo. Fabulações se entretêm nas possibilidades dos arranjos. Uma ficção começa a se desenhar nas relações abertas que emergem do diálogo silencioso entre imagem e categorias — atravessamentos! O trabalho começa a ganhar corpo por sua inconsistência.

§ 2) O modo de nomear vai ao encontro do modo de fotografar

No ato do flagrante, passo a fazer várias tomadas da mesma “situação” tentando apreendê-la por diversos ângulos, os mais fotogênicos. Assim, no gabinete, uma estupefação se consolida: a mesma “situação”, em conformidade ao modo como foi construída pela objetiva, pode simultaneamente e potencialmente pertencer a várias categorias. Tudo dependerá daquilo que a imagem sugere enquanto imagem. Neste ponto, compreendo que a estrutura espacial da imagem atende aos termos que as designam em categorias, criando uma realidade própria e autônoma que passará em seguida a determinar o modo como irei fotografar as futuras “situações” encontradas. Assim, no vai-e-vem entre gabinete e terreno, assumo o encargo que as categorias são permutáveis entre si, permitindo uma permeabilidade em seus arranjos. Uma mesma “situação” assentada em uma categoria “X” pode ser alocada em uma outra categoria “Y” ou ainda em outras tantas “Y, Z ... N” dependendo da relação intrínseca que se estabelece entre termo e imagem. As passagens entre as categorias são portanto fluidas, frágeis, porosas. Essa indeterminação da coleção que acabo de descobrir abre o jogo a todo outro que virtualmente a apreciará. É necessário que o modo de expô-la — a forma artística — deixe clara essa fluidez. Um problema a se pensar, sobretudo quando estamos lidando com imagens fotográficas... simplesmente porque podem assumir formas artísticas muito diversas segundo o suporte

em que se exprimem. Um mundo de possíveis se entretêm. Uma poética se determina a partir de sua materialidade...

§ 3) *Paisagem de um qualquer lugar indeterminado*

Em se tratando de gestos universais, encontrados onde quer que a civilização urbana se insinue, atravessam certamente as culturas. Do ocidente ao oriente, não importa, pertencem a um qualquer homem cidadão. Estão certamente ancorados na paisagem, em sítios específicos, mas esta é, por assim dizer, difusa. Bem mais precisas são as situações, quer dizer o somatório entre objeto e lugar oportuno: o modo em que e como ocorrem servindo-se de certos dispositivos isolados do cenário urbano. Desta feita, a paisagem que os abriga é um quadro amplo e indistinto, mero fundo. Não guarda em si nenhum traço particular com o gesto, nenhuma causalidade. A ocasião faz a “situação” que se apresenta ao transeunte como uma oportunidade para engendrar finalmente o gesto: — intencional, displicente, quase inconsciente, não fosse o intuito de certa ordem obstinada que o penetra. Essa cacofonia universal reflete na forma como as imagens são tomadas no plano geral. Em sua maioria, desfocadas ao fundo, nada em particular diz da cidade do mundo onde o “gesto” foi observado. Estamos em um qualquer ponto indeterminado do globo, em uma qualquer paisagem de um homem qualquer: em lugar nenhum e por toda parte.

§ 4) *[Por associação]/ [Pelo modo como foram engendrados]/ [Por posição]*

A descoberta dos gestos e as primeiras fotografias foram realizadas ainda em 2011 quando de uma viagem pela Europa. Esse material ainda pouco elaborado foi transformado em projeto de pós-doutorado. A idéia de categorizá-los e dispor simplesmente em ordem alfabética já estava presente desde o início do trabalho e foi influenciada pelo prefácio de *As palavras e as coisas* de Foucault, em que o autor menciona ter escrito o livro inspirando-se em um texto de Borges que cita uma certa enciclopédia chinesa em que todos os animais do mundo, reais e fabulosos, estão descritos sob estranhas rubricas que se listam simplesmente pela série alfabética, contrariando toda lógica científica do pensamento ocidental, apesar de remeterem-se ironicamente a ele devido ao escopo classificatório e a própria idéia de reunir saberes universais.² Assim, no andamento do processo e influenciadas por Borges, as “situações” foram acomodadas finalmente em 15 categorias cujas entradas, embora sejam apresentadas em ordem alfabética, se reportam na verdade à construção dos “gestos” enquanto imagens: 1) *Acolá*; 2) *Ali*; 3) *A oportunidade faz o uso*; 4) *Aqui*; 5) *Assim!*; 6) *Assinaladas*; 7) *Dádivas*; 8) *Do lado de cá*; 9) *Do lado de lá*; 10) *Enfiadas*; 11) *Guardadas*; 12) *Imitação da arte*; 13) *Lançadas*

2. “os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas”. Trecho de Borges citado por Foucault. (*As palavras e as coisas*, uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo : Martisn Fontes, 2000). Disponível em PDF.

fora; 14) *Mallebradas*; 15) *Parasempre*. Escrevendo este texto e refletindo sobre o trabalho, pude avançar um pouco mais e compreender outros aspectos que estavam implícitos na organização do arquivo. As categorias iniciais derivaram-se, por sua vez, de 3 classes mais abrangentes de gestos que as contém, mas que só agora tornaram-se conscientes para mim, a saber: a) *Por associação* (A oportunidade faz o uso/ Dádivas/ Imitação da arte/ Mallebradas/ Parasempre); b) *Por modo* (Assim!/ Assinaladas/ Enfiadas/ Guardadas/ Lançadas fora); c) *Por posição* (Acolá/ Ali/ Aqui/ Do lado de cá/ Do lado de lá). Se a enciclopédia de Borges soa mais esdrúxulas aos ouvidos sincopados à racionalidade é certamente devido ao fato que os termos empregados não designam nenhuma imagem, permanecendo o plano da linguagem na linguagem. A imagem técnica que emerge com a sociedade moderna não é somente contemporânea, mas também solidária às ciências. Não é a toa que a fotografia tem no cerne de sua lógica produtiva o arquivo e a legenda, que em si representam a estrutura que organiza e controla a experiência a partir da classificação e descrição supostamente neutras. Mas no fim das contas toda estrutura só guarda sentido à sua própria construção intrínseca, na falta da qual a própria verdade desmoronaria sobre si. A fotografia como arte, por alçar vôo poético, transcende aos parâmetros da racionalidade ao qual se destinava originalmente, estabelecendo uma outra ordem de sentidos que naufraga toda objetividade da descrição. Fato que a torna crítica à ciência na medida que, caricaturando-a, expõe seus limites, fragilidades e inconsistências. “O pequeno gesto”, seguindo a lógica da imagem na arte, é crítico à descrição e à toda pretensão de realidade, mas se equilibra nela.

§ 5) *Entre o perspectivismo e a obra de arte*

Grosso modo, *perspectivismo* é o conceito antropológico que se refere ao modo de compreensão cosmológica que certos grupos ameríndios têm do meio que os cerca. Qualifica-se por reconhecer em todas as espécies compondo uma comunidade ecológica, plantas e animais (inclusive o homem), um ponto de vista sobre as outras e sobre o mundo. No caso, ainda que modeladas em corpos diferentes, todas as espécies se entendem como humana em relação à todas as demais não humanas. Em outras palavras, todas as criaturas, equivalendo-se no plano antropológico a partir de seu ponto de vista humano, gozam do estatuto de sujeito e se comportam como alteridades causais.³ Na cultura ocidental, a obra de arte reveladora de um sujeito reenviando à uma intencionalidade, veio ocupar esse lugar de forma sublimada: travestiu-se de “expressão individual”. Situando-se entre o *perspectivismo* e a obra de arte, os *objetos/situações* são portadores de intencionalidade que revelam um sujeito causal oculto, sem nenhuma expressão particularizada. Toda uma carga generalizada de voluntarismo emana de seus interiores quando me fitam indiscretos pelas ruas, por isso sou afetado por eles. Com efeito, os reconheço pelas diferentes energias que os impulsionam, donde as categorias sob as quais os agrupei. Esses objetos são, portanto, sujeitos genéricos que se insinua

3. Seus principais defensores são os antropólogos Eduardo Viveiros de Castro e Phillipe Descola.

sorrateiros pelos meandros dos caminhos bem antes de o olhar vigilante da limpeza urbana os surpreender.

§ 6) *Dos modos expositivos e das formas artísticas*

O arquivo fotográfico com fins artísticos é um trabalho em permanente processo e pode, no final, assumir diferentes formas de visualidade dependendo do suporte em que se materializa, espacializa, organiza e se mostra ao mundo. Pensar imagens para que sejam projetadas é diferente de pensá-las para serem vistas em seqüência nas sucessivas páginas de um livro, por exemplo, e que, por sua vez, são diferentes de exibi-las em uma parede, reproduzidas em papel (?), emolduradas(?), protegidas por vidros (?)... Muda o suporte, tudo muda: materialidade, escala, modos de espacialização, sentidos. Problemas do *métier*. O *pequeno gesto* ainda não está resolvido em sua forma artística final porque permanece como arquivo virtual. Três formas artísticas vêm sendo potencialmente elaboradas. E primeira e mais óbvia, bem adaptada à fotografia, é o livro. Neste caso, grosso modo, o arquivo seria mostrado dispondo as categoriais em ordem alfabética segundo as seqüência das páginas. Cada categoria comportaria 5 imagens tipo; cada imagem, ocupando individualmente uma página, seria legendada na margem inferior direita da seguinte forma: O pequeno gesto/por posição/acolá; O pequeno gesto/por posição/ali; O pequeno gesto/por associação/a oportunidade faz o uso e assim por diante. Em um segundo modo, as imagens seriam projetadas. Neste caso, imagino três projeções simultâneas, a princípio em um mesmo recinto composto de três paredes articuladas em ângulos de 90° (Figura 1). A ordem de projeção seria aleatória, podendo eventualmente coincidir imagens em dois ou em três dos planos. De tempos em tempos, a imagem seria interrompida em um ou mais planos de projeção simultâneos, em seu lugar entraria a legenda sobre fundo negro. Na terceira forma, as fotografias seriam dispostas linearmente na parede, todas em formato paisagem (22 x 32 cm), emolduradas individualmente, formariam blocos de 5 imagens, um sexto quadro seria incluído no conjunto e conteria a designação daquela categoria. A disposição na parede seria tal que cada grupo se encaixaria no seguinte como um lego. O arranjo final deve sugerir que as imagens possam virtualmente mudar de posição e de categoria (Figura 2).

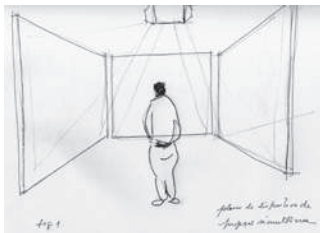


Figura 1

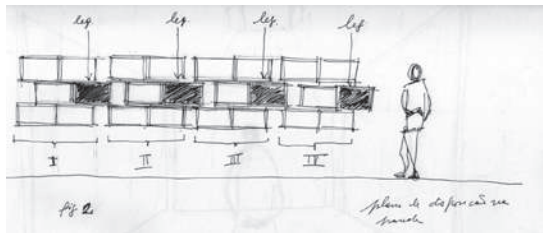


Figura 2

LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE LA EXPERIENCIA. EL ESPÉCTADOR COMO ELEMENTO PARTICIPATIVO DE LA OBRA.

Luis Ángel López Diezma

Universidad de Granada – luisangellopezdiezma@hotmail.com

En esta comunicación se pretende abordar un caso práctico que ejemplifique cómo los artistas emergentes buscan algunos soportes que se alejan de lo que tradicionalmente podemos entender como expositivos, para acercar el arte de nuestra época al público y hacerlo partícipe de la obra, al mismo tiempo que la compone. Se realiza una contextualización sintética de la transformación que ha sufrido el carácter exhibitivo del arte, para comprender cómo en ocasiones esta intención se ve alterada por los artistas que recurren a otros métodos de exposición, alejados de los que culturalmente se pueden llegar a considerar como espacios destinados a este fin. Estos síntomas de cambio argumentan un rechazo al carácter mercantilista del arte contemporáneo, cuyos resultados intangibles se fundamentan en la experiencia de los artistas con un público determinado.

Palabras clave: Arte público, experiencia, espacio público, práctica artística.

This communication is intended to address a practical case study that illustrates how emerging artists seeking some mounting that are far from what we traditionally understood as expository, to bring the art of our time to the public and sharer of the work, while that composes the same.

The transformation suffered by the character of art exhibitive is contextualized synthetically, to understand how this intention is sometimes altered by the artists who use other methods of exposure, away of which culturally may is considered as spaces for this purpose. These signs of change argue a rejection of mercantilist character of contemporary art, intangible results of which are based on the experience of the artists for a determined public.

Keywords: Public art, experience, public space, art practice.

El encuentro del arte con el público

Se considera necesario plantear una breve contextualización de la transformación que ha sufrido el carácter exhibitivo del arte, cuyos resultados intangibles se fundamentan en la experiencia de los artistas con un público determinado, para comprender los elementos que hicieron posible el encuentro del arte con el público, que desde el S. XVIII hasta la actualidad no han parado de extenderse.

Estos mecanismos se hacen más evidentes tras la II Guerra Mundial, cuyas consecuencias convirtieron a Estados Unidos en la principal potencia hegemónica a nivel mundial, absorbiendo todos los centros de decisión, incluidos los culturales. A partir de este momento se multiplicaron los museos públicos y las exposiciones temporales con gran repercusión a nivel mundial, como la Bienal de Venecia (que se celebró por primera vez en 1895 y adquiere gran importancia desde 1907 hasta la actualidad), o la Documenta de Kassel (se lleva a cabo desde 1955 y se organiza desde 1972 cada cinco años).

En los años 70 la cultura en general y el arte en particular se empezaron a configurar como un elemento del consumo de masas. “Los museos se han transformado en la meta del peregrinaje final de todos los recorridos turísticos, con afluencia nunca vistas hasta ahora.” (Rico, J.C., 1999). Pero sin duda se produjo un fracaso en el intento de encontrar un prototipo de espacio universal para intentar asimilar las nuevas tendencias artísticas (Body art, Land art, Performance, Videoarte...) abriendo la posibilidad de una concepción diferente del espacio expositivo.

Esta crisis que contemplaba el espacio como un simple contenedor de obras de arte, es asimilado por los artistas de la época cuya respuesta era entendida como un diálogo de la obra con el entorno. La búsqueda por insertarse en el tiempo y espacio cambiante y la intención de implicar al público más renovado, lleva a trascender los límites del museo como era entendido hasta el momento. Basándonos en una cita literal de Bolaños, los artistas “ocupan la calle, trabajan en el desierto, en los espacios industriales de los márgenes de las ciudades, exponen en fábricas, instalan sus estudios en un almacén, en escuelas abandonadas o en talleres de automóviles” (Bolaños, M. 2006).

En este sentido la evolución del carácter expositivo es considerada como un fenómeno cultural, que la llamada posmodernidad ha renovado, quedando por analizar la incidencia que han tenido en la gestión y evolución del arte de las últimas décadas del S. XX y el desarrollo de los primeros años del S. XXI (Guash, A. M., 2000).

Comprendiendo esa búsqueda de los espacios no asimilados por el sistema como un mecanismo que evidencia el carácter en contra de los procesos de mercantilización, se alcanzará así un arte que estrecha vínculos con lo público y lo cotidiano. En la actualidad no se podría explicar el arte de nuestra época sin atender a una de sus características más esenciales, la de que es ya por definición un arte público, “un arte concebido, ejecutado y dirigido para el consumo anónimo, para el mercado” (Calvo Serraller, F., 2001).

La reflexión anterior es muy significativa puesto que ahora el arte se concibe como un reflejo de la vida, un trasmisor donde el análisis crítico y cultural posee más representatividad que el análisis formal. Podríamos entender el arte de nuestra época como un generador

de metáforas sobre lo real que abarca desde lo más próximo y cotidiano, hasta todo aquello que tan solo intuimos y que nos cuesta asimilar por su complejidad y magnitud. En la situación actual de hibridación cultural, numerosos artistas se apropian de claves creativas que transitan por referencias cultas, populares, marginales o masivas, de tal forma que nos interpelan a reinscribirlas en los contextos mutantes de lo cultural y lo social, para mostrar otras subjetividades y otras posibilidades de narración y puesta en forma (Delgado, I., 2005).

La experiencia como soporte de una práctica artística propia.

A continuación vamos a conocer parte de mi propio trabajo artístico, entendido con un sentido de proximidad social y un carácter autobiográfico, para ejemplificar la preocupación por la contextualización de la obra más que por la exhibición de sus registros formales. Potenciando lo que Ana María Guasch denomina una *Situación didáctica* con el objetivo de que el discurso comprendido en la obra provoque una respuesta por parte del espectador, que al mismo tiempo se aleja de lo que podemos entender como consumidor de arte, se redonda así en el carácter cotidiano para despojar de esta experiencia artística el sentido institucional.

En este trabajo se recurre a la niñez con un sentido autobiográfico para analizar mis vivencias y desarrollar una propuesta artística personal donde se cuestiona las relaciones sociales y la identidad infantil. Para ello apelo a uno de los recuerdos que aún tengo más presente, siendo los personajes de los cuentos y sus historias elementos que nos acompañan a lo largo de nuestra vida, elementos que aún perduran en la memoria.

¿Quién no recuerda a una niña vestida de rojo o a un muñeco de madera con alma humano? ¿A un gato que calzaba botas o una mujer bella que yacía durmiente? Seguimos identificando sus personajes y manejando sus claves: comprendemos el sentido que puede tener una manzana envenenada, un zapato de cristal, una varita mágica, una casa de chocolate... imágenes y recuerdos que se almacenan en nuestra memoria con facilidad, quizá por la sutil forma en que llegaron a nosotros.

Todos estos sentidos e imágenes pertenecen a un imaginario que se ha ido construyendo desde la infancia mediante pequeñas narraciones, historias camufladas de moralejas con el objetivo de transmitir una serie de valores, frecuentemente éticos, apoyados en mitos y estereotipos para enfatizar su validez en la formación del niño.

El principal objetivo de mi propuesta es recurrir al arte contemporáneo para generar situaciones que pongan en tela de juicio la relación entre el imaginario y la literatura infantil a través de cuentos populares, detectando mitos y prejuicios, subvirtiendo el actual discurso cultural hegemónico y de forma irónica o metafórica deconstruir unos relatos que conectan con la *imaginación* del mundo y que median en nuestra construcción de la idea de infancia, generando interpretaciones de estas narraciones para crear cierta controversia.

El caso particular que se muestra en este artículo es la relectura del cuento de *La Cenicienta* (Figuras 1, 2, 3 y 4), por tratarse de una de la historia que han pertenecido a mi infancia y que aún recuerdo. Para ello rescato el *idealismo* de *ser princesa* y recorro

al maravilloso vestido que Disney diseñó a *Cenicienta*, para afrontar el papel de una forma personal enmascarado en la figura de la propia princesa, mientras que desarrollo la cotidianidad en Venecia; una ciudad considerada culturalmente *de cuento*, donde se celebra uno de los acontecimientos más representativos del arte contemporáneo actual (Bienal de Venecia) y es referencia de acontecimientos culturales que pueden hilvanar con el sentido de esta propuesta (Carnavales).



Figura 1. Luis Ángel López, *Liberazione*, 2010. Fuente propia.



Figura 2. Luis Ángel López, *Fondamenta della Misericordia*, 2010. Fuente propia.



Figura 3. Luis Ángel López, *Gondola-Gondole*, 2010. Fuente propia.



Figura 4. Luis Ángel López, *Promozione*, 2010. Fuente propia.

Hago uso de la masculinidad que me ha tocado asumir para adquirir un rol que sería imposible encontrar en cualquier cuento de hadas; *un varón con vestido y peluca*. Con esta transformación, adquiero un papel que desmitifico cuando salgo a la calle para relacionarme con el entorno y los habitantes, algunos de ellos frecuentes en *la mia giornata abituale* (mi día a día). Con esta experiencia artística conecto con el espectador de a pie y observo su comportamiento alterado por mi persona: *¡Cenerentola bella! (Preciosa Cenicienta). ¿È una ragazza o un bello ragazzo? (¿Es una chicha o un chico guapo?)*

El acercamiento al mundo infantil me ha permitido remontarme a mis orígenes para emprender una práctica personal, desde la experiencia. Los resultados artísticos los podríamos considerar metáforas visuales que reflejan esta experiencia personal y subvierten la asimilación de un cuento popular, analizando la doble moral del ser humano y los valores que la sociedad trata de volcar sobre la iconografía infantil, interpretando y descontextualizando escenas y personajes rescatados del recuerdo.

Esta aproximación a mi propio trabajo nos ayuda a entender los diferentes soportes examinados por el arte contemporáneo, cuyo planteamiento va más allá de las instantáneas que lo documentan, comprendiendo la experiencia como carácter fundamental en el trabajo. Conectando con el imaginario popular del espectador de a pie y apropiándome del espacio público como soporte fundamental de la acción que toma sentido cuando se desarrolla ante un determinado espectador, enmarcado en un contexto concreto y con unas claves que trasgreden el *aura* de la obra de arte, ya que se aleja de ese resplandor sagrado que tradicionalmente enalteció el objeto artístico como elemento de culto (Benjamin, W., 1991). Poniendo en entredicho el carácter exhibitivo como consecuencia de la institucionalización que ha sufrido el arte hasta la actualidad y acreditando la transgresión de las fronteras disciplinares.

Referencias

- ALONSO, Luis Enrique. *Prácticas económicas u economía de las prácticas. Crítica del postmodernismo liberal*. Madrid: Catarata, 2009.
- BENJAMIN, W. *Origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1991.
- BOLAÑOS, M. A. “El museo y las vanguardias: pequeña historia de una rebelión en tres actos”, *Artes, la revista*, nº 12- 6, 2006.
- BREA, José Luis. “El primado de la alegoría en el arte contemporáneo” *Noli me legere*. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo, 2009. [En línea] Edición digital en formato pdf que al autor publica para la descarga libre <joseluisbrea.net/ediciones_cc/noli.pdf> [Consult. 2012-02-28]
- CALVO SERRALLER, Francisco. *EL ARTE CONTEMPORÁNEO*. Madrid: Santillana Ediciones, S. A., 2001.
- CRIMP, Douglas. *La redefinición de la especificidad espacial en Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de representación*. Madrid: Ediciones Akal, Arte Contemporáneo, 2005.
- DELGADO, Itxaro. *Arte contemporáneo y sociedad. Sobre la incidencia de los departamentos*

de educación de museos. Vitoria-Gasteiz: Eusko Ikaskuntza, 2005. [En línea] [Consult. 2012-02-26]

Disponible en: <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/24/24027056.pdf>>

GUASH, A. M. *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2000.

MINSKY, R. *Psicoanálisis y cultura. Estados de ánimo contemporáneos*. Madrid: Cátedra, 2000.

PRIETO, Pablo. *Estética de la vida cotidiana. Cultura visual de masas*. [En línea] Enero 2009. [Consult. 2009-12-13].

Disponible en <http://www.darfruto.com/6_cultura_visual.htm>

RICO, J. C. *Museos. Arquitectura. Arte I: Los espacios expositivos*. Madrid: Silex, 1999.

WALLIS, Brian. *ARTE DESPUÉS DE LA MODERNIDAD. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2001.

A “QUEDA DOS ANJOS”: O ARTISTA NO MUNDO

Luiz Sérgio de Oliveira
PPPGEC/ UFF – oliveira@vm.uff.br

Exposto às coisas mundanas da contemporaneidade, o artista se percebe melhor integrado no campo social. Essa nova condição do artista pode significar uma maneira de se (re)encontrar no mundo, de (re)descobrir seu lugar nesse mundo, avizinhando-o das angústias que nos acometem em nosso dia a dia. A partir de sua presença difusa no meio da multidão, o artista parece encontrar um novo lugar, enfatizando que o perder-se e o achar-se perfazem a dialética do processo. Ancorado em fundamentos teóricos e críticos, este estudo tem como objetivo apontar as condições que têm levado o artista a uma aproximação vertiginosa das realidades cotidianas, enquanto visa refletir sobre as implicações desse deslocamento do artista para o processo de criação da arte na contemporaneidade.

Palavras-chave: artista; criação; contaminação; real

Exposed to the worldly things of the contemporary times, the artist perceives themselves better integrated in the social field. This new condition of the artist can mean a way to (re)discover their place in that world, inching nearer the troubles that afflict us in our daily life. From its diffuse presence in the midst of the crowd, the artist seems to find a new place, emphasizing that the lost and the found make up the dialectic process. Anchored in theoretical e critical foundations, this study aims to point out the conditions that have led the artist to a dizzying approach to the everyday realities, while reflecting on the implications of this displacement of the artist to the process of creation of art in contemporary society.

Keywords: artist; creation; contamination; real

No importante estudo em torno do surgimento da noção e das práticas de vanguarda na arte, a escritora norte-americana e historiadora da arte Linda Nochlin se debruçou sobre a obra de Gustave Courbet e Edouard Manet para estabelecer as linhagens das vanguardas que dariam lastro às experiências da arte moderna ao longo do século XX.

Em “A invenção da vanguarda”, publicado como capítulo do livro *The Politics of Vision – Essays on Nineteenth-Century Art and Society* (1991), Linda Nochlin pontuou que “certamente o artista que melhor incorpora as implicações duais – progressista tanto artisticamente quanto politicamente – do uso original de termo ‘vanguarda’ é Gustave Courbet e seu Realismo militantemente radical”, lembrando que o artista declarou peremptoriamente que o “realismo é democracia na arte”. Naquele cenário histórico, o quadro de Courbet “*O ateliê do artista* é uma declaração crucial da visão política progressista em termos formais e iconográficos mais avançados disponíveis em meados do século XIX”. (NOCHLIN, 1991, p. 3)

Portanto, para a historiadora norte-americana, o pintor francês Gustave Courbet seria o modelo originário de práticas de arte que rejeitaram e enfrentaram a dicotomia, sob certos aspectos predominante em parte da arte do século XX, que proclamava a separação entre arte e política. Para Linda Nochlin, essa perspectiva de alienação e de afastamento das coisas mundanas de nossas sociedades está subentendida em nossa percepção mais comum da noção de vanguarda, e que Edouard Manet é tido como seu modelo basilar:

se tomarmos “vanguarda” sem aspas, devemos chegar a conclusão de que o que geralmente está indicado no termo começa com Manet e não com Courbet. Implícito – e talvez central mesmo – para nossa compreensão de vanguardismo é o conceito de alienação – psíquica, social, ontológica – absolutamente estranho à abordagem de Courbet tanto à arte quanto à vida”. (NOCHLIN, 1991, p. 12)

Embora faça a ressalva de que Manet nunca foi verdadeiramente um “um homem alienado – isto é, fechado em si mesmo em conflitos interiores ou distanciado de sua verdadeira situação social, como eram seus quase contemporâneos Flaubert e Baudelaire” (NOCHLIN, 1991, p. 13), e que Manet se surpreendeu com as reações provocadas por duas de suas obras capitais - *Dejeuner sur l'herbe* e *Olympia*: “Manet nunca desejou protestar. Seria contra sua natureza, a qual não esperava que as pessoas protestassem”. (NOCHLIN, 1991, p. 12)

Ainda de acordo com Linda Nochlin, “com Manet, [...] pela primeira vez, somos confrontados com uma obra [*oeuvre*] que, como o próprio dândi (que foi originalmente postulado como o equivalente humano a uma obra de arte”, oferece um exemplo contundente do artista em estado de isolamento do restante dos domínios sociais:

A visão de isolamento tem sua apoteose [na pintura] *Um bar em Folies-Bergere*, talvez a imagem mais aguda de alienação já pintada, [...] na qual o anônimo porém concreto aparece aprisionado entre o mundo das coisas tangíveis e aquele dos reflexos

impalpáveis, existindo apenas como um ponto intermediário entre vida e arte. É justamente sobre tais desconfiança e alienação e as maneiras admiravelmente inventivas, destrutivas e autodestrutivas de produzir arte a partir delas [desconfiança e alienação] que a vanguarda moderna tem sido construída desde então. (NOCHLIN, 1991, p. 17)

Poderíamos citar diferentes artistas modernos que buscaram afirmar a independência e autonomia da arte em termos que nos parecem atualmente inexplicáveis e inaceitáveis, mas que tiveram potência nos momentos de suas enunciações. É o caso de manifestações do pintor norte-americano Ad Reinhardt, em textos coligidos pela historiadora da arte e crítica Barbara Rose: “uma coisa que se pode dizer sobre arte e vida é que arte é arte, e que vida é vida, que arte não é vida e que vida não é arte”; ou ainda “se o artista pensa que é menos ridículo quando ele se envolve com política do que quando o político se envolve com a arte, ele [artista] está enganado”. (ROSE, 1991, p. 54)

Ao longo do século XX, em uma dilatação dos tempos que atinge os anos iniciais do século XXI, essa percepção de vanguarda tem persistido em práticas que afirmam invariavelmente a autonomia da arte diante do campo social, instauradas em universos de distanciamento, descolamento e exclusão, lastreadas em pensadores como Theodor W. Adorno e Max Horkheimer.

Somente mais recentemente, a partir da publicação de *Teoria da vanguarda*, influente estudo de Peter Bürger (1974), tem sido possível empreender um deslocamento dessa percepção da noção e das práticas de vanguarda para realinhá-las com aquelas identificadas como “vanguardas históricas”, enfatizando sua rejeição das experiências de interposição de distâncias entre arte e vida, entre arte e política, entre arte e cotidiano:

Os movimentos europeus de vanguarda podem definir-se como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. Não impugnam uma expressão artística precedente (um estilo), mas a instituição arte na sua separação da práxis vital dos homens. [...] Os vanguardistas vêem como rasgo dominante da arte na sociedade burguesa sua separação da práxis vital. Tal juízo foi proporcionado, entre outras coisas, pelo esteticismo, ao transformar esse momento da instituição arte em conteúdo essencial da arte. [...] A práxis vital, à qual o esteticismo se refere por exclusão de partes, é a racionalidade dos fins da vida prática burguesa. Os vanguardistas não tentam em absoluto integrar a arte nessa práxis vital; pelo contrário, partilham a recusa do mundo ordenado conforme a racionalidade dos fins que o esteticismo havia formulado. O que os distingue deste é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma *nova* práxis vital. (BÜRGER, 1991, p. 91)

Para o crítico alemão e professor de Teoria de Literatura da Universidade de Bremen, Alemanha, a ideia de vanguarda é indissociável daquela de imbricação e contaminação da arte com os domínios sociais ampliados:

Os movimentos históricos de vanguarda negam, em resumo, as características essenciais da arte autônoma: a separação da arte em relação à práxis vital, a produção individual e a consequente recepção também individual. A vanguarda intenta a superação da arte autônoma no sentido de uma recondução da arte em direção à práxis vital. (BÜRGER, 1991, p. 96)

Ou conforme apontado pelo filósofo italiano Antonio Negri,

o paradoxo artístico consiste hoje no desejo de produzir o mundo (corpos, movimentos) *diferentemente* – e *de dentro* –; um mundo que não admite outro mundo além daquele que de fato existe. E que sabe que o “lado de fora” a ser construído somente pode ser *o outro dentro de uma absoluta interioridade*. (NEGRI, 2011, p. 108)

Parece não ser por outro motivo que as práticas contemporâneas de arte têm invariavelmente o domínio público como *lôcus* preferencial de sua instauração, em situações que somente com grande dificuldade parecem encontrar alguma similitude com os processos e procedimentos de criações artísticas consolidadas. Em muitos desses cenários contemporâneos da arte, o artista parece abandonar a identidade tradicional do artista para assumir outras funções, algo identificado por Allan Kaprow como *changing jobs*, conforme citado por Sven Lütticken:

vemos mais uma vez o ideal da vanguarda de integrar arte e vida – não tornando-se parte da indústria da cultura (Warhol) ou através de atividades secretas que buscam transformar a ordem social e criar um novo mundo no qual não mais haveria arte autônoma (Bataille), [...] mas através da adoção de identidades profissionais diferentes. (LÜTTICKEN, 2002, p. 142)

Ainda de acordo com Lütticken, “para Kaprow, *changing jobs* implica na possibilidade de adentrar na vida e fazer coisas que poderiam ser apresentadas ou vistas como arte, mas que assim não tinha que ser”. (LÜTTICKEN, 2002, p. 143)

Na abertura de seu provocativo artigo “The Social Turn: Collaboration and its Discontents”, publicado na *Artforum*, a crítica inglesa Claire Bishop elenca uma série de atividades que somente a muito custo são reconhecidas como práticas de arte:

O canal de tevê na internet para idosos envolvidos em um projeto de moradias em Liverpool (*Tenantspin*, 1999) do Superflex; Annika Eriksson (*Do you want an audience?* 2003); a parada social para mais de 20 organizações sociais em San Sebastián (*Social Parade*, 2004) de Jeremy Deller; Lincoln Tobier treinando moradores de Aubervilliers, a nordeste de Paris, para produzir programas de rádio de meia hora (*Radio Ld’A*, 2002); uma clínica de aborto flutuante, *A-Portable*, do Ateliê Van Lieshout (2001) [...]. (BISHOP, 2006, p. 178)

A lista iniciada por Claire Bishop poderia ser alongada quase que indefinidamente, e a ela poderíamos acrescentar exemplos brasileiros e de toda a América Latina para formar aquilo que a autora define como um “catálogo de projetos [que] é apenas uma amostra da recente onda de interesse artístico na coletividade, na colaboração e no compromisso direto com grupos sociais específicos” (BISHOP, 2006, p. 178), para acrescentar que esse “panorama de obras socialmente colaborativas forma a princípio o que temos de vanguarda nos dias de hoje: artistas que usam situações sociais para produzir

projetos desmaterializados, antimercadológicos e politicamente engajados, que levam adiante o apelo modernista de mesclar a arte à vida”. (BISHOP, 2006, p. 178)

Em seu esforço para articular sua obra no universo das práticas cotidianas, em práticas de arte que assumem como suas as singularidades do mundo mundano, o artista acaba por renunciar ao abrigo dos espaços protegidos do ateliê e por cair no mundo. Com esse deslocamento, o artista contemporâneo se integra ao mundo real, a este mundo permeado pelas grandiosidades e pelas pequenezas do cotidiano, implicando inevitavelmente na contaminação de sua arte em sua atuação diretamente *dentro* desse mundo, dando seguimento à tarefa que o caracteriza há séculos: reinventar o mundo.

Essa nova condição do artista pode simplesmente representar sua desapareção no mero ato de se perder; mas também pode significar uma maneira de se (re)encontrar no mundo, de (re)descobrir seu lugar nesse mundo. A partir de sua presença difusa no meio da multidão, o artista parece encontrar um novo lugar no mundo, enfatizando que o perder-se e o achar-se perfazem a dialética do processo. Como se ao lançar-se no mundo, o artista refluísse da necessidade de afirmação peremptória de sua condição singular e única para, ao contrário, desaparecer por entre uma multidão de singularidades que formatam as sociedades contemporâneas.

Diante da desapareção das possibilidades de preservação de um lugar para a arte apartado do mundo, o artista foi dragado impiedosamente para dentro do mundo. Uma *queda dos anjos* no meio do mundo a ser vivido, em um movimento para *dentro* desse mundo no qual o artista agora se esbalda entre as belezas e as mazelas do cotidiano.

Referências

- BISHOP, Claire. The Social Turn: Collaboration and its Discontents. *Artforum*, fev. 2006, p. 178-183.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega / Universidade, 1993 [1974].
- LÜTTICKEN, Sven. Secrecy and Publicity. *New Left Review* n. 17, set.-out. 2002, p. 129-148.
- NEGRI, Antonio. *Art & Multitude*. Londres: Polity Press, 2011.
- NOCHLIN, Linda. *The Politics of Vision – Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. Nova York: Harper & Row Publishers, 1991.
- ROSE, Barbara (ed.). *Art as Art: Selected Writings of Ad Reinhardt*. Berkeley, California: University of California Press, 1991.

OS ESPAÇOS, AS IMAGENS, OS SONS E OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DO MOVIMENTO

Maju Martins

UNICAMP – mariajulia.martins@gmail.com

Neste artigo serão apresentadas algumas considerações acerca da ocupação performática de espaços públicos e os processos de criação do movimento. O espaço público, neste caso, é entendido como plataforma de pesquisa, criação e partilha. O corpo indaga os espaços em suas composições visuais e sonoras e propõe soluções expressivas que fazem emergir novas composições entre corpo, espaço, imagem, som e movimento. Estas ideias serão apresentadas a partir da reflexão e do relato de duas experiências práticas, uma individual e outra coletiva.

Palavras chave: corpo, espaço, imagem, som e movimento.

In this paper it will be presented some remarks on the performative occupation of public spaces and the creation processes of the movement. The public space is in this case understood as a sharing platform of research and creation. The body inquires the spaces in its visual and musical compositions and proposes solutions which make significant new compositions emerge between body, space, image, sound and movement.

Keywords: body, space, image, sound and movement.

É pela ação do corpo que inquirimos os espaços, questionando-os e descobrindo inúmeros outros espaços que permanecem adormecidos, esperando para serem inventados, criados, revelados, ressignificados. A trama de nossa existência se desenrola e se reproduz nos espaços. Podemos pensá-los de um modo mais abrangente e mutável do que usualmente somos levados a fazê-lo. Neste caso, o espaço deixa de ser entendido como um dado concreto para se tornar uma experiência poética, um campo de tensão, de convergências de forças que entrecruzam corpo, território, memórias, sons, estímulos visuais e táteis, “uma simultaneidade de estórias-até-agora (stories-so-far)”. (MASSEY, 2009). Para o analista Felix Guattari (1992) os espaços extrapolam seus atributos físicos e concretos e se desdobram em uma complexa rede de máquinas abstratas constituintes no modo de ser e existir dos seres humanos:

O alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas funcionando como o “companheiro” anteriormente evocado, máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma re-singularização liberadora da subjetividade individual e coletiva (GUATTARI, 1992).

É no sentido da “re-singularização liberadora da subjetividade individual e coletiva” que a ocupação dos espaços públicos como espaço de experimentação para o movimento criativo busca contribuir. Propondo um novo encontro para experimentarmos outros conjuntos de relações entre o corpo e o espaço, subvertendo suas ordens e seus costumes rotineiros, abrindo veredas para um conhecimento mais profundo e diverso sobre nós no mundo e sobre o mundo em nós.

O objetivo do trabalho desenvolvido na oficina “Improvisação em Dança” era instaurar processos de criação a partir da pesquisa, experimentação e improvisação gestual e a investigação da relação com os espaços, internos e externos ao corpo, tendo em vista a contiguidade e a coexistência entre ambos. Investindo em um processo de pesquisa corporal abrangente que busca recursos nas diversas camadas que compõe o corpo, transitando da concretude de sua estrutura, passando pela fluidez de seus gestos, abstraído em seu substrato simbólico. Para tanto eram propostas experimentações a partir de diferentes meios, corporais, sonoros, visuais, táteis, composições individuais e em grupos. As experimentações iniciavam na sala de ensaio e se desdobrava para o espaço público. Relatarei um de nossos encontros para apresentar possíveis composições entre movimento, espaços, imagens e sons. Iniciamos com uma prática de uma hora de trabalho corporal dividido entre alongamentos, aquecimentos, exercícios de respiração e sensibilização. O trabalho de sensibilização deste dia consistia em permanecer deitado ouvindo os sons ao redor. Perceber os sons mais distantes, os sons da rua e os mais próximos, os sons do corpo, da respiração, do coração batendo. Perceber a paisagem sonora com a maior intensidade possível. A limpeza auditiva proposta pelo compositor

e artista plástico Murray Shafer (1991) nos induz a perceber a paisagem sonora, para que adentremos no mundo dos sons com maior acuidade auditiva, nos levando a perceber a “sinfonia do universo”. “Os olhos apontam para fora; os ouvidos para dentro. Eles absorvem informação” (SHAFER, 1991). Cada participante passa a compor a trilha para sua improvisação, buscando nos sons do entorno recursos que mobilizam o corpo para o movimento. Os sons nos afetam constantemente, não temos pálpebras nos ouvidos, dizia SHAFER (1991). Transformar os sons em estímulos para o movimento percebê-los como parte da composição do espaço e dialogar em movimento com as paisagens sonoras e as paisagens concretas, esta era a proposta para a ocupação do espaço público. Após esta prática, foram espalhados no chão da sala inúmeros cartões com reproduções de quadros e esculturas produzidos nos séculos XIX e XX. Os participantes engatinhavam pela sala observando estas reproduções. Era pedido que escolhessem uma das gravuras, apenas com os olhos, e a partir do momento da escolha, eles passavam a se movimentar como se estivessem dentro daquela imagem. Podemos notar que a imagem conhecida, o Território existencial cultural partilhado, é devorado pelo olhar e passa a operar a partir de modulações que o corpo propõe pelo movimento, reverberações da imagem produzindo movimento, um contínuo entre o gesto do artista plástico dos séculos passados e o gesto do dançarino/*performer* de hoje. Em outra etapa do trabalho, as experimentações passaram a ser realizadas em espaço público. Compor com o espaço, assim como, o pintor compõe com as cores e as formas, alterando a paisagem dos espaços com movimentos que tornam vívida a arte, uma experiência existencial-relacional. A experiência esta fundada na experimentação da ação do corpo que tem como parceiro de criação o espaço e seus atributos concretos e abstratos, as texturas, os contornos, as imagens, os sons, os cheiros, os signos, as memórias, as presenças. Tudo isso mobilizando o corpo, tudo isso ativando os sentidos e as percepções, tudo isso dialogando comigo e com o meu vir a ser, gerando fissuras no concreto e abrindo os poros da pele para que a imaginação e a criatividade possam se manifestar. Assim como o espaço, o corpo é constituído de atributos concretos e abstratos que se relacionam com as concretudes e abstrações dos espaços circundantes. Uma mão é um dado concreto composto de carne, ossos, ligamentos, com gestos e funções que são partilhados coletivamente. As mãos seguram, pegam, apertam, acariciam, escrevem, tecem,... Mas, cada mão carrega em si memórias únicas, razões próprias, desejos singulares que a mobiliza a segurar, a pegar, a apertar, a acariciar, a escrever e a tecer. Cada gesto é o resultado de histórias, vontades, sentidos e significados encarnados em cada corpo. Todo gesto é, antes de tudo, potência, energia em transformação na relação com o tempo e o espaço.

Temos então que lidar não somente com a discursividade fonológica, gestual, espacial, musical, etc., que dá suporte à constituição de um Território existencial, mas somos igualmente confrontados com consistências de conteúdo não-discursivas, as quais são referidas a essas mesmas semiologias discursivas. (GUATTARI, 1992).

É, exatamente, entre as consistências discursivas e não-discursivas que o corpo expandido, o corpo em estado de criação, opera, (re)organizando a si e o entorno, simultaneamente, reafirmando sua condição de potência criadora.

No trabalho de vídeo dança “Antúrio: vestígios do corpo-rio” o espaço da ocupação foi a nascente do rio Gregório, o lugar no qual a água brota da terra e faz a vida florescer. O rio é compreendido como fluxo, movimento, passagem e transformação, um agenciador de metáforas e metamorfoses. O rio em questão, corta a cidade de São Carlos (SP), foi em suas margens que a cidade se constituiu. Ocupar a nascente do rio propõe ao corpo a experiência deste espaço de origem, o reencontro com seus fluídos originários, suas formas primeiras, seu alimento essencial. O rio tomado como a expressão da vida, a água que abre caminhos, que deixa rastros, que promove a vida, que constitui paisagens, que desemboca em outros rios e que desagua no mar, no grande inconsciente, no desconhecido, a morte. O processo de aproximação e conexão com o espaço evidenciou que há uma inversão de forças no processo de improvisação. Diferentemente do que a ação de dançar no espaço, como imaginado anteriormente, a experiência revelou que, ao contrário, é o espaço que dança o corpo. A partir dos inúmeros estímulos sensoriais, sons, cheiros, texturas, seres, vento, luz... O corpo vai sendo conduzido a uma dança que ele próprio desconhece. Não sou eu quem dança no espaço, mas é o espaço que dança meu corpo, como um cavalheiro que conduz a dama pelo salão. Aguçar a sensibilidade, ter arrepios na coluna, o coração disparado e a entrega a este parceiro desconhecido. Durante as ocupações foram capturas imagens por meio do uso de duas câmeras. Uma câmera externa e uma câmera acoplada ao corpo. A acoplagem da câmera ao corpo produz um novo órgão corporal, combinando visão e memória, é um “terceiro olho” que registra a passagem do corpo pelo espaço. A segunda câmera que capta as imagens da ação de ocupação do curso do rio tem a função de limitar o olhar, como um microscópio que nos faz enxergar aquilo que não é visível a olho nu, revelando as “zonas de contágio” (GUATTARI, 1992) criadas pela ação da ocupação, revelando, assim, os vestígios do corpo-rio.

Referências

- GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

CARTOGRAFANDO ESPAÇOS URBANOS PARA CRIAÇÕES MULTIAUTORAIS

Mara Porto

PPGA/UFU – maraporto@gmail.com

Este ensaio apresenta um recorte da minha pesquisa de pós-graduação em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, a qual se encontra em andamento, e que propõe pensar a cidade como suporte de criação. Através do tema da minha pesquisa, ministrei um Curso de Extensão – “Arte Urbana: re-poetizando a cidade”, que foi realizado na cidade interiorana de Patos de Minas/MG, através do Centro Universitário de Patos de Minas/UNIPAM, o qual possibilitou um desdobramento de ações poéticas no espaço público, centrado na proposta de repensar a cidade como lugar de reocupação e campo de atuação da arte e da criação multiautoral, entre participantes artistas e não artistas.

Palavra Chave: Arte Urbana, Cidade e Criação Multiautoral

Este ensayo presenta un recorte de mi investigación de posgrado en Artes Visuales por el Instituto de Artes de la Universidad Federal de Uberlândia, la cual se encuentra en marcha, y que propone pensar la ciudad como soporte de creación. A través del tema de mi investigación, ministrei un Curso de Extensión – “Arte Urbano: re-poetizando la ciudad”, que fue realizado en la ciudad interiorana de Patos de Minas/MG, a través del Centro Universitario de Patos de Minas/UNIPAM, el cual posibilitó un desdoblamiento de acciones poéticas en el espacio público, centrado en la propuesta de replantear la ciudad como lugar de reocupación y campo de actuación del arte y de la creación multiautoral, entre participantes artistas y no artistas.

Palabra Llave: Arte Urbano, Ciudad y Creación Multiautoral

Apresentação

Curso de Extensão “Arte Urbana: re-poetizando a cidade”

Minha pesquisa de mestrado, iniciada em 2013, privilegia a busca de lugares no espaço urbano através do processo do caminhar/deslocar como ação poética e estética para coleta de materiais, ações ou intervenções artísticas, entre outras. Aliado a isto, dou preferência aos ambientes de natureza, mesmo no espaço urbano, elejo os espaços que tenham uma maior concentração de área verde, como parques, praças, áreas preservadas, entre outros.

A relação da arte com a cidade tem sido uma inquietação constante da sociedade nos últimos tempos, por isso pensar a cidade e a natureza através da arte é propor um diálogo com importantes circunstâncias atuais e temas sociais contemporâneos. A segregação dos espaços urbanos, a diminuição dos espaços naturais e o individualismo de uma sociedade pós-moderna, faz com que artistas contestem, através da arte, esse mundo contemporâneo.

O espaço urbano é abordado, tanto em minha Pesquisa, quanto no Curso de Extensão, ministrado no Centro Universitário de Patos de Minas/UNIPAM, possibilitando pensar a cidade como um campo aberto para experimentações artísticas, através de ações/intervenções, instigando uma percepção mais atenta dos espaços da cidade e da natureza ainda presente nestes espaços.

A primeira proposição artística do Curso de Extensão foi mapear os espaços/lugares para a criação das ações poéticas a serem realizadas em coletivo pelos participantes.

Cartografando o Espaço Urbano: o caminhar como ação poética

A ação de caminhar e o deslocamento pelo espaço urbano são pensados aqui como uma ação artística e poética. O caminhar nesse sentido pode se diferenciar de um caminhar descomprometido, de um caminhar corriqueiro; o ato de caminhar do artista coloca-se como um caminhar atento a perceber os espaços envoltos nas dinâmicas sociais, ambientais e nas desordens presentes nas paisagens.

Essas experimentações de caminhadas, melhor definindo como derivas, se inauguraram com os dadaístas (suas derivas eram aleatórias), e se consolidaram com os situacionistas (suas caminhadas eram mais objetivas e funcionais) e foram se desenvolvendo como processos artísticos individuais na contemporaneidade.

Assim, realizamos com os participantes do Curso de Extensão a prática da “deriva” conceituada pelos artistas da Intenacional Situacionista, que buscavam na caminhada um comportamento lúdico-constructivo, que afirmavam ser absolutamente “oposto às tradicionais noções de viagem e passeio” (DEBORD, apud JACQUES, 2003, p. 87).

Assim, mapeamos e traçamos os caminhos os quais percorremos, projetamos uma linha espacial dentro de um sistema espacial, organizamos um conjunto de possibilidades de lugares para a criação das ações poéticas e o lugar definido pelos participantes do Curso foi a Avenida Getúlio Vargas, que contém em seu percurso um aglomerado de nove praças, localizada no centro da cidade de Patos de Minas.

Desta forma, ao invés de utilizar o espaço urbano como lugar de passagem, procuramos vivê-lo de forma ativa e afetiva, potencializando essa experiência em procuras, capturas, movimentos, tudo isso através do ato de caminhar, pensando cada passo pelas frestas da intimidade com os espaços percorridos, onde a realidade é percebida de forma mais implícita do que explícita.

A Cidade como Pergunta - A Cidade como Resposta

Patos de Minas é uma cidade interiorana, com aproximadamente 140 mil habitantes, o circuito artístico ainda é bastante limitado, principalmente na área das Artes Visuais; desta maneira a intenção deste curso foi possibilitar aos participantes (artistas e não artistas de formação) um momento de criação coletiva, de pensar a arte de maneira mais ampla e refletir sobre temas contemporâneos.

Para inserir uma reflexão do processo de criação da arte, sugeri pensar aquilo que ainda não tinha sido fomentado na cidade, no âmbito da arte contemporânea, que as ações fossem criadas coletivamente, que passassem de criações individuais a multiautorais e que utilizassem questões críticas da cidade nas criações poéticas. Essas provocações poderiam levantar uma discussão a fim de articular um diálogo com elementos do cotidiano da cidade, em relação ao público e ao privado, pensando em contestar poeticamente algumas desordens encontradas no entorno da Avenida Getúlio Vargas e nos espaços de convívio das praças.

Segundo o pesquisador Paulo Reyes, vivenciar os espaços públicos da cidade é estar aberto não só ao conhecido, ao que é familiar, mas, sobretudo, estar disponível ao olhar do estranho. Desta maneira ele afirma que:

A realidade cotidiana está aí, já se faz presente independente da minha inserção nela. Entretanto, ao mesmo tempo, só tem sentido para mim quando me sinto parte dessa engrenagem. Assim remetemos ao público o que é da ordem do privado. (REYES, 2005, p.23). Dessa maneira podemos pensar o espaço público como lugar íntimo de criação, e questionar a ordem do público e do privado, do urbano e da natureza, tecendo um experimento através da arte, atuando na relação direta com esse espaço de convívio da cidade.

O pensar das ações foram construídos a partir das reflexões sobre a relação de uma zona de conforto existente no cotidiano da cidade, entre o que é público e o que é privado, desta maneira os trabalhos tomaram uma dimensão “política”, mas também poética, atingindo diretamente um domínio da ação sócio-política para a esfera do fazer artístico. De tal modo, trabalhamos em torno da memória, da tomada de consciência e entendimento sobre a transformação da cidade, da realidade e do contexto que a cidade nos cerca.

As Ações Poéticas na Avenida Getúlio Vargas

As árvores

A Avenida Getúlio Vargas foi tombada pelo Patrimônio Histórico, no decreto nº 2068 de 22 de maio de 1998; em suas praças existem árvores centenárias que criam, além de uma cidade arborizada, uma delicadeza poética na paisagem do centro urbano dessa cidade.

Há 10 anos aproximadamente, não era permitida a construção de prédios acima de quatro andares no entorno da Avenida, pois descaracterizava a paisagem urbana que foi projetada para manter uma identidade e uma memória arquitetônica da cidade. Infelizmente, não foi bem assim que ocorreu com o passar dos tempos, as construções prediais estão a todo vapor, e os construtores não satisfeitos com esse ganho, da arquitetura verticalizada, ainda cortaram algumas das árvores centenárias para maior visibilidade das fachadas dos prédios, provocando muita contestação pelos próprios moradores da Av. Getúlio Vargas, mas nada foi feito, além de replantarem algumas mudas de arborização urbana, o que não substituem, a meu ver, uma árvore centenária.

Desta maneira os tocos das árvores, ainda encontrados na praça, foram base da criação de um dos trabalhos realizados pelos participantes do Curso de Extensão (figura 1, 2 e 3); foram feitas quatro placas de MDF (medium-density fibreboard material derivado da madeira) com escritas em adesivos e anexadas aos tocos criando uma alusão crítica das árvores que foram cortadas.



Figuras 1, 2 e 3. À esquerda: as placas feitas de mdf e anexadas aos tocos das árvores que foram cortadas na praça da Av. Getúlio Vargas. Ao centro detalhe da placa. À direita: um dos edifícios em construção que foi um dos motivos dos cortes das árvores, para maior visibilidade da fachada. Fotografia de Mara Porto, Patos de Minas, 2013. (Acervo da Artista)

Os Antigos Casarões

Com a mesma proposta de preservação da identidade e da memória da Avenida Getúlio Vargas, os antigos casarões foram preservados durante décadas, mas o momento presente os coloca como alvo da especulação imobiliária; hoje só restam alguns destes casarões preservados, e muitos ainda não foram tombados pelo Patrimônio Histórico,

o que possibilita a fácil destruição destes imóveis. Um dos casarões da Getúlio Vargas está à venda por metro quadrado, o que pressupõe que será *construído um “lindo prédio novo” em seu lugar* e que mais um dos preciosos casarões estará, em pouco tempo, na paisagem de uma memória da cidade e da Avenida.

Pensando nesse contexto social e simbólico, os participantes do Curso fizeram um faixa questionando a relação da cidade com a memória (figura 4 e 5). A faixa que foi anexada no casarão continha os seguintes dizeres: “E NOSSA MEMÓRIA!? TAMBÉM ESTÁ A VENDA?”. A faixa foi anexada no sábado, e no dia seguinte foi vista sendo arrancada pelo dono da Imobiliária responsável pela negociação do imóvel.



Figuras 4 e 5. Faixa de tecido anexada no Casarão da Av. Getúlio Vargas. Fotografia de Mara Porto, Patos de Minas, 2013. (Acervo da Artista)

Outro casarão que também foi motivo de criação poética foi o Palacete Amadeu Dias Maciel da família Maciel, fechado há mais de 20 anos e sem utilização nenhuma em seu interior. Este já foi levado para justiça para tombamento, mas até o presente momento nada foi determinado. Deste modo, ficou definido que uma obra, em caráter de urgência seria realizada, para impedir as infiltrações nas pinturas internas, portanto foi colocado um tapume na cor preta em torno da casa, mas até hoje nenhuma obra foi iniciada.

Para a realização desta intervenção, os participantes do Curso apropriaram de um dos cartazes do Poro, dupla de artistas de Belo Horizonte/MG – Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada!, que trabalha também com ações e intervenções no espaço público e que disponibiliza seus cartazes, folders, panfletos para download, e desta maneira utilizamos um dos cartazes para questionar a realidade deste casarão.

Vinte cartazes foram colados neste tapume, criando um rastro colorido e distribuído na cena da paisagem; assim, os transeuntes que por ali passavam, revisitavam com o olhar, o casarão; se deslocando e possibilitando uma outra leitura da realidade cotidiana; logo, os cartazes levavam as pessoas a re-observar a beleza da arquitetura ali adormecida e esquecida (figura 6 e 7). **A intervenção** foi realizada no sábado e, no outro dia pela manhã, os cartazes foram arrancados um a um por um vigia do casarão, os cartazes que não foram arrancados, pela quantidade de cola, foram pintados com uma demão de tinta amarela, na tentativa de apagar os questionamentos sobre mais uma das poucas identidades da nossa arquitetura (figura 8 e 9).



Figuras 6 e 7. À Esquerda o cartaz apropriado do PORO, com alterações no título. À Direita o Casarão da Família Maciel na esquina da Av. Getúlio Vargas com a Rua Olegário Maciel, com o tapume e os cartazes anexados. Fotografia de Mara Porto, Patos de Minas, 2013. (Acervo da Artista)



Figuras 8 e 9. À Esquerda o vigia arrancando os cartazes anexados no tapume. À Direita alguns dos cartazes pintados com uma demão de tinta amarela. Fotografia de Sarah Versiani, Patos de Minas, 2013.

As Criações Multiautorais

As ações poéticas que foram realizadas no espaço urbano foram distribuídas pela cidade e dissolvidas em múltiplas autorias. Portanto, quando criamos em coletivo podemos dizer que escrevemos uma narrativa do processo de criação construído no desvio pelo outro, criando relações de continuidade de pensamentos, de apropriações de reflexões para amadurecimentos de outras ideias e assim estabelecemos uma relação onde um cria a partir do outro.

Entre as produções de natureza efêmera, como na arte urbana, entre outras práticas artísticas no domínio público, é fácil notar que a autoria está em processo de transformação; assim, os participantes do Curso puderam compreender estes procedimentos da arte contemporânea os quais atravessam uma etapa de mudança no cenário da criação, estabelecendo relações transversais em relação à autoria e as multiautorais.

Concluímos, então, que a dificuldade de construção do processo de criação coletivo entre os participantes é encontrada no interstício das relações que cada indivíduo carrega a partir de suas crenças, suas analogias sociais, políticas e culturais, a relação afetiva com a cidade, entre outras; e estas relações diversas, ao mesmo tempo em que dificulta a amarração do processo de criação, também enriquece a elaboração dos trabalhos. Com essas convergências de uma diversidade de pessoas com profissões e conhecimentos distintos, conseguimos criar um fio que conduziu e que costurasse as reflexões conceituais, estéticas, poéticas e afetivas de todos os participantes e que possibilitou uma sistematização das ações realizadas.

Assim, concluímos durante o Curso, e **posteriormente** na divulgação das ações que foram realizadas, que “as estéticas relacional e interativa como campos de interdependências em fluxo, possibilitam inovadoras plataformas de intervenções urbanas e práticas contemporâneas”. (Cleomar Rocha, Valzeli Figueira Sampaio e Lilian Amaral. Disponível em: < <http://www.anpap.org.br>> Acesso em: 03 de outubro de 2013).

Referências

- CAMPEBELL, Brígida, TERÇA-NADA! *Marcelo. Intervalo, Respiro*, Pequenos Deslocamentos: Ações Poéticas do Poro. = Interval, Breathing, Small displacements: Poro’s poetical actions [tradução para o inglês: Bruna Di Gioia, Ines Linke, Nayara Pinheiro Teixeira e Ronan Morais Pena]. - São Paulo: Radical Livros, 2011.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica de pesquisa em artes visuais. In: BRITES, B. O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- REYES, Paulo. Quando a Rua Vira Corpo [ou a dimensão pública na ordem digital]. São Leopoldo/RS: Unisinos, 2005.
- JACQUES, Paola Berenstein (org.) Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista (Tradução Estela dos Santos Abreu) . Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- Cleomar Rocha, Lilian Amaral e Valzeli Figueira Sampaio, 2013. Disponível em: < <http://www.anpap.org.br>>. Acesso em: 03 de outubro de 2013.

TESSELAS DE UMA CIDADE: REFLEXÕES SOBRE AUTORIA NA ARTE PÚBLICA A PARTIR DA OBRA DE RAPHAEL SAMÚ

Marcela Belo

FAPES/PPGA UFES – mbelog@yahoo.com.br

José Cirillo

CNPQ/FAPES/PPGA-UFES

No contexto das reflexões sobre autoria, este texto reflete sobre o processo de criação de uma obra mural, destinada à cidade. Por sua grande dimensão, cerca de 168,27 m², a obra contou com uma grande equipe de produção, mas sem ação efetiva na alteração do projeto autoral de Raphael Samú. O texto se propõe a apresentar o modo de concepção das obras murais do artista plástico Raphael Samú, demonstrando sua autonomia quanto à criação artística. Pretendemos analisar também a importância de seu ateliê para o processo criativo de suas obras como elemento efetivador de uma autoria centrada no artista.

Palavras-chave: Processo de criação, Produção em Ateliês, Autoria Artística.

En el marco de las reflexiones sobre la autoría, el texto reflexiona sobre el proceso de creación de un mosaico conmemorativo para la ciudad de Vitória, ES. Por su gran tamaño, de unos 168,27 m², la obra tuvo un gran equipo de producción, pero ninguna acción efectiva para cambiar el proyecto del autor Rafael Samú. El texto tiene como objetivo presentar la forma de diseñar las obras murales del artista Raphael Samú, demostrando su autonomía como la creación artística. Tenemos la intención de analizar la importancia de su estudio para el proceso creativo de su trabajo como parte de un hacer artístico centrado en la autoría personal.

Palabras clave: Proceso de creación, Talleres de producción, Autoría artística

Introdução

As cidades contêm um repertório artístico o qual o transeunte, muitas vezes, acaba não dando conta de assimilar, devido ao grande número de informações visuais presentes nela, como por exemplo, na publicidade excessiva da contemporaneidade que transformou as cidade em imagens de si mesmas. O lugar reservado às obras de arte vem sendo questionado e muitos teóricos defendem esta saída dos espaços institucionais, promovendo assim maior aproximação com o público.

Alguns autores debruçaram-se sobre este assunto, mas existem várias perspectivas que devem ser tidas em conta, um autor que se destaca no estudo da cidade é o arquiteto e teórico americano Kevin Lynch. Seu livro *A Imagem da Cidade* ([1960] 1997) consiste numa análise de vários aspectos das cidades e dos elementos que a compõem, fazendo também um estudo que analisa e descreve três cidades americanas: Boston, Los Angeles e Jersey City.

O texto fala da importância da imagem que cada um faz de sua própria cidade e de sua singularidade. Cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados. Para Lynch “o *design* de uma cidade é, assim, uma arte temporal, mas raramente pode usar as seqüências controladas e limitadas de outras artes temporais como, por exemplo, a música. Em ocasiões diferentes e para pessoas diferentes, as seqüências são invertidas, interrompidas, abandonadas, anuladas. Isso acontece a todo passo” (LYNCH, 1997, p. 01).

Murais, painéis, monumentos, ou mesmo esculturas de grande porte formam uma arte de escala mais abrangente, na qual o artista mantém uma relação de integração com um público muito maior, construindo, assim, a imagem da cidade e construindo o imaginário das pessoas que ali habitam.

Neste contexto, o artista Raphael Samú, artista de origem paulistana radicado no Espírito Santo desde os anos de 1960, encontra-se inserido na discussão da arte para espaços públicos da cultura capixaba, seus mosaicos murais estão presentes na cidade e na memória dos habitantes de Vitória.

Antes destas obras “invadirem” o espaço público, existe todo o processo de criação artístico que se inicia dentro do ateliê do artista. Portanto, a finalidade deste artigo é entender um pouco o lugar onde Samú exerce sua criatividade artística, o qual reforça o conceito de autoria centrada na figura do artista. Veremos também como a questão da autoria se aplica aos trabalhos deste artista. Para subsidiar a observação deste espaço teremos como base o ensaio intitulado *A função do ateliê* (1971), do artista francês Daniel Buren.

Sobre o artista

Raphael Samú nasceu em São Paulo, em 1929, sua mãe era romena e seu pai húngaro e escolheram o Brasil para viver. Em 1948, um amigo de seu pai que já havia estudado Belas Artes começou a lhe dar aulas de pintura e no ano seguinte, 1949, foi aprovado para ingressar na Escola de Belas Artes de São Paulo.

Durante sua vida acadêmica, Samú fez alguns cursos, tais como o curso de monitoria para a II Bienal Internacional de São Paulo; o curso de gravura na Escola de Artesanato do Museu de Arte de São Paulo, estudou gravura em metal com Mário Gruber; História da Arte com Wolfgang Pfeiffer e xilogravura com Lívio Abramo. Formou-se em escultura em 1955, na Escola de Belas Artes e em seguida fez um curso de litogravura com Renina Katz, no Museu de Arte de São Paulo – MASP.

O contato com o mosaico ocorreu durante sua graduação quando ele fez uma viagem à Bahia e fez alguns croquis de uma feira local. Um desses croquis, feito a guache, retratava a cena de uma pescaria. De volta a São Paulo, este desenho foi visto pelo professor Joaquim da Rocha Ferreira, que tinha acabado de voltar de Ravena, na Itália, que achou interessante executá-lo com a técnica do mosaico. Assim, executou o seu primeiro mural em mosaico.

Em 1958 Samú foi contratado para trabalhar na divisão de mosaicos da Vidrotil, empresa fabricante de pastilhas de vidros (tesselas) fundada em 1947 em São Bernardo dos Campos - São Paulo, onde ele trabalhou até 1961. O trabalho nessa fábrica foi de suma importância para o seu aprimoramento nessa técnica. Lá, ele recebia projetos, ampliava e supervisionava a execução dos mosaicos. Realizou, entre outros, mosaicos de Di Cavalcante, Lívio Abramo, Clóvis Graciano e Cândido Portinari. Aqui, nesta fase ainda sobre a vida do artista podemos verificar que há uma tensão entre a autoria do objeto plástico e sua produção. Durante esse tempo a serviço da Vidrotil, Samú é um executor de projetos autorais de artista consagrados da arte moderna brasileira. Ele recebia os cartões com a imagem da obra a ser executada, devendo realizá-la sem intervir em seu processo criativo, ou mesmo reclamar sua autoria pela transposição da linguagem do desenho/pintura no papel (cartão) para a linguagem das tesselas de vidro. Neste contexto de separação entre a criação da obra e sua execução, entre o saber estético do artista e o saber técnico do executor, foi sendo formada a concepção de autoria de Raphael Samú. Porém, depois de longo período na Vidrotil, Samú decide seguir por conta própria e lança-se em outras missões no campo da arte. Muda-se definitivamente para o Estado do Espírito Santo com o qual já flertava há alguns anos como mosaicista.

Em 1961, no contexto da federalização, a Universidade Federal do Espírito Santo precisava contratar professores qualificados, então, Raphael Samú e sua esposa Jerusa, que também era artista plástica, candidataram-se a esses cargos. Seus currículos foram aprovados pelo conselho da Escola de Belas Artes e, no ano seguinte, mudaram-se para o Espírito Santo, onde ele lecionou até 1989.

Do ateliê para a cidade



Figura 1: Mural da UFES (superior), Edifício Cauê (inferior esquerda), Edifício Aldebaran (inferior centro) e Residência em Bento Ferreira (inferior direita). Fotografia de Marcela Belo.

Paralelamente às atividades didáticas, Raphael Samú deu continuidade ao seu trabalho como mosaicista no Estado. A chegada à cidade de Vitória coincidiu com um período de crescimento urbanístico, quando um grande número de construções reclamava uma decoração mais sofisticada, o que abriu para ele um excelente campo para seus painéis em mosaico. Foi com esse trabalho que Samú tornou-se conhecido, executando seus mosaicos em diversos locais, tais como edifícios públicos e privados, casas particulares, escolas, escritórios, dentre outros (figura 1)

Ao transferir-se para o Espírito Santo Samú passou a investir em sua produção autoral, estreitando a relação obra/autor deixada um pouco de lado no período no qual trabalhou na Vidrotil. Neste momento o artista, que adquiriu os conhecimentos técnicos necessários nesta fábrica, passou a explorar sua própria linguagem plástica. Porém, esta não era bem definida, transitava do abstrato para o figurativo com muita tranquilidade, atendendo assim as encomendas dos clientes. A partir de então, o artista firmou-se no mercado capixaba empregando sua assinatura em diversos murais.

Em entrevista concedida pelo artista pudemos perceber as etapas do seu processo de criação. Primeiramente ele recebe uma encomenda e pergunta ao cliente se há alguma preferência específica pelo tema do mural, a partir de então ele cria o desenho, que é submetido à aprovação. Caso afirmativo, inicia a confecção de um croqui em papel vegetal, que posteriormente é ampliado para o tamanho natural do mosaico. A partir de então inicia-se a montagem das tesselas.

Todo o processo criativo da obra, incluindo a montagem das tesselas, é feito pelo próprio Samú, diferentemente do processo da Vidrotile, na qual o artista entregava um cartão com o desenho proposto e a fábrica ficava encarregada da sua montagem. Samú somente terceiriza a mão-de-obra dos mestres de obras, que aplicam o mosaico pronto à superfície desejada.

A exceção deste processo criativo dá-se na montagem do mural da Universidade Federal do Espírito Santo (figura 1 – imagem superior). A disciplina Mosaico ainda não fazia parte da grade curricular dos cursos presentes no Centro de Artes da UFES, mas aliada à encomenda que recebeu do então Reitor (Máximo Borgo), de criar um mural na entrada da Universidade, Samú interessou-se em dividir sua experiência com as demais pessoas, portanto criou um projeto de extensão onde foi possível ensinar a técnica mu-siva à diversas pessoas.

O artista criou um ateliê no Centro de Artes da Universidade e passou a trabalhar neste espaço recebendo a colaboração de diversas pessoas na montagem do mosaico, sendo estes: amigos, alunos, outros professores, técnicos administrativos e uma auxiliar oficial, chamada Elisabeth M. Cabral. Curiosamente, este é o único mural, do qual temos conhecimento, que Samú inclui outra pessoa na assinatura do mural (figura 2). Elisabeth aparece apenas como auxiliar, ou seja, em momento algum compartilha a autoria da obra, participa apenas do processo de execução do mosaico.

Raphael Samú afirma que as pessoas que o ajudaram neste processo tinham uma visão muito fragmentada da obra, colocavam as tesselas sobre o desenho seguindo o projeto fixado na parede do ateliê, mesmo sem identificar o desenho rapidamente, devido à sua grande escala.

Mesmo recebendo a colaboração de diversas pessoas para a confecção deste mural, as fotografias tiradas durante este processo (figura 3) demonstram um artista solitário, tal qual no seu ateliê particular. Ele não possui em seu acervo particular fotografias de toda equipe de trabalho.



Figura 2: Assinatura do mural Fonte: Fotografia de Marcela Belo



Figura 3: Ateliê montado no Centro de Artes - UFES. Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú

Esta obra estabelece relações com o momento histórico e o ambiente cultural no qual o artista estava inserido, ou seja, dialogava diretamente com os acontecimentos da década de 1970. A obra reflete diversas questões representativas da contemporaneidade: a corrida espacial, a evolução da pesquisa científica, a criação dos computadores e a moda. A concepção desta obra partiu de uma encomenda para a Universidade Federal do Espírito Santo, portanto necessitava difundir os valores advindos da pesquisa científica. A divulgação de tais valores era importante na conjuntura política do país, que necessitava de mão-de-obra especializada para alavancar o crescimento econômico do país. Portanto, esta transposição de imagens do dia-a-dia do artista para a obra solidifica ainda mais o caráter biográfico da obra.

O ateliê do artista (figura 4) nos fornece indícios do caminho percorrido durante o processo de criação de suas obras e reforça o aspecto autoral centrado no seu projeto plástico e em suas experiências de vida, o que dá ao seu trabalho um cunho biográfico e demarca um conceito de autoria subjetivamente construído. Encontramos livros, revistas, jornais, desenhos, pinturas, gravuras, serigrafias, croquis, projetos de execução, revistas em quadrinhos, fotografias de obras executadas e objetos de arte adquiridos nas diversas viagens que fez durante sua vida. Seu ateliê é uma extensão de sua casa, é onde o artista passa a maior parte de seu dia: produzindo, recebendo amigos e estudantes para pesquisa, assiste televisão, escuta músicas, lê livros.



Figura 4: O atual ateliê do artista Fonte: Fotografia de Mariana Reis

O ateliê , diz Buren (2009), é o único lugar onde a obra de arte está realmente em casa, portanto mais próxima de sua realidade. Para ele o ateliê funciona também como uma espécie de “boutique” que curadores e revendedores visitam a fim de fazer suas seleções. Uma vez que essas seleções foram feitas, o trabalho é transportado para o museu ou galeria, onde a sua “verdade” e “realidade” são perdidas (p. 112). Porém, vemos que esta noção de ateliê – “boutique”- não se aplica muito bem no caso dos mosaicos murais de Samú, pois ele trabalha a partir de encomendas, assim, suas obras são específicas para cada local aplicado.

O autor define a função do ateliê da seguinte maneira: “1) É o lugar de origem da obra. 2) É na maioria das vezes um lugar privado , que poderia ser uma torre de marfim. 3) É um lugar fixo onde objetos portáteis são produzidos” (BUREN, 2009, p. 110).

Assim, consideramos o ateliê como um elemento importante nas obras do artista, enquanto “o lugar da criação”, que nos remete para outros territórios que ultrapassam as quatro paredes da sua construção, e/ou como seu campo de trabalho.

Esse trabalho, longe de esgotar um assunto ou tema, pretende uma abertura ao universo do momento de criação da obra artística de Raphael Samú. Representa um esboço da relação de autoria do artista e uma pequena reflexão sobre a ligação de seu processo de criação e seu ateliê.

Referências

- BUREN, Daniel. *The Function of the Studio*, In: ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake. *Institutional Critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge: MIT, 2009.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, [1960] 1997

PAISAGENS BIOGRÁFICAS – MEMÓRIAS PÓS-COLONIAIS – IDENTIDADES COLABORATIVAS

Marcos Antônio Bessa-Oliveira¹

UNICAMP - NAV(r)E – marcosbessa2001@gmail.com

As criações colaborativas em pinturas pós-coloniais não se dão apenas por uma memória histórica, por biografia única ou identidades estáveis. Tomando quatro pintores sul-mato-grossenses – Wega Nery, Henrique Spengler, Jorapimo e Ilton Silva – é possível constatar que as obras baseadas numa Aiesthesis (Bio)Descolonial tomam biografias próprias e alheias, memórias históricas e culturais e identidades alteráveis como corpus de produção. Assim, a partir de uma noção de “cumbuca cultural”, podemos dizer que as biografias próprias e alheias, memórias históricas e culturais, bem como as identidades transitórias que constituem o espaço e as paisagens biográficas sul-mato-grossenses são partes consideráveis dos processos de criação desses artistas. Palavras-chave: Biopictografia; Pós-colonialidade; Memória; Identidades.

The collaborative creations in paintings postcolonial not only give a historical memory for biography single or stable identities. Taking four painters sul-mato-grossenses – Wega Nery, Henrique Spengler, Jorapimo and Ilton Silva – it is clear that the works based on a Aiesthesis (Bio)Descolonial own and others take biographies, historical memories and cultural identity as changeable corpus production. Thus, from a notion of “cultural cumbuca” we can say that biographies own and others, historical and cultural memories and identities that constitute the transitional space and landscapes biographical sul-mato-grossense are considerable parts of the creation process of these artists.

Keywords: Biopictographs; Postcoloniality Memory; Identities.

1. Este trabalho é parte da pesquisa de doutorado, intitulada “Paisagens Biográficas como Retratos da Cultura Local de Mato Grosso do Sul”, que o autor desenvolve sob a orientação do professor doutor Mauricius Martins Farina.

“A originalidade da arte e do pensamento teórico latino-americanos se destaca, hoje, em função da configuração privilegiada da latinidade como um lugar transnacional para o debate crítico e acadêmico, **depois** da hegemonia do estado-nação.” (Holanda; Resende, 2000) (Grifo meu)

Muitos processos e poéticas artísticas ainda se resumem em mortes: do pintor, da arte, da técnica da pintura em si quando se pensa na produção artística contemporânea; ou no fim das narrativas, quando se levou em consideração a ideia de existência de uma narrativa universal, por falta de linearidades, ainda que tomada a produção artística na atualidade. Muitos processos, com isso, restringiram e ainda se restringem em *traições*, *assassinatos* ou *copiar* e *superar* “modelos”. De algum modo é compreensível essa questão ao se perguntar o sentido da pintura hoje, eximindo-a dessa relação com a morte pictórica – cerrada na dualidade de história *versus* contemporaneidade –, diante da prática e dos múltiplos processos e poéticas das Artes Visuais nos dias atuais. Igualmente, podemos nos perguntar qual representatividade da produção artística em pintura e quais as relações possíveis na pintura atual se tomadas as mesmas perspectivas críticas históricas? Seria possível também indagar-nos das possibilidades distintas de seus processos e poéticas, tomados logicamente como atos criativos, se desvincularmos a pintura de dualismos com noções de mortes históricas ou se propusermos outras interpretações possibilitadas por repertórios críticos que não façam correspondências entre antes e depois (grafemos os termos antes(s) e depois(s) como plurais).

Igualmente problemático, são infinitas as outras possibilidades baseadas na relação com o sujeito enquanto processo e poética pictóricas (ainda mesmo que tomássemos outras práticas artísticas): de biografias (autorizadas ou não pelos biografados), autobiografias, histórias ou *escritas de si*, *escritas do outro*, memórias próprias e alheias, heranças históricas, genética entre outras opções que grafam o *bios* do sujeito próprio ou de sujeitos “estranhos” como *corpus* de narrativa. Alternativas que fazem dos processos e poéticas artísticas serem transformados em práticas artísticas com autoria e/ou repertório com definições quase improváveis. Quer dizer, ainda que não seja a intenção desta pesquisa a antiga discussão de autoria artística, morte desses ou daqueles sujeito/narrativa, a relação bio+grafia na produção artística na atualidade tem outras possibilidades interpretativas que às vezes escapam às leituras tradicionais. No entanto, a ideia que se baseia nesta discussão toma essa noção de *bios*-grafados nas produções artísticas de quatro artistas pintores sul-mato-grossenses como processos e poéticas colaborativas de criação nas suas respectivas produções.

É dessa seara na história dos processos poéticos pictóricos que essa pesquisa visa reelaborar um discurso crítico, fundamentado numa opção de *aesthesis (bio)descolonial*, para buscar uma *outra* compreensão da pintura – a partir dos processos e poéticas

– de quatro artistas nascidos na linha de fronteira geográfica em Mato Grosso do Sul: Wega Nery, Henrique Spengler, Jorapimo e Ilton Silva.² Um discurso crítico que, por exemplo, a História da Arte – especialmente em Mato Grosso do Sul – nunca contemplou. Uma vez que almejo que consigamos “[...] pensar a pintura como ato de fronteira, que, através de constantes e permanentes negociações com o mundo, determina seus limites, tornando-se dessa maneira o encontro entre sua definição e sua indefinição” (Hovayek, 2011, p. 15). Mas, entretanto, sem nenhuma submissão do agora ou depois ao passado histórico artístico e muito menos fronteira como perímetro delimitador da pintura. Do mesmo jeito, sem privilegiar a dicotomia entre um e outro lado para pensar essa fronteira geográfica como processo e poética geo(bio)gráfica nas produções desses artistas que têm em suas obras pictóricas não só suas identidades e memórias próprias desse lugar lindeiro. Mas a de pessoas que passam, chegam, vão e vem por aquelas fronteiras que (de)marcam todas as bio-grafias expressas nas pinturas.



Figura 1. Pintura de Wega Nery (1912-2007) – Última Tarde Um Império em Chamas - 50 x 70 cm, óleo sobre tela, 1970

2. Sobre essa ideia de *aisthesis* (bio)descolonial ver meu ensaio publicado na **Revista Raído** (online: ISSN 1984-4018), do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD, semestre Jul. / Dez. 2013, Número 14, cuja temática é *Teoria e Prática do Discurso Crítico na América Latina* intitulado “Paisagens biográficas descoloniais”.

Wega Nery numa série de pinturas dos anos 1980 toma a paisagem pantaneira da cidade de Corumbá, na divisa internacional do estado com a Bolívia, para criar obras que retratam o *bios* da paisagem do Pantanal sul-mato-grossense. Nery parece retratar com suas pinturas o “entrevero” político e do poder econômico entre as fronteiras tão presentes na região. Uma verdadeira batalha cultural é travada naquele lugar. De um lado da linha imaginária que é traçada pelas águas dos rios ficam os brasileiros com sotaque boliviano e na outra margem não o é diferente em relação aos bolivianos que falam com um sotaque português arrastado no espanhol. Artefatos das culturas se misturam em intensidades quase como se dão os enlacs pessoais; porque o primeiro parece se dar de maneira maior e incontrolável por qualquer forma de poder ou política. Ainda que existam os limites pré-estabelecidos como fronteiras. Entre “revoltosos” e “agressivos” manejos gestuais e cores intensas, aplicadas nas telas que servem como suportes, obras e paisagens parecem muito próximas da realidade bio(geo)gráfica do lugar. Nas telas da artista, as cenas de guerras por que passaram aquelas pessoas se presentificam pelas (re) voltas da pintura.



Figuras 2. 3. 4. Pinturas de Henrique Spengler (1958 - 2003) – da Série “Unidade Guaicuru d’Cultura”. Técnica: Acrílico sobre tela, 1987

Já Spengler tomou em toda sua obra a iconografia kadiwéu que “cicatrizava” na pele o *bios* de cada sujeito daquela etnia. Próximo ao ato de *circuncisão* freudiana que marca o sujeito para *alémvida* como uma insígnia particular (Derrida, 2001). A iconografia étnica kadiwéu na obra de Spengler parece literalmente retratar as peles dos *campesinos* que residiram “livremente” no Brasil por um bom tempo na fronteira sul do antigo Mato Grosso. Lócus geográfico na região Centro-Oeste brasileira que repartido em 1977 deu origem ao atual estado de Mato Grosso do Sul. As pinturas faciais de desenhos geometrizados, adaptados pelo artista com cores das terras da cidade morena, são objetos de inspiração investigativos antropológicos, críticos e artísticos (como fez o próprio artista em todo seu percurso poético e processual) faz muitos anos. Corrobora essa afirmativa o fato de que os mesmos desenhos Kadiwéu largamente utilizados pelo artista terem sido estudados, ainda que de maneira muito estrutural, pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss ao afirmar que

Esta técnica tão característica, que se reencontra na arte da China arcaica, entre os primitivos da Sibéria e na Nova Zelândia, aparece também na outra extremidade do continente americano, entre os índios Kadiwéu. Um desenho que reproduzimos aqui representa um rosto pintado segundo o uso tradicional das mulheres desta pequena tribo do sul do Brasil, um dos últimos vestígios da nação outrora florescentes dos Guaikurú. (LÉVI-STRAUSS: 1996, p. 285).

A passagem de Lévi-Strauss é sintomática dessa discussão considerando a proposição de que culturas subalternas, mesmo na contemporaneidade, ainda que atualizando algumas discussões propostas pelo antropólogo a partir de estudos sobre culturas históricas, ancorado exclusivamente nos conhecimentos científicos, sempre têm tendência de organizar as sociedades. Assim podem, do mesmo jeito, (des)organizar essas culturas ao que se refere à instituição de uma ideia de identidade artística local. Se valendo dos métodos (especialmente Modernos) essas ciências podem organizar essas sociedades e suas práticas artísticas baseados em modelos tradicionais, desorganizando, vamos dizer assim, sua rotina sociocultural local. Ou seja, apenas um reposicionamento histórico-cultural das leituras nas proposições linguísticas, antropológicas, filosóficas, históricas, sociológicas, etnológicas, entre outras ciências constituídas na modernidade, pode contribuir na atualidade para podermos pensar as culturas periféricas, como Mato Grosso do Sul, por exemplo, com especificidades em seus processos e poéticas artísticas. Uma possibilidade também, quem sabe, desses lugares serem pensados como produtores e compartilhadores de práticas culturais e de conhecimentos indistintos de organização ou desorganizados da ótica sempre eurocêntrica.



Figuras 5. Pinturas de Jorapimo (1937 – 2009) – S/T e S/D



Figura 6. Pintura de Ilton Silva (1943) - da "Série Itaúna", s/t, 2010

Se detendo no que há de mais característico na paisagem biográfica pantaneira sul-mato-grossense, campesinos de toda natureza (histórica, geográfica, social e política), Jorapimo pintou com um “realismo” “impressionante”, literalmente, dias de rotinas da vida da e na fronteira entre Brasil-Bolívia. Na cidade de Corumbá (do lado brasileiro da fronteira), às margens dos vários rios que “caldam” a região levando e trazendo fronteiras moveis e líquidas, as lavadeiras, pantaneiros, brasileiros e bolivianos do artista (em)cenam as telas do artista, quase sempre em acrílica pintadas com cartão de plástico

quebrado e aquarelas sobre tela e papel, dedos e pincéis. Jorapimo retratou as *identidades variáveis* (Hall, 2006) de lavadeiras, pantaneiros, sul-mato-grossenses, bolivianos, paraguaios, entre outras, que corroboraram a sua e as obras de outros artistas que têm na pele a “marca” autoral da exclusão colonial histórica e da pós-colonialidade contemporânea.

Ainda mais representativo disso tudo, desse grosso caldo cultural de biografias colaborativas nos processos e poéticas desses artistas, é o “reservatório” cultural, se posso dizer assim, de onde Ilton Silva diz retirar grande parte, se não tudo para o seu repertório de processo e poética pictural. Especialmente na “Série Itaúna”, mas na sua obra como um todo, Ilton Silva pinta ainda hoje se valendo do que ele próprio nominou carinhosamente de “cumbuca cultural”: uma mistura de tudo que forma, (trans)forma ou constitui a cultura do estado de fronteiras “guardadas” como poética e processo de criação. Quase magicamente os artistas parecem ter retirado dessa “cumbuca”, e ainda o faz no caso de Silva, todo o universo (particular) das suas obras pictóricas. Insistindo para não inscrever esses artistas na ideia de movimentos artísticos históricos que retoma noções de mortes, datas, anterioridades, antecessores, cópias ou modelos, que sempre tomam a Europa ou os Estados Unidos como contrapontos, cada um a seu modo, retirou colaborações biográficas e geográficas dessa cumbuca e as “imprimiram” nas telas.

Já que a performance da cumbuca cultura é colaborativa no que tange o seu repertório de memórias e arquivos culturais; ou seja, nesse “reservatório”, tudo que é da ordem do bios-geo-gráfico encontra-se armazenado, a espreita de ser (des)arquivado a qualquer momento, pelo artista que a partir dali queira criar processos e poéticas artísticas. Como metáfora de uma mala e/ou baú de viagens, dentro estão as memórias *anarquivadas* (Derrida, 2001) de cada sujeito que por ali transitou em algum tipo de viagem, *passagem, paragem ou passeio*. E nesse caso, se tornam repertório inesgotável para as produções culturais que dali erige e trabalham, como pintura de paisagem e memória, com repertórios de lembranças e/ou esquecimentos por algum percalço das vidas próprias e alheias. Diante disso, cada revirada nessa cumbuca cultural da cultura sul-mato-grossense evidencia memórias culturais cada vez mais esquecidas pelo tempo. Logo porque, *esquecer é lembrar*, como vaticinou Clarice Lispector em algum momento.

A afirmativa de Ilton Silva, nesse caso, se torna tão importante e adequada para pensar os processos e poéticas desses quatro artistas, igualmente as suas pinturas todas (Nery, Spengler, Jorapimo e Ilton Silva), porque todos fizeram presentificar, de algum modo muito particular, essas memórias e histórias do lócus cultural sul-mato-grossense. Já afirmei sobre as pinturas de Wega Nery, Henrique Spengler e Jorapimo, cada um retratou suas imagens das fronteiras a partir de suas perspectivas biográficas e geográficas, e para Ilton Silva a matéria não o é diferente. Na “Série Itaúna”, produzida pelo artista nos anos 2010, um dos meus objetos de ilustração artística de exploração crítico-cultural pós-colonial nesta pesquisa, cenas da infância do artista, representações escultóricas da obra artística materna (filho de Conceição dos Bugres retrata várias das esculturas de “Bugres” feitos de raiz de mandioca pela mãe), paisagens pantaneiras e imagens vistas apenas na linha de fronteira entre o Paraguai e o Brasil nas cidades de Ponta Porã (do

lado brasileiro) e Pedro Juan Caballero (no lado paraguaio) compõem os E S P A Ç O S pictóricos daquelas pinturas.

Igualmente nas obras dos outros artistas citados, varias cores do local se fazem presentes nessas pinturas. A exemplo do negro imperante das pedras-pretas que em Tupi-guarani nominam treze pinturas que compõem a “Série Itaúna” de Ilton Silva (doze divulgadas no site do artista e uma obra que faz parte do meu acervo pessoal), especialmente, com manchas pictóricas que (de)marcam paisagens de vidas *bio(geo)grafias* desses sujeitos que “nesse processo de escrita, sujeitos fraturados compartilham da construção de biografias e se disseminam na rasura das assinaturas e no embaralhado dos textos.” (Souza, 2002). Como se fossem um só corpo, pinturas, identidades, sujeitos e paisagens biográficas e o lócus geográfico de enunciação (a fronteira ao sul do estado) se fazem e desfaz nas telas desses quatro artistas. Variando do branco intenso, da **última série de** pinturas iconográficas de Spengler, passando pelo colorido vibrante contínuo de Wega Nery e Jorapimo, às manchas de pretos de Ilton Silva, vermelhos, verdes e amarelos num fundo, quase sempre branco, o fato é que as pinturas desses artistas carregam as memórias, histórias e biografias retiradas da cumbuca cultural de Mato Grosso do Sul.

Sem se apegar a noções de pertencimentos, ideias de propriedades ou pré-concebidas, esses artistas tangem biografias que, qualquer ideário crítico que busque ou se paute em verdades que devem ser comprovadas, não podem ser visualizadas. Nesse caso, de felicidades e infelicidades, voluntária ou involuntariamente, das cenas dos E S P A Ç O S urbanos ou paisagens biográficas, as pinturas felicitam os observadores com o que está mais na ordem do *admirado* de que falou Jacques Derrida. “Nunca falo do que não admiro [...]”. (Derrida, 2004), mas, penso também, que não consigo me livrar da memória do que me apela pelo lado do que pode ou quer negado. Certeira, Clarice Lispector disse que “às vezes a vida volta” (Lispector, 1979), como num ato de posseção que apenas as memórias, também de ordem (in)voluntárias, (des)arquivam-se.

É que, em certo sentido, as identidades significam o (auto)reconhecimento que faz uma pessoa ou um grupo de sua inscrição em uma rede imaginária que o sustente (dê seu pertencimento a uma armação de sentido). Porém as redes, as armações, se levantam em diversos níveis: na região, na cidade, no bairro, na religião, na família, no gênero, na sexualidade, na raça, na ideologia, etc. Por isso, as referências a prática individual ou coletiva, os lugares da memória, se situam em dimensões que não podem ser enclausuradas em torno a uma só questão e que constantemente se sobrepõem em vários estratos variantes. (Escobar, 2000) (Tradução livre minha)³

3. “Es que, en cierto sentido, las identidades significan el (auto)reconocimiento que hace una persona o un grupo de su inscripción en un red imaginaria que lo sostiene (de su pertenencia a un armazón de sentido). Pero las redes, los armazones, se levatan en diversos niveles: la región, la ciudad, el barrio, la religión, la familia, el género, la sexualidad, la raza, la ideología, etc. Por eso, las referencias a la práctica individual o colectiva, los lugares de la memoria, se sitúan en dimensiones que no pueden ser clausuradas en torno a una sola cuestión y que constantemente se superponen en varios estratos vacilantes.” (Escobar, 2000)

Também em Mato Grosso do Sul, essa *rede imaginária* situada nas linhas de fronteiras, sustentam os grupos de sujeitos biográficos que estão estampando e são estampados nessas pinturas. Do mesmo modo a “cumbuca cultural” de Ilton Silva é colaboração irrestrita de memórias e histórias locais para essas pinturas e artistas. Se de alguma forma as paisagens naturais contribuíram para as pinturas com o exotismo natural das regiões fronteiriças e pantaneiras, do mesmo jeito as identidades, memórias e histórias subalternas são sobrepostas e fazem *sobreposições* processuais e poéticas, do bem ou do mal quereres, nas pinturas e paisagens biográficas e E S P A Ç O S para esses sujeitos/artistas.

Referências

- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Trad. André Telles, revisão técnica Antonio Carlos dos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- ESCOBAR, Ticio. “Identidades em trânsito”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; RESENDE, Beatriz. (Orgs.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 170-192.
- HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; RESENDE, Beatriz. “Nota dos organizadores”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; RESENDE, Beatriz. (Orgs.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 08-10.
- JORAPIMO. *Imagem Gravura, s/t*; Técnica: Acrílica sobre papel; Medidas: 60 x 80 cm. Disponível em: <http://clebermolduras.com.br/?atr=12> - acessado em: 13 de março de 2013.
- LÉVI-STRAUSS. Claude. “O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América”. In: _____. *Antropologia estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Revisão etnológica de Júlio Cezar Melatti. 5ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996, p. 279-304.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- NERY, Wega. Pintura “*Paisagem Imaginária*”. Técnica: óleo sobre tela - Medidas: 60 x 72 cm. Assinatura: canto inferior esquerdo e dorso. Data: 1976. Disponível em: <http://www.tableau.com.br/> - acessado em: 15 de março de 2013.
- SILVA, Ilton. *Pintura da Série Itaúna*. Disponível em: www.iltonsilva.com.br – acessado em: 01 de agosto de 2012.
- SPENGLER, Henrique. *Título: “Unidade Guaicuru d’Cultura”*. Autor: Henrique de Melo Spengler. Ano: 1987. Disponível em: <http://www.ufgd.edu.br/galeria/exposicao-mitos-na-ufgd/dsc-1068.jpg/view> - acessado em: 15 de março de 2013.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (Humanitas).

DES-ESCREVENDO

Maria Heloisa Angeli

UNICAMP – xxhangelixx@gmail.com

Esse ensaio consiste em uma análise focada no elemento cromático do trabalho de arte *Des-escrevendo*, desenvolvido a partir da apropriação de três dos meus diários pessoais antigos. Foram considerados seus aspectos técnicos e conceituais, como: o apagamento do texto por meio da aplicação de tiner, o método utilizado para esse procedimento, as implicações da origem dos textos e do ato de apagá-los e a simbologia da cor azul, empregada predominantemente neste trabalho.

Palavras-chave: Arte contemporânea, desenho, processo da criação, livro de artista, diário.

*This essay is an analysis focused in the chromatic element of the art work *Des-escrevendo* (Un-writing), developed from the appropriation of three from my old personal diaries. In this analysis, have been considered the art work technical and conceptual features such as: deletion of the texts by applying thinner, the method used in this procedure, the implications from the text's origin and the text's deletion, and the blue color's symbology, predominantly used in this art work.*

Keywords: Contemporary art, drawing, creation process, artist's book, diary.

Considerações iniciais

Diários são documentos pessoais ligados à intimidade de quem os produz. Na maioria das vezes são destinados a retratar experiências cotidianas, sonhos e desejos, mas também frustrações, medos e angústias. O leitor dos textos escritos em um diário geralmente é apenas o próprio escritor, em raros casos esses textos são compartilhados com um amigo próximo. Assim sendo, o diário é um suporte que recebe registros que não serão compartilhados nem veiculados e expressos em outros meios de comunicação e de arte.

Durante o período de 2001 a 2006 desenvolvi sete diários. Eram cadernos de folhas pautadas, comprados prontos em papelarias, normalmente não maiores que 15x21cm. O conteúdo dos textos de meus diários envolvia relatos de experiências cotidianas, anotações sobre reflexões e divagações a respeito do estar no mundo. Nessa época escrevia constantemente, pois objetivava registrar o máximo possível em uma tentativa de vencer o tempo, permanecendo no texto a pessoa que eu era, por mais que na realidade eu mudasse com o passar do tempo.

Em 2008 deixei de escrever em diários e gradativamente a existência deles virou um incômodo, pois sentia-me presa ao passado por conservar esses relatos. Somente em 2010 esses objetos foram retomados com a intenção de destruir o registro dessas memórias, tornando os textos ilegíveis. Foi uma escolha feita com cautela, pois dentre as opções viáveis de destruição e de descarte dos diários optei por apropriar-me desses objetos para transformá-los em suportes e materiais de trabalhos de arte.

Des-escrevendo foi o nome dado ao conjunto de três trabalhos desenvolvidos com os diários. Seus textos foram tornados ilegíveis a partir da aplicação de tiner, que os transformou em manchas. A partir desse procedimento técnico a desconstrução tornou-se o elemento-base desse trabalho, sugerindo alguns questionamentos: Por que apagar ao invés de rasurar, queimar ou destruir de outra maneira? O que significa proceder apagando esses registros íntimos? Qual foi o critério de seleção dos três diários dentre os oito existentes?

A ação de apagar os textos dissolveu a palavra e a escrita. Ora formou áreas de manchas de cor, ora resquícios de frases e palavras. Esse movimento de apagamento do texto guiou o desenvolvimento de todos os trabalhos daquele momento e aproximou a escrita da imagem. Nos diários essas relações de proximidade entre dois campos de expressão foi explorada considerando que os textos desconstruídos e as palavras diluídas deram origem a imagens de cor azul. Diante desse azul percebi que *Des-escrevendo* é o trabalho no qual a informação cromática é mais significativa, de forma que surgiu a necessidade de investigar a presença da cor nos diários.

Para este ensaio, parte de uma pesquisa em andamento, selecionei da série dos diários pessoais aqueles que foram escritos com caneta esferográfica azul e preta, pois este é o material comumente utilizado para escrever à mão e estas são as cores mais escolhidas para esse fim. A mancha de azul aliada à diluição da escrita e da palavra trouxe-me alguns questionamentos, como: que efeito plástico é esse da cor sobre os diários

e principalmente, que cor é esse azul capaz de evocar sentimentos de prazer e de não prazer no leitor e mesmo em mim?

O presente texto faz parte de uma parte da pesquisa de mestrado em andamento, cujo foco é a análise e o desenvolvimento de meus trabalhos de arte, que abordam a proximidade entre escrita e imagem, e vem sendo desenvolvida no programa de mestrado em artes visuais da UNICAMP desde o segundo semestre de 2012.

As fontes para este ensaio são três diários que fazem parte da série *Des-escrevendo* (2010) e o desenvolvimento de um processo da criação que envolveu a técnica da diluição e teve como resultado a elaboração de um novo trabalho de arte, *Diário em Azul*, desenvolvido em 2012 em conjunto com este ensaio. Utilizo como referencial teórico para análise cromática deste estudo a teoria da cor apresentada por Luciano Guimarães e os estudos sobre cor e emoção de Eva Heller.

A escrita e a cor azul

Para tratar da cor faz-se necessário definir alguns termos que serão encontrados ao longo do texto: cor – todos os estímulos visuais cromáticos; matiz – os estímulos cromáticos, excluindo o branco e o preto; tom – variações de uma cor em razão da luminosidade ou da saturação; claridade – qualidade que provoca variações de uma cor por meio do acréscimo de branco ou preto; saturação – pureza de um matiz ou a impureza desse, quando tende ao cinza e torna-se “apagado”; luminosidade – termo referente à quantidade de luz que é refletida por uma cor (sendo o branco é a cor mais luminosa e o preto a menos).

A cor utilizada em *Des-escrevendo* foi a azul. A diluição da tinta presente nas páginas por meio das palavras foi heterogênea, há pontos nas folhas onde a cor está mais clara, pelo acréscimo do branco do papel, e pontos onde está mais escura pois a tinta se concentrou ali. Ainda é possível ler palavras que não receberam tiner o suficiente, e há páginas onde o texto foi gravado no papel devido à pressão da caneta. Em decorrência desse efeito estético considero que o trabalho remete à relação humana com a passagem do tempo e com a memória, pois conforme o tempo passa nossas lembranças perdem a clareza.

Considero também que a escrita é um registro de precisão apurado, capaz de possibilitar a superação de barreiras geográficas e temporais, acessando relatos e ideias de autores falecidos, ou que moram em lugares distantes, da mesma maneira que acessamos textos de autores contemporâneos e conterrâneos. Metaforicamente, a escrita é uma forma de parar o tempo. Portanto, apagá-la, dissolvê-la, é uma maneira de reiniciar o movimento do tempo, desembaraçando-se da necessidade de tentar preservá-lo estático.

Devido ao significado de escrever e preservar o registro escrito é interessante considerar que a ação de apagar é uma parte essencial do trabalho, tão importante quanto o resultado em si mesmo.

O suporte do livro é um dos elementos importantes nesse trabalho, pois junto das páginas pautadas ele faz referência ao texto. Porém, as manchas nas quais as letras foram transformadas também remetem a um texto. Para reforçar essa remissão selecionei para

a série final apenas os diários que foram escritos com caneta esferográfica de tinta azul e preta. A seleção desse material se deve ao fato de que é o mais utilizado na escrita à mão.

A cor azul nos remete à paz e à calma. Segundo Eva Heller, o azul é a cor mais apreciada e é associada ao frio, à confiança, à espiritualidade, à inteligência e ao feminino (HELLER, 2007, p. 6-7). Mas as sensações proporcionadas pelo azul não provêm exclusivamente de um conteúdo simbólico cultural. Existem razões biológicas para tal fenômeno.

Luciano Guimarães explica que somos capazes de enxergar cores devido à existência de células chamadas *cones* no olho humano. Tais células se concentram num ponto do olho próximo ao nervo ótico denominado *fóvea*. Os cones possuem proteínas sensíveis ao estímulo cromático, sendo possível para uma pessoa com a visão saudável enxergar o espectro de cores com comprimento de onda aproximado entre 380 a 760 nanômetros. A visão das cores ocorre a partir da *síntese aditiva*: os cones são divididos segundo o estímulo ao qual são sensíveis: ondas curtas (azuis), ondas médias (verdes) e ondas longas (vermelhos); a combinação desses estímulos gera a percepção de todas as outras cores. (GUIMARÃES, 2004, ps. 34-36).

Há variação na quantidade dessas proteínas, sendo que existem as mais sensíveis ao estímulo dos matizes verdes e as menos sensíveis ao estímulo dos matizes azuis. Assim, o estímulo da cor azul é brando, enquanto o do amarelo - matiz que, quando saturado, excita a totalidade tanto dos receptores das ondas longas (vermelhos) quanto dos receptores das ondas médias (verdes) - é mais intenso e mais agressivo. (GUIMARÃES, 2004, ps. 34-36).

Uma das razões pelas quais o azul é tão utilizado na escrita é que por ser um estímulo suave podemos nos expor a ele por muito tempo sem nos incomodarmos e, sendo pouco luminoso, esse matiz cria contraste com o papel branco, que é a cor mais luminosa, tornando fácil enxergá-lo.

É devido a esse estímulo suave provocado pela cor azul que ela é associada à paz, à calma, à inteligência, à espiritualidade e é apreciada por muitas pessoas.

As possibilidades estéticas e conceituais da diluição



Figura 1: página de um dos diários. Imagem do acervo da artista. São Paulo, 2012.

Durante a feitura de *Des-escrevendo* constatei - nas primeiras experiências com diversos tipos de solventes como água e cãndida - que é difícil diluir e manchar traços feitos pela caneta esferográfica. Por isso precisei recorrer ao tiner, um tipo de solvente muito forte. A técnica utilizada para aplicação do tiner consistiu em colocar um caderno de cada vez, aberto no meio, sobre uma

bandeja retangular de aproximadamente 40x30x3cm, e aplicar o tiner sobre as páginas, abrindo em outros pontos aleatórios para a segunda e terceira aplicações, de forma a todo o texto ser apagado.

A diluição da tinta foi heterogênea, as folhas que receberam o tiner diretamente ficaram mais apagadas do que as folhas que receberam o solvente que penetrou pelos papéis até atingi-las. Estas últimas apresentam um tom de azul mais saturado por terem sido menos agredidas pela ação do tiner e por terem recebido a tinta que escorreu das folhas que as sobrepunham. Não foi apenas a concentração de tiner recebido pela folha que influiu na tonalidade de azul de cada mancha, mas também a quantidade de tinta aplicada sobre o papel no momento da escrita.

Visando analisar detalhadamente esses resultados, produzi um experimento no qual as quantidades de tinta de cada cor e tiner aplicado sobre as folhas foram controladas com precisão. Foram testadas três diferentes quantidades de tiner, aplicadas sobre quatro diferentes concentrações de texto (ou seja, de tinta da caneta esferográfica), sendo que cada tipo de texto foi escrito três vezes com combinações diferentes de cores: azul, azul e preto, preto.

Essa nova experiência com a técnica de diluir a tinta das canetas esferográficas proporcionou um entendimento acerca da formação das manchas de tinta e de detalhes técnicos gerais. Constatei que o controle da quantidade de texto (que está vinculada à quantidade de tinta sobre o papel) e da quantidade de tiner produz resultados bastante variados (Figura 2: As variações de intensidade de diluição de acordo com a quantidade de tiner utilizada: pouco tiner, quantidade média e muito. Imagem do acervo da artista. São Paulo, 2012).

Os efeitos produzidos pela variação nas quantidades dos materiais utilizados podem ser explorados em relação a linhas não diluídas, ou combinados criando gradações. A técnica pode ser utilizada para criar efeitos de apagamento gradual ou surgimento gradual com apenas um papel contendo palavras ou imagens posicionado sobre outros papéis no momento da aplicação do solvente, pois as folhas que recebem indiretamente o tiner o absorvem e também apresentam manchas.

A absorção do material foi muito importante na composição de *Des-escrevendo*, pois as folhas que constituem os diários não receberam o tiner uma a uma, mas em conjunto. Dessa forma houveram folhas que receberam solvente indiretamente e esse material se acumulou, carregando resquícios da tinta nas folhas que as sobrepunham.

Tanto em *Des-escrevendo* como no experimento com as folhas almaço a cor azul foi escolhida por sua qualidade de remeter à escrita à mão. Contudo, para uma análise detalhada do trabalho é preciso ir além da primeira razão que motivou essa escolha e entender o azul como elemento de construção do trabalho finalizado.

A cor azul é associada a diversas qualidades em cada sociedade e meio cultural; uma das associações que se aproximam do trabalho *Des-escrevendo* é o azul como um signo da melancolia e da tristeza. Ela é encontrada na língua inglesa, na qual as expressões *got the blues* (ter o azul) e *I'm blue* (estou azul) significam estar triste, e *in a blue funk*

denota medo intenso (HELLER, 2007, p.46). O azul é igualmente associado ao feminino e à água. Em diversas línguas existem nomes femininos derivados ou relacionados à cor azul (Celestina, Celina, Saphira, Iris, etc) enquanto há poucos nomes masculinos relacionados a essa mesma cor (HELLER, 2007, p.33).

Algumas das associações encontradas por Heller em sua pesquisa são citadas também por Jean Chevalier e Alain Gueerbrant:

O azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, i. e., de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio. (...) O temor metafísico torna-se, assim, um medo azul (fr. Une peurbleue), e passar-se-á a dizer não vejo senão azul (fr. je n’y vois que dubleu) com o sentido de não vejo nada. Em alemão, estar azul significa perder a consciência por causa do álcool. O azul, em certas práticas aberrantes, pode até mesmo significar o cúmulo da passividade e da renúncia. (CHEVALIER; GUEERBRANT 2012, p.107-109).

O azul, portanto, possui como qualidades a associação ao feminino, ao infinito e à tranquilidade, mas também à passividade extrema, ao medo e à tristeza. Além do tom de azul característico das canetas esferográficas remeter à estética da escrita, esse matiz, por sua associação ao ideal e ao imaterial, provoca também a reminiscência à perpetuação de informações que a escrita possibilita.

Constatamos que conhecendo a simbologia da cor azul e a maneira que a percebemos como estímulo físico, é possível ampliar as possibilidades de leitura do trabalho de arte *Des-escrevendo* considerando a informação que ela nos transmite de diferentes perspectivas.

Considerações finais

O trabalho de arte *Des-escrevendo* foi desenvolvido com enfoque na relação entre escrita e imagem. Contudo, foi constatado que sua interpretação vai além das considerações surgidas em decorrência desse primeiro enfoque.

O presente ensaio demonstra que a técnica da diluição da tinta de caneta esferográfica por meio do solvente tiner é uma técnica válida, que oferece diversas possibilidades de soluções estéticas. Ela foi escolhida por estar de acordo com a temática da escrita envolvida no trabalho, resultando numa composição estética harmônica que aborda a proximidade entre escrita e imagem por suas relações gráficas e conceituais.

A concentração da análise no elemento cromático, a cor azul, como elemento de construção do trabalho, proporcionou um recorte a partir do qual foi possível considerar as qualidades estéticas e conceituais do trabalho de forma clara, na medida em que o azul é um dos elementos centrais de *Des-escrevendo*.

Finalmente, por meio da exposição das associações à cor azul que mais se destacam, é possível a partir desse ensaio refletir sobre o uso dessa cor em outros contextos que não apenas o trabalho *Des-escrevendo*.

Referências

- CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 26ª ed.; 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2ª ed., 2009.
- GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 3ªed.; 2004.
- HELLER, Eva. *Psicología del color: como actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona, 2007.

A PERSPECTIVA ÉTICO-POLÍTICA NO “PROGRAMA AMBIENTAL” DE HÉLIO OITICICA

Mariana Gomes Ribeiro
PPGECA/UFF – marianagr@id.uff.br

O Programa Ambiental de Hélio Oiticica se caracteriza por uma nova maneira pensar o espectador, suas novas possibilidades de “estar no mundo”. Tendo como ponto de inflexão os conceitos *de Estetização da Existência*, de Nietzsche e Foucault, pretendo mostrar que as questões ética e política são trabalhadas por Oiticica nesse projeto estético de maneira a aproximar *Arte & pensamento*, *Arte & vida* e *Arte & Política* nas relações entre um indivíduo com outro, com ele próprio e com as instituições, articulando de maneira radical as ideias de autonomia e liberdade no que tange, especialmente, a relação entre artista e espectador.

Palavras-chave: Programa Ambiental; Hélio Oiticica; Ética&Estética; Arte&Vida; Arte&Pensamento.

The Helio Oiticica's "Ambiental Program" is characterized by a new way to think the spectator, their new ways to "being in the world". Taking as a point of inflection the Nietzsche's and Foucault's concepts of aesthetics of existence, I intend show that ethics and politics is worked in this aesthetics project approaching art&thinking, Art&life and Art&Politics in the relations of a subject with another one, with himself and the institutions, by a radical articulation of the ideas of autonomy and freedom, especially, in the relationship of artist and spectator.

Keywords: Ambiental Program; Hélio Oiticica; Ethics&aesthetics; Art&Life; Art&Thinking.

Artista ou Espectador?

Mesmo em correntes que defendem que a arte não tenha uma função específica ou determinada (especialmente social), a potência da arte sempre esteve ligada ao efeito que ela causa na sociedade, de diferentes formas. Dessa maneira, o espectador em sua relação com a arte sempre teve um lugar central no debate acerca dessas práticas: diversos artistas, teóricos da arte e filósofos se debruçaram sobre esta questão.

A segunda metade do século XX assistiu a uma mudança da estrutura global, que culminou na mudança na forma de olhar, de viver e de estar no mundo. Essas mudanças atingiram diversas balizas das áreas do saber: a história, a linguística, etc. Grande parte dessa mudança se deve ao pensamento de Nietzsche. Tal pensamento questiona o discurso que visa dirigir, iluminar a humanidade.

As concepções que Nietzsche tenta enfrentar têm como base a filosofia Platônico-Socrática, a qual se estrutura a partir de oposições fixas. O pensamento de Nietzsche faz referência a outros olhares, olhares fundamentados em eixos diversos, que repensam o ser, propondo que este possa ser algo fluido, não-estável. As metas narrativas e suas totalitárias noções de totalidade começaram a ser questionadas.

Em vista disso, a construção do indivíduo, de sua subjetividade, na sociedade contemporânea implica na observação e elucidação dos jogos de poder, das relações de força, no campo social. Entretanto, pensar práticas e discursos éticos e políticos demandam uma visão do que seja o campo social e dos espaços-tempos possíveis para que esses ocorram que extrapolem o senso comum. Ética e política se fazem e são pensados, também, por corpos de saber que não apenas a filosofia política.

Das correntes mais recentes que pensam o aspecto ético e político da relação artista e espectador na arte contemporânea, está aquela que vem a propor a participação do espectador com a obra. Aqui, iremos pontuar brevemente dois desdobramentos dessa corrente: o primeiro diz respeito àquelas práticas artísticas que se limitam a propor uma participação mecânica, com possibilidade pré-definida, do que decorrerá nessa participação. Isto é, são práticas que por mais que ofereçam uma experiência estética diferenciada, não oferecem a possibilidade de liberdade ao espectador para estabelecer sua própria relação com aquilo que lhe foi proposto. São práticas que, de certa forma, estão a arbitrar sobre o que cabe ou não ao espectador: mesmo participante da obra, ele não tem autonomia para se posicionar diante àquela experiência e muito menos deformá-la ou definir o que dela lhe cabe, seu papel está limitado ao de receptor.

O segundo desdobramento é aquele que se propõe a buscar um aprofundamento do que seria esta participação do espectador. Essa participação se faz em algumas práticas artísticas de maneira radical e autônoma: o espectador passa a ser parte constituinte da obra. Nesse sentido, o interesse é pelo ser humano em relação a obra, em sentido amplo. As obras são entendidas como meio para a vivência/experiência singular de cada indivíduo: agora, o papel do espectador não está mais limitado e este pode ser até mesmo um co-autor (o que chamaremos aqui de partípite). Isto, pois, expande as possibilidades de estabelecimento qualitativo e quantitativo das relações entre artista com o espectador

e do espectador com a obra. Dito de outra forma, não existe, nessas práticas, a estável oposição entre artista e espectador ou obra e espectador, pois essas categorias são sempre colocadas em uma zona de tensão e contágio.

No Brasil, alguns artistas foram pioneiros nesse tipo de prática. Aqui, o privilegiado será Hélio Oiticica e o que ele chamou de *Programa Ambiental*.

Artista-agenciador

O carioca Hélio Oiticica é um dos mais importantes artistas contemporâneos do mundo. Nascido em 1937, Hélio possui obras performáticas, pinturas, esculturas, escritos e, por último, mas não menos importante, pensador e criador de mundos e possibilidades de existir.

Num primeiro momento, Hélio trabalha questão visual em relação com o tempo (cor-tempo). Nas palavras do próprio artista, essa relação problematiza a *cor-metafísica*, onde “o problema, pois, é o tempo e não o espaço, dependendo um do outro. Se fosse o espaço, chegaríamos, novamente, ao material, racionalizado. A noção de espaço é racional por excelência, provém da inteligência e não da intuição” (OITICICA, 1986). Nesse momento o espaço pictórico é totalmente delimitado e satisfatório: a relação entre quadro e sujeito se dava apenas pela análise temporal.

Hélio continua suas reflexões dizendo que quem figura algo, figura através de algo. Isto quer dizer que a expressão linear, que não está baseada nas transformações estruturais, está sempre calcada numa concepção de suporte passivo, que não busque superar ou transformar esse caráter estrutural passivo do suporte (OITICICA, 1986). Ele foi um grande teórico e comentador de seus trabalhos. Desde sempre se mostrou muito consciente e lúcido sobre o que estava fazendo e o que pretendia com cada aspecto do seu fazer. Seu intuito era estabelecer uma *grandeza-cor*, que conseguisse estabelecer o que ele chama de *expressão total*.

Para ele, a técnica ou o processo que dava gênese à suas obras correspondia ao que a arte expressa. Nesse sentido, a mudança que se dá quando ele se propõe a estabelecer a *grandeza cor* é “uma mudança na concepção de pintura como tal” (OITICICA, 1986). Essa *grandeza cor*, segundo ele, não é a formulação das bases físicas ou psíquicas, mas a inter-relação dessas duas com o que quer que a cor expresse, aquilo que define cada parte se ligando à outras em continuidade. Isto é, “o uso de elementos pré-fabricados ou não que constituem as obras importa somente como detalhe de totalidades significantes” (OITICICA, 1986).

Em 1965, Hélio passou a frequentar a favela da Mangueira, à época, uma pequena comunidade da zona Norte do Rio de Janeiro. Ao subir o morro, esse lugar já marginal, que ele escolheu seu lugar como ser individual e social: ser marginal para ele significava abandonar as estruturas sociais e buscar seu lugar de *homem-total-no-mundo*.

Nesse sentido, num segundo momento, ao tentar estabelecer a *grandeza-cor*, ele fez um adendo à relação cor-tempo: suas reflexões se voltam para a relação entre a cor e o espaço (cor-estrutura). A proposta é a de uma prática que justaponha e dialogue horizontalmente com o tempo e o espaço, este segundo agora composto pelos espaços pictórico

e “real” (*espaço ambiental*, para usar o termo de Oiticica). O duo sujeito-quadro não era mais suficiente para que essa *expressão total da cor* se fizesse possível.

As obras de Oiticica, definitivamente, começam a se tornar espaços de vivência, pois a arte que ele buscava (aquela baseada nas transformações estruturais) está sempre a se opor ao caráter passivo do suporte. Sendo assim, o suporte é pensado não apenas em seu caráter físico, mas sob a máxima de que este elemento suporte se faz como *suporte-expressão*, um elemento, segundo ele, intrínseco entre o espaço e a estrutura. Neste ponto se dá a passagem do suporte-quadro e fosse para o suporte-mundo: na medida em que se equilibra esses dois elementos (espaço[s]-tempo), a realização e a expressão se expandem, fazendo, assim, com que a configuração estética cresça: o espaço virtual recria e incorpora o espaço “real”, construindo um espaço-tempo que se faz virtual e intermitente. A *grandeza-cor*, pensada por Hélio é aquela que é composta pelo tripé visualidade-espaço-tempo.

Esse conflito do espaço pictórico com o espaço real faz emergir o que ele chama de *espaço ambiental*. O *espaço ambiental* pensado por Hélio é onde a *Anti-Arte* se dá. A anti-arte é, segundo ele, a compreensão de ser o artista um propositor de experiência(s): o espectador agora não mais é um mero contemplador, ele é um partícipe - parte constituinte e co-autor- da(s) obra(s).

A noção de *mundo ambiental* vem sinalizar a posição ética do *programa ambiental*: um diálogo horizontal com o tempo e com o espaço; um diálogo horizontal com a expressão e a realização individual e coletiva. Isto porque a experiência estética que se dá no mundo ambiental está pautada em “relações que se podem chamar de ‘imaginativo-estrutural’, que, por serem pensadas como elementos agenciais contínuos, implicam possibilidades pluridimensionais que se dão entre a percepção e imaginação produtiva, e estas duas, por sua vez, se retroalimentam” (OITICICA,1986). É uma interferência de longo alcance no comportamento do espectador: desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, por exemplo, as ordens não estão estabelecidas *a priori*, mas se criam segundo a necessidade nascente em cada experiência singular.

Isso não pode melhor ser exemplificado com sua obra *Parangolé*. Esta obra, como outras, fruto de sua vivência/experiência pessoal no morro da Mangueira, demonstra seu inconformismo estético, como dito acima. Mas ela se faz, ao mesmo tempo, como uma escolha existencial ética e política. Isto porque, ao cruzar a fronteira entre o morro e o asfalto, abandonar as estruturas sociais e buscar seu lugar de *homem-total-no-mundo* se tornou imprescindível.

Os parangolés consistem em peças de vestimentas (estandartes, capas, bandeiras, etc.), geralmente com camadas coloridas, feitas para as pessoas usarem, carregarem, dançarem. A(s) cor(es) ganha(m) um dinamismo no espaço, um caráter literal de vivência, permitindo o espectador vestir-se nela: em lugar de um mero contemplador, o espectador se torna partícipe (parte integrante da obra) e co-autor da mesma, pois a obra se dá no exato momento em que espectador e peça se tornam um só em comunhão. Isto, entretanto, é mais que fazer do corpo suporte da obra. Em seus escritos, Hélio deixa

bem claro que trata-se da “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo”, isto é: a encarnação da pintura no corpo e vice-versa. Se trata, pois, de descrystalizar as distâncias entre obra-espectador e espectador-criador, bem como extrapolar o próprio conceito de arte: o espectador agora era atraído a uma opção que não estava cogitada nas suas experiências convencionais cotidianas.

Deste modo, a prática de Hélio se aproxima da ideia de um *artista-agenciador*: aquele que age calcado na ideia de construção de afeto e confiança e no otimismo na “potência do devir revolucionário das pessoas” (DELEUZE, 1992).

Neste ponto, cabe trazermos reflexões que julgamos pertinentes para a análise do que essa noção de *Programa Ambiental* e as práticas que a partir dela poderão se dar fiquem mais claras. Essa aproximação se faz útil no ponto em que questiona o processo de “coisificação” ou “falência” da experiência humana, coletiva e individual.

Com sua célebre frase “torna-te quem tu és”, Nietzsche, aos mais desatentos, pode sugerir uma busca por uma essência que estaria dentro de cada um de nós. No entanto, os jogos e armadilhas são, ao meu ver, um artifício para ensejar um pensamento que se faça como contra-efetuação. Sendo assim, por exemplo, o conceito de eterno retorno do mesmo em Nietzsche ganha um outro sentido: a operação de contra-efetuação se dá na retirada da ideia de “retorno” do plano cosmológico e na colocação deste no plano ético. Isto é, o que se repete são as escolhas e a diferença. É uma tentativa a todo tempo de descrystalização de práticas, idéias e *a priori*s, até mesmo em seu próprio discurso.

O tom do discurso nietzscheano é de ironia sóbria e traz consigo um inescapável fator estetizante. Isto porque ele entende que existe um aspecto da razão que é revelado pela potência do sensível. Nietzsche está, por assim dizer, pensando a existência como fenômeno estético. Essa existência vivida como fenômeno estético não se trata em nenhum momento de esconder ou fantasiar – no menor sentido possível do termo – através de uma apreciação artística que aponte para o além-mundo, metafísico – assim como ele pensava antes de romper com o pensamento de Schopenhauer e com a arte das obras de arte de Wagner. Antes, trata-se de sair da posição de criatura e se tornar criador de sua própria vida. É esse o embelezamento que Nietzsche está propondo, é esse o ponto que nos interessa aqui: a arte como arte de viver, a vida mesma formulada como arte, a arte mesma como possibilidade de uma vida satisfatória. Nesse sentido, a vida e a arte estariam convergindo, não necessariamente para uma existência bela, mas para uma existência onde a possibilidade de transformação da subjetividade seria o adubo primeiro para esse cultivo incessante de si.

Em Foucault, percebemos uma posição semelhante à de Nietzsche. Sendo assim, Foucault declara: “O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida (...). Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas nossas vidas não?” (FOUCAULT, 1992). Foucault chama essa postura em relação a si mesmo de “estética da existência”. E, para ele, essa estetização da existência, essa elaboração de si mesmo, não constitui um exercício

solitário. Ao contrário, o outro é constituinte do mesmo, pois se trata de uma ação ética. Ou seja, em Foucault existe uma política da arte de viver, pois esta trata de trabalhar as relações entre um indivíduo com o outro e com ele mesmo.

Foucault está, por assim dizer, pensando a ética como uma prática refletida da liberdade. Ele tenta evidenciar como o sujeito pode se auto-afirmar – e como ele se auto-afirmou durante os tempos – dentro de jogos de verdade. A ética, nesse sentido, está ligada aos jogos de verdade. Não se trata, pois, de uma busca por uma essência humana que estaria aprisionada por esses jogos, não se trata apenas de ver a ação coercitiva dos mesmos. Se trata de pensar, conhecer e se munir de um certo número de regras e verdades – mesmo que para recusá-las – para se construir como sujeito.

Considerações Finais

A expressão *total* do Parangolé, a ação, a fruição *in ato* (seja ela visual, tátil e etc.), é que propicia a *vivência-total-parangolé*. Isto é, ao lançar o espectador no *mundo ambiental*, Hélio busca vincular a experiência estética à autonomia, permitindo, assim, que uma percepção criativa singular a cada partícipe se dê. Abrir, expandir e fazer surgir uma total liberdade de criadores e criaturas, ensejar fluxos móveis e agenciamentos diversos: a vivência plurisensorial da obra radicaliza a experiência estética. É um deslocamento da experiência do campo intelectual para o da experiência vivencial criativa. Nos diz que *Parangolé* não é uma obra, mas um local, um espaço de vivência, onde a experiência livre e autônoma se funda e se faz política e vital a um só tempo.

O *Programa Ambiental* de Hélio Oiticica é o otimismo e a crença de que o valor estético não é apenas um trabalho técnico, mas uma ação que se faça diferente em relação à realidade; aliás, que desnaturalize a própria noção realidade, especialmente aquilo que castra e impede a imaginação e a criação. É nesse sentido que a prática artística de Oiticica se aproxima dos conceitos supracitados. Trata-se de uma experiência estética que expurga de si mesma de qualquer tipo de metanarrativa que a autoriza a arbitrar sobre aquilo que o espectador deva apreender do que lhe é proposto pelo artista.

Ao se colocar como uma espécie de *artista-agenciador*, Hélio abre mão de qualquer posição de superioridade dada ao artista pelo pensamento ocidental e se coloca no mesmo patamar de seus espectadores; não só reconhece a existência de vários tipos de inteligências e de maneiras de partilhar o comum, como busca legitimá-las no momento em que torna o espectador partícipe (parte integrante e co-autor) de suas criações.

O *Programa Ambiental*, se materializa enquanto experiência estética no momento em que se desmaterializa enquanto arte (tal qual o pensamento ocidental cristalizou): uma experiência única e intransferível que faz a obra ser a própria ação de fazer a obra e a vida a própria ação de construção de sentido(s). É a criação da vida com e pela arte, e vice-versa.

Referências

- Nietzsche, F. *Ecce homo*. Porto Alegre: L&PM, 2003. Tr. Bras. de Marcelo Backes. _____
. *Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. Curitiba: Hemus S.A., 2001.
_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das
Letras, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*, tr. br. de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora
34, 1992.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.
- FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2ª. ed.
Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Mota. Tr. bras. de Inês Autran Dourado
Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ATELIÊ DE ARTISTA: PROCESSO E CRIAÇÃO COMO DOCUMENTO NAS ARTES VISUAIS NA ARTE PÚBLICA NO ESPÍRITO SANTO A PARTIR DE UM ARTISTA CAPIXABA

Mariana Lugon

CNPq/ UFES – mrlugon@gmail.com

José Cirillo

CNPQ/FAPES/PPGA-UFES

Este texto é parte dos estudos que investigam a arte pública no Espírito Santo a partir da década de 1990, estando norteado pela linha de pesquisa Arte, Espaço e Pensamento do Programa de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. O estudo em questão aqui trata de aspectos do processo de criação do artista capixaba José Carlos Vilar. Investiga-se não apenas a produção do artista, mas os bastidores da criação em seu espaço do ateliê do artista - índice de processo de criação nele desenvolvido, foca-se também no levantamento e inventário de seus outros documentos de processo (arquivos, rascunhos, matrizes, tintas, maquetes, etc.) que são reveladores de sua aproximação com o espaço da cidade e na produção de obras públicas. Palavras chave: processo de criação; artista capixaba, arte pública;

Este ponéncia és parte de los estudios que investigan el arte público en La Provincia del Espíritu Santo, Brasil, desde 1990, viculado a El Programa de Maestría en Artes de la Universidad Federal de Espírito Santo. El estudio ocupa de aspectos del estudio del proceso de creación del artista José Carlos Vilar. Este trabajo, investiga la producción del artistay su proceso de creación. Hacemos tambien un inventario de su obra y sus documentos del proceso (archivos, borradores, matrices, pinturas, maquetas, etc.) que revelan su acercamiento al espacio de la ciudad y de la producción de obras públicasde sus obras en el espacio colectivo.

Palavras clave: processo creativo; arte público brasileira; arte contemporáneo

Introdução

Estudar o processo de criação via os documentos e arquivos do processo criador produzidos pelos artistas plásticos contemporâneos, na Região Metropolitana de Vitória (ES), é uma tarefa que nos leva a discutir o conceito de documento da criação. Compartilhamos aqui da hipótese de que o lugar da criação, o espaço do ateliê, do artista pode ser pensado como *lócus* de vestígios da criação, o que nos leva a pensá-lo como um arquivo ou um documento do processo criador, pois permite perceber nuances da criação em ato (Cirillo e Grandó 2009).

O objetivo deste estudo é investigar a arte pública no Espírito Santo a partir do estudo do processo de criação do artista José Carlos Vilar, pretende-se também aproximarmo-nos da investigação do ateliê do artista como índice do processo de criação nele desenvolvido, buscando identificar nesse espaço características que nos levem a classificá-los como documentos de processo; para tal e a partir do caso estudado, os documentos de Vilar são identificados, classificados de modo a e ampliar o Banco de imagens do processo criador do artista; esperamos assim contribuir para a compreensão e o estudo sobre a arte pública contemporânea no Espírito Santo;

O trabalho de arte pública, direcionado para os espaços coletivos da cidade, também tem sua interface com os espaços íntimos dos ateliês dos artistas. O atelier e a prática artística são a origem de um processo criativo que, muitas vezes, se torna difícil para traduzi-lo em palavras por ser constituído de uma narrativa íntima e, teoricamente, intransmissível do gesto criativo, ato esse, origem do objeto. Essa visão iluminista, entretanto, alimenta a imagem romântica do artista como gênio e esconde que por trás de uma obra, ou um conjunto delas, existem esforço e trabalho diários – como qualquer outro trabalho conhecido. Além disto, os espaços de ateliê revelam nuances e índices do processo de criação, revelando como elementos de próprio espaço de trabalho, ou mesmo de restos e registros de obras anteriores contaminam os novos processos criativos: uma evidencia de que existe uma possibilidade de simbiose entre a obra e o espaço onde ela é gestada.

Os ateliês são considerados um elemento importante nas obras da artista, na composição da obra, mas principalmente enquanto elemento processual, de forte importância metodológica e estética. É o lugar da criação. O ateliê de criação se coloca como um verdadeiro arquivo vivo, sendo mais que um fiel depositário dos rascunhos e restos de obras finalizadas: esse espaço é dinâmico, é memória em ação (Cirillo, 2004). Para Lima (2007, p. 18), o ateliê surge como metáfora: *“O atelier é [...] muito mais que o espaço de trabalho. Muito mais do que o espaço onde se tira as fotografias, onde se atende telefones, onde se organiza dossiers, onde se desenha, onde se pensa.”* Assim, estudar a arte pública capixaba, a partir desses espaços de criação, é colocar em cheque o mito da genialidade, além de evidenciar a rotina que envolve a criação artística e o movimento da mente criadora em busca do objeto da arte.

Neste projeto, procura-se encontrar algumas possibilidades de resposta para a reflexão sobre o processo de criação de obras para espaços públicos e intervenções urbanas no espaço do ateliê, esse entendido como documento de processo, como algo que trás em si as marcas indiciais do processo de criação dessas obras e revelando parte das decisões tomadas pelo artista.

O estudo aqui proposto está embasado na Crítica Genética, movimento que surgiu na França, em meados do século XX – tendo chegado ao Brasil na década de 1980 - cuja principal característica, segundo Cirillo e Grando (2009), consiste na investigação científica dos documentos e arquivos do processo de criação, marcas indiciais da mente criadora em ação.

O estudo investigou algumas possibilidades de compreensão do processo de criação como uma atividade dinâmica capaz de evidenciar as nuances da construção da obra. Os principais arquivos depositários da informação aqui buscada decorreram, portanto, de como o espaço influencia o processo criativo do artista. O trabalho foi desenvolvido em duas etapas concomitantes: a investigação do espaço pessoal de criação e a investigação do espaço urbano de criação. Durante a segunda etapa, se iniciou a coleta de dados por meio dos seguintes procedimentos: Coleta de documentos de processo a serem classificados, catalogados, digitalizados e analisados; Depoimentos do artista (entrevista formal e informal), que subsidiaram algumas das possíveis conclusões e pesquisa de fontes bibliográficas.

Os procedimentos da coleta, análise e crítica do material tiveram como referência metodológica os procedimentos da crítica genética (Hay, 1999 e 2007; Grèsillon, 1994, 2007; Salles, 2000, 1998, Cirillo 2002 e 2004).

O artista

Natural do Espírito Santo, o artista José Carlos Vilar (Figura 1) nasceu em Aribiri, Vila Velha onde morou boa parte de sua vida. Interessou-se inicialmente pela escultura através do convívio com um artista popular de nome “professor Cretas”, que atuava nas obras pavonianas no bairro de Santo Antônio. Dado o interesse pela arte, graduou-se em Artes Plásticas em 1974, pela Universidade Federal do Espírito Santo. Já formado, ingressou na carreira didática e tornou-se professor da Universidade no ano de 1976, onde permaneceu até 2012. Durante toda sua vida acadêmica, fez experimentações no campo das artes plásticas, mas a paixão pela escultura sempre falou mais alto e paralelamente as atividades didáticas seguiu a carreira de escultor que vai até os dias atuais.



Figura 1: “Criador e criatura”. O artista capixaba José Carlos Vilar com uma de suas obras no espaço público.

O processo de criação do artista

Com a meta de identificar as questões recorrentes no processo criativo do artista e sua relação com o ateliê, ficou evidente desde a primeira visita ao ateliê como funciona o seu processo de criação.

A imagem geradora em sua obra parte de sua memória pessoal, de suas lembranças afetivas e das influencias de fatores sociais, além de tudo que o cerca. Ele possui o hábito de fazer todo registro de seu trabalho no processo de criação da obra, e os registros são feitos em cadernos, folhas avulsas, pastas e tudo que possa servir naquele momento (figuras 02 e 03).

Esses cadernos de registros do artista ampliam em muito os territórios da memória para além de sua capacidade de armazenamento de lembranças. Assim, ao recorrer a registros passados, um desenho leva a outro, que leva a uma nova inspiração, a uma antiga lembrança.



Figura 2: Caderno do artista.



Figura 3: Esboços no caderno do artista

A compreensão do processo de criação do Vilar é observando nesses registros, e logo identificamos uma característica pessoal de formas que se repetem em sua obra, do esboço a maquete, tornando-as assim a sua identidade pessoal. Formas recorrentes que dão vida a obras tão diferentes e únicas.

É a partir do seu registro que o artista parte para a confecção da maquete da obra. Essa maquete feita em escala menor da obra final torna-se necessária, uma vez que grande parte de suas obras são monumentais (feitas para o espaço público). Observando essas maquetes em seu ateliê (figuras 04 e 05), nos leva ao questionamento se eles são só o “produto da obra” ou se são a própria obra do artista. A perfeição com que são executados, não pode se considerar como apenas um “produto”. Mas muitas vezes, tornam-se um, bem como apenas um registro da sua criação.



Figura 4: Estante com obras/ maquetes no ateliê do artista.

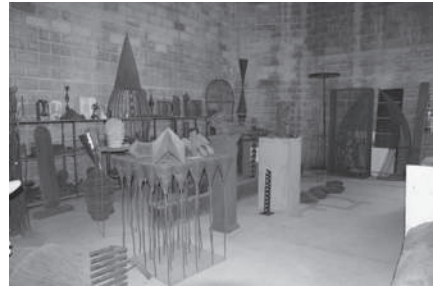


Figura 5: Obras/ maquetes no ateliê do artista.

Passada a etapa de maquete, o artista passa para a execução final da obra (figuras 06 e 07) que nem sempre é realizada em seu ateliê devida as proporções que a obra assume. Essas obras são executadas em galpões metalúrgicos e isso por sua vez nos leva ao questionamento da relação do artista com seu ateliê e com esses espaços (que será discutido adiante).

Com base nessa pesquisa de criação no espaço do ateliê, passamos a encarar o processo de construção da obra como resultado de um trabalho complexo. É um trabalho progressivo, que vai atravessando diferentes etapas e que definitivamente não é realizada a partir “do nada”. Ao nos depararmos com o processo criador, “as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e surpreendentemente compreendidas” (SALLES, 2000, p. 14).

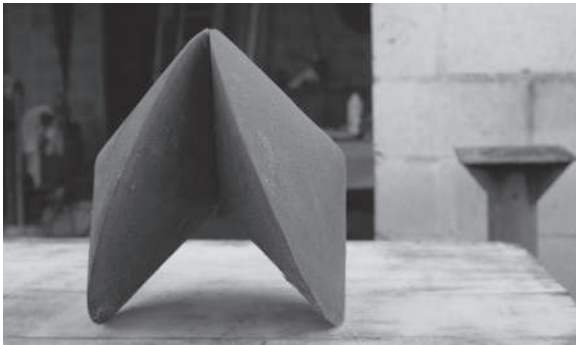


Figura 6: Maquete de uma obra do Vilar.



Figura 7: Obra finalizada e já alocada no espaço público.

O ateliê do artista

O registro do ateliê do artista evidencia que se divide o espaço igualmente com os documentos de processo e sua concretização em madeira e metal (materiais escolhidos pelo artista para esse fim), com os quais estabeleceu uma relação pautada por uma atitude de pesquisa e de diálogo constantes.

O ateliê do Vilar, mais que um local de trabalho, é onde ele passa 90% do seu dia a dia e assim, assume diferentes papéis. É o seu ateliê, mas também, é o seu galpão e seu escritório. Ali está sua cozinha, seu computador portátil, sua sala de reuniões, é onde ocorre todo seu processo de criação. Dentro desse contexto, faz-se necessário uma postura investigativa desse espaço do artista, para que haja uma desconstrução da visão idealizadora do espaço, como aponta Marisa Flório César na revista *Arte e Ensaios*, 2007:

Se aguardamos o momento excepcional da aparição de uma obra, ela também se mostra ali em processo, inacabada, misturada na percepção cotidiana, entre os objetos do dia-a-dia, desprotegida das molduras que a fazem, confundida ao senso comum. E logo percebemos que o ateliê também encerra as exterioridades mundanas, a trivialidade da vida e dos dias comuns, o ordinário das horas, a rotina do artista. (...) A natureza do ateliê é ambígua: ele pertence ao universo artístico, mas é extrínseco à obra de arte. Como a moldura, insere-se nos domínios da margem, dos apensos à obra de arte

Essa relação do artista com o seu ateliê nos leva ao questionamento do quanto isso influencia no seu processo de criação, uma vez que ele cria, no mesmo local em que “vive”. As memórias e lembranças estão por toda parte, independente de em qual dimensão for e isso deixa o artista imerso nessa atmosfera de criação.

Outra particularidade do ateliê do Vilar é a sua relação com um galpão metalúrgico. Devido ao metal que é recorrente em suas obras, o ateliê também assume esta função operaria. E essa relação íntima do artista com seu local de trabalho, faz com que ele assuma também uma relação íntima com o galpão metalúrgico que executa a sua obra final. Passa a ser um local familiar para o Vilar, o galpão metalúrgico – externo ao seu ateliê. Coloca-se como uma espécie de prótese topológica – uma extensão metafórica de seu espaço íntimo de criação -, torna-se uma extensão do seu próprio ateliê.

Essa relação umbilical *ateliê – galpão metalúrgico* é percebida no próprio formato do espaço do ateliê do artista (projetado pelo próprio Vilar – figura 08), no seu material, no maquinário existente dentro do ateliê, as ferramentas utilizadas, etc. (figura 09 e 10)

Algumas considerações finais

Os resultados obtidos foram de acordo com os estudos realizados a partir da bibliografia disponível. Foi observado *in loco* o que antes foi citado por Cirilo, 2010 que “*O ateliê de criação se coloca como um verdadeiro arquivo vivo, sendo mais que um fiel depositário dos rascunhos e restos de obras finalizadas: esse espaço é dinâmico, é memória em ação*”. O ateliê do artista Vilar, é um exemplo disso, onde por toda parte encontramos o registro de sua obra, seja em qual dimensão for, ou para qual fim foi realizada. É só no espaço do ateliê que o pesquisador pode vivenciar a vida do artista e assim, captar o máximo de seu processo de criação.

Portanto, podemos observar a importância desses registros do processo de criação do artista para a história da arte e principalmente, a arte capixaba (tão carente dessas informações), e no caso da pesquisa, o estudo da arte pública capixaba.

Investigar o espaço do ateliê do artista Vilar, nos levou muito mais que o simples conhecimento do seu trabalho, nos conduziu aos questionamentos sobre como o trabalho é criado e executado, todo seu processo de criação, seu envolvimento com as obras e sua relação com o ateliê.

A investigação de um processo, já nos remete ao inacabado e com isso, a pesquisa constante de registros que nos leva as novas situações, novos questionamentos e novas descobertas de um artista que tanto tem a oferecer a arte capixaba.

É importante salientar que pouco foi feito em apenas um ano de pesquisa e muito ainda há de ser estudado para que possamos traçar um perfil do artista e a partir daí, o perfil da arte pública capixaba a partir dos anos 1900.



Figura 8: O ateliê do Vilar visto de fora.



Figura 9: O ateliê visto de dentro, Exemplificando as semelhanças com um galpão metalúrgico



Figura 10: Galpão metalúrgico onde uma obra do Vilar estava sendo executada

Referências

- CESAR, Marisa Flório. (2007). O Ateliê do artista. In: Arte & Ensaios. *Revista do Programa de Pós graduação em Artes Visuais*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, ano XIV, nº 15;
- CIRILLO, José; GRANDO, Ângela (Org). (2009). *Arqueologias da Criação: Estudos Sobre o Processo de Criação*. Belo Horizonte, Com Arte.
- CIRILLO, José. (2004). *Imagem – Lembrança: Comunicação e Memória no Processo de Criação*. 2004. 160f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.
- _____. (2002). Pela Fresta: memória como matéria no processo de criação de Shirley Paes Leme. *Farol*, Vitória: Ufes, ano 3, n.3, p. 61-73.
- HAY, Lois. (1996). *Pour une sémiotique du mouvement*. Gênesis, n. 10, 1996
- _____. (1999). *A montante da escrita*. Tradução de José Renato Câmara. *Papéis Avulsos*, Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, n. 33, p. 5 -19.
- _____. (2002). O texto não existe: reflexões sobre a crítica genética. In: ZULAR, Roberto (Org). *Criação em processo: ensaios sobre a crítica genética*. São Paulo Illuminuras, p 29-44.
- LIMA, Francisco Cardoso. (2007). *O Atelier Enquanto Lugar de Processo de Criação Artística*. 2007. 110f. Dissertação (Mestrado em Criação Artística Contemporânea) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro. Aveiro.
- SALLES, Cecília Almeida. (2000). *Crítica Genética: uma (nova) Introdução*. São Paulo: Educ.
- _____. (1994). *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. São Paulo: Fapesp/ Annablume, 1998. GRÉSILLON, Almuth, *Elementos da Crítica Genética*, Porto Alegre, UFRGS, tradução Cristina de Campos Velho Birk.

NA FIBRA DO TECIDO, A ESTAMPA DO CORPO NU

Nathália Mello

UERJ – nathalia.mmello17@gmail.com

O poder do discurso performativo é o tópico-chave investigado pela pesquisa que se inicia. Acentuo como inquietação principal a tática engajada na construção do discurso e na sua comunicação. Apresentando minha persona performativa, corporalmente represento imagens para interpretações biológicas e psicológicas para gênero como também para interpretações históricas e geográficas para pele. A fábrica de tecidos é um elemento concreto que situa meu discurso no contexto representativo; entretanto, a performance a ser constituída é um “ato em linguagem” que já performo aqui através da “incorporação de normas de poder às quais me oponho”. (Butler, 1998)

Palavras-Chave: história, ficção, dobra, trabalho, imagem

The power of the performative discourse is the key topic explored throughout this research. I highlight this central concern as a political strategy of constructing a discourse and of specializing its delivery. Presenting my performance persona, I physically represent images of biological and psychological interpretations for “sex” and also historical and geographical interpretations for “skin”. The fabric factory is a concrete element situate my discourse in the representative context; however, the performance constituted is an “act in language” that I perform by “embodying the norms of power I oppose”. (Butler, 1998)

Keywords: history, fiction, wrinkle, work, image

“Every man that suffers is a piece of meat”

(Deleuze, 1981)

O cruzamento de duas temporalidades específicas atarraxam sensações corporais correntes: um passado indígena, quase mitológico e um passado operário. Ambos passados se dão possíveis no presente por registros orais. Tais temporalidades são consecutivas na minha fantasia de memória, uma história estranhamente linear, em que o trabalho produz um ideal e um conflito com esse mesmo ideal. Esse ideal corrobora um entendimento de identidade que é fundamental na produção de uma metodologia específica para o trabalho artístico que se forma. Cada trabalho se funda em sua metodologia interna. A identidade é um projeto aberto e a produção artística vai revelando seu caráter múltiplo, expandido. A documentação pode ser usada para registro do processo criativo ou como material de expansão. Sigo o caminho da opção descolonial e me atrevo a falar do meu próprio processo criativo atual para a criação de “Na fibra do tecido, a estampa do corpo nu”, um trabalho de costura e tecelagem entre tecidos, histórias de decadência industrial dentro do Rio de Janeiro, corpo ex-rural, corpo ex-indígena. Forma-se um painel de complexidades da convivência entre as diversas temporalidades e um produto artístico.

Imagino que tanto a história quanto a ficção estejam descritas, em suas similaridades e versões, numa mesma página. Dobro essa página. Tento uma outra atividade: a de situar cada descrição – a da história e a da ficção - em duas páginas diferentes para depois entrelaçá-las. A história não é, em nenhum dos casos, só *background* para a linguagem criada, ficcional. No entrelaçamento ora o que está atrás aparece à frente ora surge por detrás. Historicamente, tem-se a impressão de que a própria história vem, carregada de influência imaterial, da esquerda para direita, numa linha reta onde o passado está por trás. Os objetos do passado parecem ser de espuma, enquanto objetos de memória.

Um espaço de dobrar

A fábrica de tecidos é um espaço “inteiramente carregado de qualidades” e “povoado de fantasma”. (Foucault, 1984) A fábrica não compreendia somente o prédio industrial. A arquitetura do bairro onde cresceram as famílias de operários – contramestres, tecelões, coloristas – era desenhada a partir do prédio industrial. À frente da Fábrica de Tecidos Fluminense, estão, ainda hoje, os bangalôs de mestres de tecelagem, casas de um só nível com muitos quartos para as famílias de quase ou mais de dez filhos. Essas casas testemunharam a rotina do apito da fábrica. Nas redondezas, próximas ao prédio principal da fábrica, ainda estão casas de dois níveis, com escadaria central, parede reservada para o retrato pintado de seu dono, casas geralmente reservadas para os chefes, diretores, todas com aparência de jovem ruína. A estratégia da fábrica era manter seus operários ao alcance do controle sonoro – *Você que atende ao apito de uma chaminé de barro*, cantou Noel Rosa – e disciplinar do apito de barro, materialização explícita do poder. (Foucault, 1977)

Imagino a fábrica como espaço heterotópico, justapondo-a aos cinco princípios de Foucault: as fábricas não estavam em só um lugar do mundo, foram um fenômeno da revolução industrial de origem inglesa. Fato que nos direciona ao segundo princípio – “cada heterotopia tem um funcionamento preciso e determinado no interior da sociedade, segundo a sincronia da cultura na qual ela se encontra”. A fábrica no Brasil teve função de domesticar hábitos então profundamente rurais. A fábrica justapôs “em um só lugar real vários espaços”; a fábrica reuniu seus operários para a produção, para o trabalho; para o consumo de tecidos, alimentos e outras mercadorias básicas em geral (os salários eram descontados diretamente, continuamente, os funcionários perdiam o controle da sua própria recompensa); para a moda e o lazer, desfiles de alta e média costura e campeonatos de futebol, febre entre operárias, operários, respectivamente. O apito do juiz, lembrava o apito de barro, ambos exerciam funções muito específicas de disciplina, entre elas, a da separação por gêneros.

Do quarto princípio; a fábrica como uma heterocronia: Foucault sugere que a heterotopia funciona como um recorte no “tempo tradicional”. A fábrica-máquina ocupou todo o tempo tradicional do operário. Imagine operários sonolentos em duas funções, dobrando dia e noite, para dar conta de tantos filhos. O “tempo tradicional” coincidia com as funções particulares. A fábrica-relógio isolou o homem comum de qualquer outra atividade não-conduzida. O tempo heterocrônico da fábrica foi o tempo do trabalho, não houve tempo para sonho, viagem inesperada, visita à entes distantes, devaneio. A vida do trabalhador da cidade dormitório, da baixada fluminense tornou-se alheia ao que não é trabalho. Até o tempo de lazer era “liberado, estimulado e administrado” pela fábrica. Ilana Feldman comenta sobre o “ócio produtivo” do trabalhador que o filme *Pacific* de Marcelo Pedrosa apresenta como “produto de um inesgotável trabalho”. (2011) Mesmo na hora vaga, o trabalhador produz. Como avaliado pela experiência de *Pacific*, hoje, o homem comum, o neto ou o bisneto da fábrica, foi deslocado para classes de maior poder aquisitivo ou maior poder de crédito. Ele aprendeu a exigir mais crédito, entretanto, a relação de dependência é de fundamento similar ou ampliado. Esse mesmo homem comum urge em registrar tudo que não é oficialmente trabalho. Documenta-se, por todos os ângulos, a era da construção de memória.

O quinto princípio define a heterotopia como lugar onde “só se pode entrar com uma certa permissão” do patrão, sempre lembrado religiosamente como generoso, provedor, poderoso. Coincide também como lugar que produz e presencia o rito de passagem do homem, que como seu pai e seu avô, começava a trabalhar (seguindo a mesma profissão), casava-se com uma noiva decente, prosseguindo com a vida como ela devia ser. A fábrica era espaço das obrigações sociais que mais pareciam naturais. A fábrica modelou padrões familiares e subjetividades. As fábricas supunham “um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis”. A fábrica era um espaço funcional. (Foucault, 1984)

E talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas, por exemplo, entre o espaço privado e o público, entre o espaço da família e o espaço social, entre espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização. (Foucault, 1984)

Metodologia desdobrada

A fábrica também corresponde ao modelo panóptico em que as subjetividades são direcionadas à “urgência do como sobreviver junto”. (Robert, 2006) Por outro lado, a fábrica é só um conjunto de frases ou estórias e objetos, como fotografias de família no bairro chamado Barreto. Essas famílias me fazem acessar uma imagem em movimento coreográfico de um espaço, recortado, heterotópico, que está mais presente que passado, e, que está dentro e fora da figura fábrica. Na distância, esse espaço está povoado de rumores infantis, barulhos de maquinaria, pequenas perversões, pequenas traições e experimentações, passos em pavilhões húmidos, pulos em poças d’água, ficções que surgiram a partir desses corpos e vozes que me contam estórias. Sou movida a contar do que “permanece desmaterializado” que não poderá nunca engajar com o restritivo sentido da “materialização governada pelos princípios de inteligibilidade”. (Butler, 1993) É através da ficção que desdubro uma imagem de uma história brasileira da qual encontro resquícios no meu próprio corpo. Quando afirmo “sou movida” assumo o caráter formativo do poder e controle, no entanto, busco a sua transformação através do poder performativo que responde às restrições, privações e obrigações. (Butler, 1993)



Figura 1. Fotografia de Hrafnhildur Benediksdóttir, *Abscene: A young female of the Tupinomos tribe from "Water Which Hides Itself" says "I do" today*, Londres, 2010. (Acervo da Artista)

A produção artística e respectiva metodologia que surge está, em primeiro lugar, inserida no contexto econômico do surgimento de um capitalismo em que a produção econômica é toda baseada na força do trabalho. É impossível não relacionar o trabalho artístico à uma lógica que não o define: a lógica do assalariado. A metodologia que desenvolve, portanto, deseja estabelecer parcerias para criar coragem. Surge um primeiro elemento da criação artística – o impulso – que é também uma qualidade de movimento. Me lanço ao chão, não há processo de criação que eu tenha idealizado que não comece do chão. Segundo elemento criativo: o chão. A ação vem do chão, vem da força que essa exerce em relação ao corpo. O corpo pode estar reagindo às imagens de amores, barulhos de máquina, pequenas perversões, pequenas traições e experimentações, passos em pavilhões úmidos e pulos em poças d’água.

She is outside the terms of the polis, but she is, as it were, an outside without which the polis could not be [...].” (Butler, 1998)

Richard Serra, em seu ensaio sobre o peso, diz que toda matéria-prima da qual precisa está contida naquela lembrança do trabalho do seu pai, a lembrança mágica do peso que flutua sobre a água, que se transformou em um “sonho recorrente”. A minha lembrança, no entanto, é de algo que não vivi e não vi, mas as histórias que ouvi se transformam, como “sonhos recorrentes”, em imagens histórico-ficcionais. Atravessei inúmeras vezes a fachada da Fábrica de Tecidos Fluminense – o ir-e-vir é o terceiro elemento de criação, qualidade e movimento.

Quando Serra afirma que tem mais a dizer sobre túmulos e enterramentos, compreendendo também que minha busca artística é um desejo de ocupar o vazio dessa imagem que se dá via sonoridade. “Es una búsqueda de lo propio, en cuyo camino se va desmantelando todo aquello que lo encubre, lo desodoriza, lo silencia y lo deforma” (Mignolo, 2012), é uma busca pelo que muitos desses familiares corpos-arquivos que já se foram não deixaram visitados. É uma busca particular, que retorna ao lugar familiar, mas é uma busca ficcional que “excede o sujeito biográfico”. (Klinger, 2012) Há porém algo incorporado da contação de histórias, das recitações, dos gestos e dos ritos, práticas que podem desaparecer ou se transformar, através da transmissão corporal. A ausência de registro da poética do trabalhador fluminense é uma provocação.

A busca é uma tentativa de dar voz à uma camada da sociedade que não soube da sua importância histórica, enquanto base da economia no Rio de Janeiro, uma sociedade sucessora de índios e escravos. Mas é uma busca performada através de afetações sonoras. Klinger estabelece a ambivalência da performance que se dá pela proximidade e distanciamento: “na performance (...) o performer está mais presente como pessoa do que como personagem”. (2012) Klinger refere-se às afirmações de Judith Butler em relação à “performance” quanto à ausência de originalidade. A impossibilidade de originalidade em movimentos ou ações já consolida o fato de que tenho um material incorporado que não é meu. É fabricado. Estar mais presente como pessoa enquanto performer significa

apresentar todas as regras, restrições, privações e obrigações que me governam, assim como as fantasias, mitos e fragmentos de memórias que me formam.

Percebo que, além de visitar esse espaço da morte representando essa voz social e familiar silenciada, tenho outra responsabilidade política: visitar novas paranóias, obsessões provocadas pela transformação do conjunto de regras e vigilâncias que foram abruptamente modificadas pela curta mutação do capitalismo. Ainda mapeando e percorrendo o bairro do Barreto, percebo o confronto entre o saudosismo e desejo de permanência e insurgência de novos valores já não mais conectados com a lógica “de classe”. Duas ou três gerações inteiras percebem múltiplos acidentes de temporalidade. Luciana Wollmann percebe que tais gerações tem diante de si “valores concernentes à velha ética do trabalho, tais como: disciplina auto-imposta, submissão passiva, prática voluntária” assim como “novas normas que privilegiam o curto prazo, o trabalho em equipe, a flexibilidade do tempo e o fim da rigidez das antigas redes hierárquicas”. Ela diz ainda: “esta combinação de diferentes formas de caráter nas relações de trabalho atua muitas vezes de forma corrosiva no entendimento que o sujeito tem do seu próprio trabalho e por extensão, de si.”. Wollmann fala sobre o declínio do Barreto, bairro antes operário comandado pelo apito da fábrica. Nesse trabalho, a autora destaca a cultura do trabalho que caracterizou e ainda caracteriza a “valorização de uma vida repleta de sacrifícios e no infundável adiamento do desejo de satisfação e realização”. Ela também reflete sobre a trajetória de “esvaziamento industrial” dada pela crise que a indústria têxtil encarou desde a Primeira Guerra Mundial, atravessando a política nacionalista militar e as dívidas externas que a levaram à falência e fim. (Wollmann, 2011)

A fachada da Fábrica de Tecidos Fluminense expõe a decadência do bairro ex-operário. Familiares e vizinhos mostram as fotos e objetos do passado e se emocionam com o encantamento daquele passado, bucólico e fantasmagórico, porque tão descaracterizado. Muitos dos moradores da região tem no seu passado algum ponto de convergência com a fábrica, principal fonte de renda local. Muitos moradores, ex-contramestres de tecelagem, como meu avô materno, ex-tecelões, jovens coloristas como meu pai, teceram uma identidade rural, indígena, justaposta à lógica da separação de classe e parecem se perder diante de novas ideias de permanente formação identitária.

Construção minha de terra e água. Agora, o trabalho é tempo integral, o trabalho ascende, de alguma maneira. É um corta-caminho, expressa idéia de corrente, rapidez, de A a B, um tanto linear. A linha de pensamentos de alguém pára e permanece em diferentes pontos. AB é também prefixo para ausência, abominada. É simples, não é tão complexo quanto o prefixo OB, que se refere à abertura, exposição, oposição, resistência, bloqueio, finalidade, completude e o seu inverso. Eu escolho AB particularmente porque AB não é OB. Entretanto, AB está instantes de ser tudo o que OB é. Eu não quero desaparecer hoje. AB é territorialidade: a incorporação dos limites de uma terra e sua linguagem. Em AB, eu piso nos solos performativos. AB é um percurso histórico-ficcional. Traço um acidente entre a política e a teatralidade da auto-representação.

A apresentação sobre demarcações e fronteiras corporais e, portanto, sociais, acontece através da interação entre a lama, a água e um silêncio chato, esquisito.

O ambiente ex-rural, ex-campo de batalha entre portugueses e Tupinimós e franceses e Tamoios, ex-operário tradicional, que antes priorizava as relações de praça, está hoje abandonado. O objetivo corrente é conhecer melhor essa região, passar por pontos onde a história maior toca a minha pequena estória junto às lembranças familiares. O meu objetivo é acessar as gerações que ainda perpetuam suas saudades e, a partir daí mapear essa região que não é nem uma coisa nem outra, nem operária ou ociosa, nem violenta ou completamente doce, nem conhecida por sua culinária mas que todos os fins de semana celebra a vida com uma fartura popular particular. O Barreto é lugar de passagem e já perdi as contas de quantas vezes atravessei sua rua principal, a Rua Dr. March, principalmente de ônibus.

A SONORIDADE POÉTICA DA MATÉRIA: PERCURSOS IMAGINÁRIOS NA OBRA DE PAULO VIVACQUA

Paola Sarlo

CAPES/ PPGA/ UFES – paolasarlo@hotmail.com

A tecnologia é um instrumento transformador da relação entre as pessoas, mas também, e sobretudo, da relação do homem com o mundo, especialmente sua expressão criativa. Para alguns artistas, ela serve tanto como ferramenta quanto matéria de suas propostas estéticas. O objetivo desse estudo é propor uma discussão sobre o cruzamento das linguagens sonora e visual no trabalho de Paulo Vivacqua (1971-), através da análise das suas instalações que se fundem nos ambientes nos quais são montadas. Elas trazem deslocamentos no processo de criação ao sugerirem ao expectador *percursos invisíveis* nos quais os sons suscitam narrativas imaginárias e produzem, assim, uma singular experiência estética, aberta a contaminações.

Palavras-chave: som, processo de criação, imaginação, interação.

Technology is a great way to modify people and its relations, or even man's relation to the world, and more specifically one's creative expression. For some artists, it could be either a tool or matter for aesthetic proposals. This study proposes a discussion when sound and visual languages are merged in the work of Paulo Vivacqua (1971-), through analysis of his exhibition and its mixed "Ambience". They bring changes in the creation process by suggesting the viewer to go into "invisible paths" where sounds raise imaginary narratives and produce thereby a singular aesthetic experience, open to contamination.

Keywords: sound, creation process, imaginary, interaction.

Introdução

Nada existe, não existe a realidade,mas apenas sensações.
(Fernando Pessoa, 1916)

A tecnologia é um instrumento transformador da relação entre as pessoas, mas também, e sobretudo, da relação do homem com o mundo, especialmente sua expressão criativa. Para alguns artistas, ela serve tanto como ferramenta quanto matéria de suas propostas estéticas. Para Paulo Vivacqua (1971-) ela permite a invenção de itinerários para um lugar entre a música e as artes plásticas. Através de suas esculturas sonoras¹ ele nos leva a um novo lugar - um campo de ressonância - por onde transitamos num transe sinestésico. Preenchendo os espaços vazios e silenciosos com fios, alto-falantes, luzes, vidros e som, o artista compõe instalações plenas de visualidade. O som emitido transcende o contexto da música, abolindo partituras e sua estrutura narrativa; e a iluminação traz uma atmosfera sombria ao seu *site-specific*.

Após anos de imersão na música erudita, Paulo Vivacqua aboliu as partituras e mergulhou em pesquisas experimentais até imergir no que se pode definir como *arte etérea*, captando sons da natureza ou de objetos que (aparentemente) existem em silêncio. Essa visão foi compartilhada por Paulo Herkenhoff, que na ocasião da exposição *Poéticas da Percepção* escreveu na parede: ” Por isso, a obra é pele e é plástica porque opera com o corpo do olhar vazio: o ar. “

É um processo semelhante ao de um pintor que, após anos de estudos clássicos e suas representações, se encontra na arte abstrata.

Literalmente, suas caixas de som retiram “ leite de pedra”, e nos trazem sons de altíssima voltagem visual. Ao se conjugar aquilo que se vê com o que se ouve, captamos vestígios sonoros de outros mundos, de outra dimensão, que são habitados pelas nossas sensações.

Sensacionismo

Podemos contemplar o trabalho de Paulo, tangenciando a teoria do sensacionismo de Fernando Pessoa (1888-1935) que dizia que “(...) apenas as nossas sensações podem nos mostrar a realidade, as idéias são sensações de coisas não colocadas no espaço”². Para Paulo Vivacqua, música é espaço. É através dela que as idéias alcançam abrigo, e é assim que ele consegue abolir a distancia entre a obra e o espectador. O sensacionismo pretende realizar na arte a decomposição da realidade em seus elementos geométricos psíquicos, através da análise profunda dos estados da alma.

1. *Escultura sonora e Arte sonora* são termos relativamente novos. Lidos sob a luz de uma relação estreita com as artes visuais, apontam mais tentativas de renovação da música, revelando estratégias, táticas e ações que fomentam a passagem do plástico para a experiência sensorial direta – e o fazem através do som.

2. PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Sao Paulo: Companhia José Aguilar Editora,1974. Pg.441

Há sentimentos e conceitos que, de sua natureza complexos, não são suscetíveis de expressão simplificada. As esculturas sonoras de Paulo Vivacqua nos reafirmam essa incapacidade culturalmente condicionada da maioria dos seres humanos de apreender, mediante palavras, suas experiências musicais de modo apropriado³. Segundo Gernot Böhme (2000), a música é um objeto imaterial trabalhado secularmente por suas potências simbólicas. Músicas são, e foram, criadas por sua capacidade de forjar nossos sentimentos, o que já as diferencia da idéia de uma arte voltada para a sensação pura, desvinculada de uma acepção criada em função de uma linguagem demasiadamente codificada⁴. De certa forma, o som e a sonoridade se colocam a serviço de uma linguagem maior, que é o sentido que se deseja dar à composição, muitas vezes orientada por/para determinada função: música de trabalho, música de dormir, música de relaxar, etc. A música organiza o mundo, dá a atmosfera das nossas sensações, invade o campo das idéias. Porém o material da música, assim como afirmava Bakhtin, não é o som, e sim o efeito, a tensão volitiva do artista que molda esse material. Junta-se um pouco desse efeito de tristeza (tons menores) a um pouco desse efeito de tensão (intervalos diminutos) e a um pouco desse outro efeito de alegria (tons maiores). O material, o programa da música não se esgota. A questão no campo da arte sonora é movida no trabalho de descoberta do material.

Paulo Vivacqua, afirma que o som é real, ao mesmo tempo em que trabalha sobre o imaginário, o lúdico. O som é tátil, toca-nos e, nesse sentido, é efetivador das sensações. O gramofone, de certa forma, rouba da música a sua arte de criar efeitos. A *arte sonora* cria um imaginário novo para a arte e, em parte, ‘empobrece’ a música. Vivacqua confidencia: “a arte sonora coloca a sensação diretamente no centro das afecções”. O público não é levado a se relacionar apenas intelectualmente, pois a obra toca diretamente no corpo. O som é uma matéria que atravessa todas as barreiras possíveis. Não podemos fechar nossos ouvidos para um som, como podemos fechar os olhos para uma imagem intolerável. O som, quando escapa da música, desorganiza o espaço, desorganiza nossos corpos – ele existe apenas por ser movimento⁵.

Portanto, ao obtermos contato com as obras, nos cabe mergulhar numa viagem intima isenta de palavras e narrativas. São deslizamentos por um eterno vir-a-ser que se dá misturado as sensações possíveis: caminhar, escutar, contemplar, que regem disparando as potências estéticas da obra.

3. ADORNO, Theodor W. *Introdução a sociologia da música*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: ed. Unesp, 2011. Pg.179

4. BÖHME, Gernot. *Acoustic atmospheres: a contribution to the study of ecological aesthetics*. In *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, v. 1, n. 1, Burbury, B. C. Pg.26

5. GAUDENZI, Ricardo Cutz. *Arte sonora: entre a plasticidade e a sonoridade – um estudo de caso e pequena perspectiva histórica*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.:

Ninféias

As Ninféias são plantas semi-aquáticas, adaptadas as margens de rios calmos ou lagos. As *Ninféias* de Paulo são formadas por uma colônia de caixas de som interconectadas entre si, e a água do lago é representada pelas camadas de placas de vidro iluminadas (Fig.1 e 2). O vidro traz a leveza e a transparência da água (Fig.3). Elas estabelecem um diálogo e usam uma linguagem misteriosa que ecoa semelhante a uma enunciação. Podemos pensar que a obra de arte reside no material, mas não é possível negar a atração material do som. “Cada sala tem um som”, afirma Vivacqua, e aí é preciso fazer falar essas vozes dos objetos, dos lugares, das pessoas. Fazer a passagem do material(que vibra) para o imaterial subjetivo, como afirmação da vivencia interpessoal.

A obra funciona como um agente ativo: o som confere uma dramaticidade específica às formas e materiais empregados, como se revelasse algo sobre eles. As caixas de som são passaportes para um novo lugar, onde imagens interiores e pensamentos materializam e desmaterializam-se deixando um rastro, como memória ou fantasma.



Fig. 1. Ninféias (Galeria Artur Fidalgo – Rio), 2006.

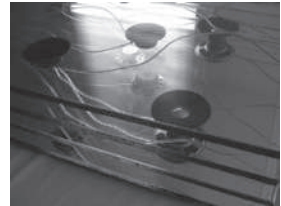
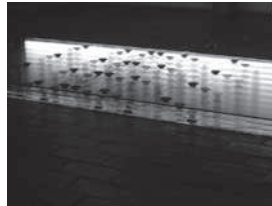


Fig. 2 e 3. Ninféias (Galeria Artur Fidalgo – Rio), 2006.

Deserto

A obra *Deserto* foi exposta no Cairo (Egito) ,e é uma instalação composta por uma cenografia completa.Suas caixas de som protagonizam efeitos sonoros frente ao aparato cenográfico da obra: areia ,luz, fundo(Fig.4). O site-specific dessa obra está localizado em meio ao deserto, onde areia e vento são componentes essenciais. Verifica-se uma complexa interação dialéctica entre a dimensão cultural do local de exposição e as propriedades dos objectos nesse contexto. O lugar da experiência sonora é onde se faz o trabalho. As caixas de som, que trabalharam imersas na água(vidro) em Ninféias, agora brotam da areia do deserto. Mas são apenas artifícios. E, em determinado momento, é

estabelecida uma situação ritual, estética, de uma instalação que nos permite experimentar esse evento sonoramente.



Fig.4. Stereo Desert (Townhouse Gallery – Cairo), 2006.

Conclusão

Existe a possibilidade de vermos o alto-falante como ready-made, ainda como a forma do som e sua força de mediador. Mas no trabalho de Paulo Vivacqua o alto falante é ao mesmo tempo matéria, meio e sentido. O próprio meio torna-se um objeto fetichizado, que serve de gatilho mental para acionar a imaginação sonora e criar uma pura expectativa de ação.

A *arte sonora* reside, portanto, menos na existência de um texto e mais na existência de um resultado, na proposição e vivência de uma experiência. O trabalho do artista se apropria, portanto, de mecanismos, de objetos, ressonâncias, efeitos físicos e visuais para criar um momento em que nossa sensibilidade auditiva é elevada e retirada da letargia cotidiana. Através de sua atitude criativa Paulo Vivacqua parece reafirmar a máxima de Schopenhauer: “A música exprime a mais alta filosofia numa linguagem que a razão não compreende.”

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Introdução a sociologia da música*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: ed. Unesp, 2011.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Forsoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BÖHME, Gernot. *Acoustic atmospheres: a contribution to the study of ecological aesthetics*. In *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, v. 1, n. 1, Burbury, B. C.:
- BRITO, Ronaldo. *O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)*. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- GAUDENZI, Ricardo Cutz. *Arte sonora: entre a plasticidade e a sonoridade – um estudo de caso e pequena perspectiva histórica*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura)– Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LAGNADO, Lissette. *A instauração: um conceito entre a instalação e a performance*. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- LOPES, Almerinda da Silva. *Materialidade e imaterialidade na arte do nosso tempo*. Catálogo da exposição do Museu da Vale.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. São Paulo: Companhia José Aguilar Editora, 1974.

ENTRE AUTORIA E COLABORAÇÃO, A DIREÇÃO DE ARTE EM MARIA ANTONIETA DE SOFIA COPPOLA

Patrícia Dourado

PUC-SP – patriciadouradoo@hotmail.com

O presente artigo analisa a relação entre autoria e colaboração no cinema, a partir do estudo de caso da direção de arte no filme *Maria Antonieta* (2006) de Sofia Coppola. Entende-se aqui “autoria” como a existência de um projeto poético pessoal para o filme. E “colaboração” como o trabalho de equipe conforme ocorre no cinema. São analisadas entrevistas publicadas em sites, jornais e revistas do período de lançamento do filme; a filmografia da equipe envolvida; o making of do filme; o press kit do Festival de Cannes de 2006 e as production notes publicadas no site oficial do filme.

Palavras-chave: autoria, colaboração, processo de criação, cinema, direção de arte.

This paper analyzes the relationship between authorship and collaboration in movies, using the production design of Sofia Coppola's movie Marie Antoinette (2006) as a case study. Here, "authorship" is perceived as the existence of a personal poetic project for the movie, and "collaboration" is the teamwork as it happens in the making of movies. Several sources were analyzed, such as interviews published in websites, newspapers and magazines from the period that the movie was released; the team's filmography; the making of feature film; the press kit of 2006 Cannes Festival and the production notes that were published on the movie's official website.

Keywords: authorship, collaboration, creation process, cinema, production design.

Quando assisti pela primeira vez ao filme *Maria Antonieta* (2006), lembro que uma das coisas que mais me chamou atenção foi o visual do filme, os figurinos não completamente de época, a paleta de cores que desafiava o olhar esperado para o período, o frescor das imagens. Tudo acompanhado de uma trilha sonora que também fugia do tradicional, músicas do século XVIII, cravos e violinos, se misturavam ao pop rock dos anos 70 e 80 e ao rock contemporâneo. E aquilo, apesar de estranho, trazia uma desconfortável familiaridade. Pela primeira vez, percebi que a rainha francesa dos livros de história era apenas uma adolescente quando passou pelos principais momentos de sua vida.

Aos quatorze anos, Maria Antonieta deixou sua casa e seu país para trilhar o caminho escolhido pela mãe Maria Tereza. Mudou de nome, de Maria Antonia para Maria Antonieta, para casar-se em uma acordo político com o delfim da França, Luís XVI, ainda mais inábil e inseguro do que ela. Aos dezenove anos, foi coroada rainha da França, mas, para os franceses, seria sempre *L'autrichienne*. Amargurou durante longos sete anos o desinteresse sexual de Luís XVI e as queixas do povo francês e da mãe Maria Tereza que lhe cobravam a consumação do casamento e um herdeiro que assegurasse sua posição. (Figura 1). Luís XVI, tão jovem quanto, trazia o peso de não se achar suficiente, herdou o trono por viradas do destino, depois da morte precoce do pai e de dois irmãos mais velhos, pulando três casas na linha de sucessão (FRASER, 2006).



Figura 1. Cena do filme *Maria Antonieta* (2006). Maria Antonieta acaba de ler mais uma das cartas repreensíveis da mãe, o visual tenta simbolizar o sentimento de Maria Antonieta, que quase some em meio a padronagem do papel de parede. (DVD do filme, 51-52min)

Sofia Coppola conta que o que primeiro lhe chamou a atenção na história de Maria Antonieta foi perceber o quão jovens eles realmente eram, ela e Luís XVI, e imaginar como seria viver e, finalmente, ter que crescer em circunstâncias tão extremas. Foi durante um jantar, quando um amigo, que havia lido a biografia escrita por Stefan Zweig, lhe falou sobre Maria Antonieta, fazendo uma descrição principalmente psicológica do que foi tudo aquilo, que ela começou a se interessar em saber mais sobre Maria Antonieta e tudo o que ela passou. Até então, ela só conhecia os clichês habituais sobre o seu estilo de vida decadente. Em busca do ponto de vista da rainha, Sofia leu vários historiadores diferentes, até chegar na biografia de Antonia Fraser, que escolheu para adaptar o filme (PRESS, 2006).

O filme *Maria Antonieta* se constrói a partir de um projeto pessoal da roteirista e diretora Sofia Coppola, cuja filmografia aponta tendência ao filme de autor: “É uma coisa muito pessoal fazer um filme, e eu preciso de liberdade completa.” (Sofia Coppola apud O’HAGAN, 2006). No entanto, por ser o cinema uma arte essencialmente coletiva – raro um projeto, ainda que pessoal, é levado a cabo e realizado por uma pessoa só –, a equipe que realiza este projeto junto com o autor, ao executar seu trabalho colaborativo, está também exercendo uma relação de coautoria na obra.

Qualquer teoria coerente da autoria deve levar em conta essas diversas superposições em termos de circunstâncias materiais e de equipe na autoria cinematográfica (...), encontramos-nos [no cinema] distantes do domínio da inspiração imaculada e do gênio desimpedido evocados pelas noções românticas de autoria. (STAM, 2006, p. 110)

Todavia, dentro da organização social, a função autor ajuda a organizar certos discursos, a perceber recorrências, a integrar desvios (FOUCAULT, 2009, p. 53). Ajudam crítica e público a se relacionarem com a obra em sua complexidade, a partir do pensamento relacional entre obra e autor, obra e processo, obra e obras. O caráter restritivo, de que se culpou em outra época a função autor, quando se discutiu questões como a morte do autor, dá lugar nessa pesquisa ao pensamento relacional que traz a questão da autoria de volta ao debate. Pensar a obra é também pensar a rede de relações que a acompanham (SALLES, 2007, p. 152), e o autor não há como ser separado disso.

O autor é aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas (e isto através da biografia do autor, da delimitação da sua perspectiva individual, da análise da sua origem social ou da sua posição de classe, da revelação do seu projecto fundamental). (FOUCAULT, 2009, p. 53)

Engenhosamente dividido em equipes (arte, fotografia, música, dramaturgia etc.), o processo criativo no cinema se dá exatamente da comunicação entre essas equipes. O autor é quem guia, agrupa, alinha e alimenta esse time em torno de um mesmo projeto poético, inicialmente pessoal, mas que, a partir do convite das equipes, passa a ser um projeto coletivo também. Como lembra Rabiger (2007), o conceito do cineasta auteur, cunhado nos anos 50, durante a *nouvelle vague* francesa para caracterizar os roteiristas/diretores (como foi o caso de Sofia Coppola em todos os seus filmes até aqui), não passa

disso – de um conceito, não de uma realidade (p. 11). A formação de uma boa equipe, onde o diretor se sinta confortável e confiante, é uma das principais premissas para a realização do filme. Os agradecimentos sinceros durante os prêmios da Academia feitos à equipe não são apenas um ritual. Eles reconhecem a verdadeira fonte de criatividade nessa forma de arte que depende da colaboração (ibidem, p. 12).

Sofia trouxe para a equipe de seus filmes família, amigos e profissionais que admira. O pai, Francis Ford Coppola¹, foi produtor de todos os filmes da filha, desde o primeiro curta-metragem, *Lick the Star*², em 1998. A mãe, Eleanor Coppola³, documentarista, realizou o making of de *Maria Antonieta* e produziu a entrevista que acompanha o press kit do Festival de Cannes (PRESS, 2006). O irmão, Roman Coppola⁴, diretor de vídeos, é o segundo diretor (second director) dos três primeiros filmes da irmã, incluindo *Maria Antonieta*, e produtor do dois seguintes, *Um lugar qualquer* (2010) e *The Bling Ring* (2013). O primo, Jason Schwartzman⁵, é o Rei Luís XVI de *Maria Antonieta*.

Para a equipe de arte de *Maria Antonieta*, Sofia contou com KK Barrett⁶ e Milena Canonero⁷, respectivamente diretor de arte⁸ e figurinista. Sofia já havia trabalhado com KK Barrett em *Encontros e desencontros*, que assinou também a direção de arte de *Quero ser John Malkovich* (1999) e *Onde vivem os monstros* (2009), ambos

1. Filmografia de Francis Ford Coppola disponível em http://www.imdb.com/name/nm0000338/?ref=sr_1 (Acessado em 05.10.2013).

2. Ficha técnica de *Lick the star* (1998), disponível em <http://www.imdb.com/title/tt0197626/> (Acessado em 05.10.2013).

3. Filmografia de Eleanor Coppola disponível em http://www.imdb.com/name/nm0178880/?ref=sr_1 (Acessado em 05.10.2013).

4. Filmografia de Roman Coppola disponível em http://www.imdb.com/name/nm0178910/?ref=sr_1 (Acessado em 05.10.2013).

5. Filmografia de Jason Schwartzman disponível em http://www.imdb.com/name/nm0005403/?ref=fn_al_nm_1 (Acessado em 05.10.2013).

6. Filmografia de KK Barrett disponível em http://www.imdb.com/name/nm0057187/?ref=fn_al_nm_1 (Acessado em 05.10.2013).

7. Filmografia de Milena Canonero disponível em http://www.imdb.com/name/nm0134382/?ref=sr_1 (Acessado em 05.10.2013).

8. Desde 1939, os Estados Unidos usa o termo “production designer” para o que chamamos no Brasil de diretor de arte. O “art director” americano passou a chamar-se “production designer” após o trabalho realizado por William Cameron Menzies em “E o vento levou” (1939). Foi a forma que o produtor David Selznick encontrou de elevar o trabalho realizado por Menzies para o filme (LOBRUTTO, 2002, p. 2). O “art director” nos Estados Unidos hoje desempenha função semelhante a do primeiro assistente de arte no Brasil (reservadas as diferenças de modo de trabalho entre os dois países) e tem grande importância na equipe de arte. É o responsável por coordenar as equipes internas da arte e para isso dialoga diretamente com o “production designer”. Na ausência do “production designer”, o chefe do departamento de arte é o “art director”. É possível encontrar mais informações sobre a diferença entre “production designer” e “art director” em RIZZO, 2005. Nesta pesquisa, chamamos de diretor de arte o “production designer”, por ser uma pesquisa que se dá no Brasil, e a nomenclatura utilizada aqui para o chefe do departamento de arte, na grande maioria dos filmes, é “diretor de arte”.

do ex-marido e também cineasta Spike Jonze. Milena Canonero assinou o figurino de O Poderoso Chefão III (1990), onde Sofia fez uma pequena participação como atriz (o que fazia desde criança em diversos filmes do pai⁹). Milena foi figurinista de filmes emblemáticos como Laranja Mecânica (1971) e Barry Lyndon (1975) e levou o Oscar de Figurino por Maria Antonieta (2006).

Eu escolhi as pessoas com quem eu queria trabalhar. Eu acho que você só precisa explicar sua visão e explicar que o papel de cada um é ajudar a desenvolver o filme. Este método é mais suave e menos totalitário e tem sido bastante eficaz. (Coppola apud PRESS, 2006)

A direção de arte responde pelo conceito visual do filme, operando no campo da construção dos elementos visuais: cenário, figurino, maquiagem, objetos etc. Mas, como lembra Vincent LoBrutto (2002, p. 25), a direção de arte não apenas interpreta visualmente os aspectos físicos da narrativa, cuida também dos aspectos incoscientes, psicológicos e emocionais evocados por essa fisicalidade. É isso que torna a direção de arte tão importante para Sofia Coppola: “Eu quero que as formas visuais contem a história mais do que a fala dos personagens.” (Sofia Coppola apud RICKY, 2013). A figurinista Milena Canonero reafirma isso nas notas de produção disponibilizadas no site oficial do filme:

Sofia é um pouco como eu, está mais interessada nos sentimentos que um traje pode passar para o público. Então, alguns dos nossos trabalhos em Maria Antonieta são simbólicos, outros são estilo, e outros são psicológicos. Há sempre uma razão para uma textura particular ou cor. (Milena Canonero apud PRODUCTION, 2006)

Para manter a equipe coesa, constrindo junto o visual que se quer dar ao filme, é comum a utilização de imagens de referência, que por vezes se tornam livros de referência ou, no caso de Sofia Coppola, “moodboards”. As referências visuais são importantes elementos de comunicação entre colaboradores, todos precisam estar conscientes de estar fazendo o mesmo filme, de estar seguindo o mesmo caminho. Ainda que o roteiro seja uma escrita para a tela e, no caso de Sofia Coppola, a roteirista seja também a diretora do filme; do roteiro à tela, cabem diferentes interpretações visuais. As palavras, sejam na fala do diretor ou no roteiro, sozinhas, não dão conta da incrível complexidade que é a criação de imagens em equipe, pois a interpretação visual dessas descrições verbais pode ser diferente em cada um dos criadores. É aí que entram as imagens de referência, que funcionam desde elementos de inspiração, ao ajudar a equipe a sentir a atmosfera a ser construída; a elemento de comunicação, ao permitir que a equipe dialogue e se entenda a partir dessas referências.

No mundo da moda, é super comum a construção de “moodboards” (murais com referências visuais) para um desfile ou coleção. Sofia diz que pegou da sua experiência

9. Filmografia de Sofia Coppola disponível em <http://www.imdb.com/name/nm0001068/> (Acessado em 05.10.2013).

em moda, estagiária da Chanel aos 15 anos e proprietária de uma linha de moda no Japão aos 22, o carinho pelos “moodboards” como ferramenta de trabalho (GEVINSON, 2013). O diretor de arte KK Barret conta que a própria paleta de cores para o filme surgiu de uma imagem dessas referências de Sofia Coppola, onde estavam estampados biscoitinhos Ladorée. As cores dos “macarons” passaram a orientar a paleta de cores do filme (PRODUCTION, 2006).

A música nos filmes de Coppola, assim como o visual, sempre foram importantes elementos narrativos e de construção atmosférica. “Essa é uma coisa muito importante pra mim. Eu preciso ser capaz de criar uma atmosfera e tudo mais decorre disso.” (Sofia Coppola apud O’HAGAN, 2006). Assim como ela faz “moodboards” para inspirar o visual do filme, também gosta de escrever os roteiros nos próprios lugares onde a história se passa (MURRAY, 2006) e ouvir músicas que tenham a ver com aquela atmosfera enquanto escreve, boa parte das músicas dos seus filmes são decididas ainda no processo de escrita do roteiro (PRODUCTION, 2006). Desde o primeiro filme, ela conta com a parceria do supervisor musical Brian Reitzell¹⁰, com quem discute o tom da música enquanto escreve, e assim foi com Maria Antonieta (ibidem). Uma das músicas escolhidas passou a orientar diretamente o próprio conceito visual do filme, como lembra a figurinista Milena Canonero (apud PRODUCTION, 2006): “Muito de nossas composições estavam no âmbito da canção “I want candy”. Nós escolhemos as cores e texturas que lembram coisas que você quer comer.” (Figura 2).



Figura 2. Cena do making of de Maria Antonieta. Sofia Coppola, dentro da perspectiva de criar para o filme imagens que dessem vontade de comer, fala para a figurinista Milena Canonero que gostaria de repetir o vestido dos morangos, agora por completo. (DVD do filme, vídeo making of)

Em busca de ativar o paladar do espectador e, junto com ele, os sentimentos de fome, desejo e insasiedade, tão importantes para o desenho da história - o retrato de uma rainha estrangeira infeliz, deslocada e buscando aceitação em meio a uma corte luxuosa e esbanjadora, enquanto o povo com fome se organizava para destabelecer essa ordem -, a equipe de arte contou com uma equipe responsável só pela criação de bolos, doces e comidas de época (PRODUCTION, 2006).

10. Filmografia de Brian Reitzell disponível em <http://www.imdb.com/name/nm0718687/> (Acessado em 05.10.2013).

Outro importante parceiro da equipe de arte é o diretor de fotografia Lance Acord, com quem Sofia trabalhou em seu primeiro curta-metragem, *Lick the Star* (1998). Lance Acord¹¹ é um parceiro antigo do diretor de arte KK Barret, os dois trabalharam juntos, além de Maria Antonieta, também no filme anterior de Sofia Coppola, *Encontros e Desencontros*, e nos filmes *Quero ser John Malkovitch* e *Adaptação*. A sintonia entre diretor de arte e diretor de fotografia é muito importante, pois a direção de fotografia é responsável por registrar aquilo que será criado pela direção de arte, e como isso vai chegar ao espectador depende do entendimento, da troca e do diálogo entre esses dois diretores e suas equipes. Como lembra LoBrutto (2002), o visual de um filme surge da colaboração entre a tríade diretor, diretor de fotografia e diretor de arte, e o diálogo e a sintonia entre eles é fundamental para a realização do projeto (p. 14).

O que é possível dizer é que mesmo que um filme surja de um projeto pessoal, a equipe que colabora com a realização deste projeto é também parte dele, cada um com suas singularidades colabora para o resultado final da obra. Mesmo quando falamos em um filme de autor, este trabalho traz também as marcas daqueles que colaboraram com o autor, as redes de criação se cruzam. Nosso compromisso foi falar da direção de arte e da importância dos profissionais dessa equipe para o filme, mas o mesmo acontece com as outras equipes também. O cinema é uma arte coletiva, com engenharia bastante complexa, e só é possível falar em autoria no cinema, considerando também as particularidades desse processo.

Referências

- COPPOLA, Sofia. *Maria Antonieta*. DVD. Sony Pictures, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2009.
- FRASER, Antônia. *Maria Antonieta*: biografia. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GEVINSON, Tavi. *Girls with power and mystique*: An interview with Sofia Coppola. *Rookie Magazine*, 17 de junho de 2013, disponível em: <http://rookiemag.com/2013/06/sofia-coppola-interview/> (Acesso em: 05.10.2013).
- LOBRUTTO, Vincent. *The filmmaker's guide to production design*. New York: Allworth Press, 2002.
- MURRAY, Rebeca. *Writer/director Sofia Coppola talks about Marie Antoinette*. About.com Guide, 2006. Disponível em: <http://movies.about.com/od/marieantoinette/a/mariesc101006.htm> (Acesso em: 05.10.2013).
- O'Hagan, Sean. *Sofia Coppola talks about Marie Antoinette*. The Guardian, 08 de outubro de 2006, disponível em: <http://www.guardian.co.uk/film/2006/oct/08/features.review1> (Acesso em: 05.10.2013).
- PRESS Kit Marie Antoinette Festival de Cannes. Cannes Archives, 2006. Disponível em: <http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/Direct/016496.pdf> (Acesso em: 05.10.2013).
- PRODUCTION Notes. *Marie Antoinette Official Site Sony Pictures*, 2006. < [11. Filmografia de Lance Acord disponível em <http://www.imdb.com/name/nm0010139/> \(Acesso em 05.10.2013\).](http://www.sonypic-</p>
</div>
<div data-bbox=)

tures.com/movies/marieantoinette/site/ > (Acesso em: 08.04.2010). O site oficial do filme não está mais disponível, mas as “Production Notes” foram digitalizado para PDF e estão disponíveis em: <http://www.visualhollywood.com/movies/marie-antoinette/notes.pdf> (Acesso em: 05.10.2013).

RABIGER, Michael. *Direção de cinema: técnica e estética*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

RICKEY, Carrie. *Lost and Found - An interview with Sofia Coppola*. Directors Guild of America, Spring 2013, disponível em: www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1302-Spring-2013/Sofia-Coppola.aspx (Acesso em: 05.10.2013).

RIZZO, Michael. *The art direction handbook for film*. New York: Focal Press, 2005.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Anablume, 2007.

STAM, Robert. *A americanização da teoria do autor*. Em: *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

O DIÁLOGO COMO POSSIBILIDADE DE CRIAÇÃO

Rafael Pagatini

DAV/UFES – rafael_pagatini@yahoo.com.br

O presente artigo apresenta um estudo sobre como a conversa e a narração de histórias se estabeleceram em possibilidades de acesso ao ambiente natural ao longo do desenvolvimento da pesquisa “Conversas com a paisagem”. O projeto se estabeleceu em uma série de proposições que buscaram revelar através de uma investigação artística, a afinidade entre o estado de transitar por determinados espaços geográficos e as possibilidades criativas deflagradas por meio da observação da paisagem em torno de estradas, rodoviárias e das reverberações geradas a partir da travessia física pelo espaço. Para isso o projeto se estruturou na produção de fotografias e textos através de viagens rodoviárias, em ônibus interestaduais, pelo Brasil.

Palavras-chave: Conversas, Paisagem, Viagem, Arte contemporânea.

Este artículo presenta un estudio sobre como la conversación y la narración de historias se establecieron en oportunidades de acceso al ambiente natural durante todo el desarrollo de la investigación “Conversaciones con el paisaje”. El proyecto se constituyó en una serie de propuestas que pretendían revelar, a través de una investigación artística, la afinidad entre el estado de transitar por determinados espacios geográficos y las posibilidades creativas deflagradas por la observación del paisaje alrededor de las carreteras, estaciones de autobuses y de las reverberaciones generadas a partir de la travesía física por el espacio. Para eso, el proyecto se estructuró en la producción de fotografías y de textos a través de los viajes por carretera, en autobuses y recorriendo varias provincias de Brasil.

Palabras clave: Conversaciones, Paisaje, Viaje, Arte Contemporáneo.

O objetivo deste curto ensaio é refletir como o diálogo se estruturou em mecanismo de acesso ao ambiente sociocultural em minha proposição artística “Conversas com a paisagem”. O trabalho se constituiu em deslocamentos pelo Brasil, a partir de um espírito inquieto interessado em ter contato com diferentes ambientes e vivências através da viagem, de forma que a pesquisa fosse se desenvolvendo ao longo dos percursos percorridos e que ao mesmo tempo esses deslocamentos se transformassem na próprio produção artística. O projeto iniciou com viagens de ônibus, objetivando a entrega a novas vivências que me seduziam pela riqueza popular e por sentir que ao embarcar em percursos de longas distâncias em ônibus interestaduais perdia o controle sobre meus itinerários. Ao mesmo tempo nesses percursos teria mais consciência dos intervalos, pausas, percalços decorrentes do trajeto, o que produziria maior sensibilidade ao tempo da paisagem, ratificando a viagem como ponto inicial do processo de criação.

A estrutura de trabalho baseou-se no diálogo com passageiros, nas impressões relacionadas aos caminhos percorridos e na produção de fotografias. As anotações dessas experiências estabeleceram um elemento importante, pois as reflexões acerca das conversas, das diferenças na geografia, no contexto social e econômico, observadas na condição de vagante, constituíram um rico campo de pesquisa. Outro elemento relevante foi o papel dos meios de locomoção, particularmente do transporte rodoviário, em uma perspectiva nacional. O sentimento de irremediável decadência desse serviço pode ser observado em vários momentos ao longo do projeto, da mesma forma que as rotas de longa distância são, em sua grande maioria, realizadas por pessoas de baixo poder aquisitivo. As migrações entre as cidades também se estabeleceram como objeto de análise pela variedade de configurações, desde a busca por oportunidades de trabalho, tratamento de doenças, deslocamentos ocasionais ou mesmo a necessidade de encontros familiares. (Figura 1)



Figura 1. Fotografia do autor. Intervenção na Rodoviária de Porto Alegre-RS, de 24 de setembro a 27 de outubro de 2013. (Acervo do Artista)

Esses deslocamentos promoveram uma intervenção na sala de espera do Terminal Rodoviário de Porto Alegre-RS com fotografias de grande formato em caixas de luz e um livro lançado pela editora da Universidade Federal do Espírito Santo que contém algumas histórias, impressões, devaneios e fotografias. O objetivo inicial da pesquisa foi pensar o processo de criação através das viagens e confrontar as expectativas que possuía sobre as cidades e as paisagens com a realidade que teria contato. Outro objetivo foi desenvolver uma pesquisa sobre as rodoviárias no Brasil, como elas se estruturam, como é sua arquitetura, a forma como os passageiros se envolvem com esses espaços, quem os habita, e pensar o que fica nesses locais de passagem.

Ao longo do projeto me deparei com um espaço riquíssimos em histórias que de alguma forma se relacionavam com as paisagens que passavam pela janela e das minhas incursões pelas cidades que desembarcava. Nesse contexto percebi que normalmente utilizamos a palavra *conversas* para fazer referência a relação entre pessoas que dividem palavras, ideias, pensamentos, assuntos. Durante as viagens senti a necessidade de que as conversas com os passageiros mais do que apenas dados informacionais sobre o deslocamento fosse utilizado como forma de relação com a paisagem. Dessa forma minhas incursões geraram uma série de percepções sobre o meio natural através de pessoas que como o artista se deslocavam entre territórios. As anotações das impressões, reflexões e dos diálogos, além das diferenças no ambiente e de como ele sofre influências de fatores sociais como econômicos transformaram as anotações em um discurso literário no qual as expectativas, mudanças e acontecimentos no interior do veículo se estabeleceram como manancial poético para a construção artística ao longo da viagem. Percebeu-se que o diálogo se estrutura como elemento de construção coletiva sobre determinados temas quando ele se afirma de modo não hierárquico possibilitando o acesso a múltiplas perspectivas sobre a paisagem e ao olhar do outro entorno do contexto no qual estamos inseridos. Ademais, quando a conversa ocorre nesse contexto ocorre uma interpretação de uma “vontade do meio natural” através das histórias verbalizadas. Essa não se faz apenas por um caráter contemplativo, do eu comigo mesmo, mas quando me desloco por diferentes locais tenho contato com um determinado grupo social que revela seus desejos, angústias em seus diálogos. A paisagem percorrida nos serve de casa, local de encontro que promove o desenrolar de nossas narrativas. Ao conversarmos revelamos toda construção entre natureza e cultural que fala através de nós, na qual uma está contida na outra. (Figura 2)

Ao mesmo tempo o dispositivo fotográfico possibilitou a consciência do deslocamento pelo seu aspecto híbrido que sempre gira entre o ficcional e o documental, além de oferecer a oportunidade de indicar uma postura para o exterior do veículo, do olhar que percebe as transformações do relevo, clima, vegetação. Essa relação entre fotografia e as histórias narradas estão relacionadas com a percepção de alguém que percebe a viagem não apenas através do sentido da visão, mas por outras formas e relações que ocorrem no interior do ônibus em constante movimento e ao olhar para fora em direção ao cenário que se transforma a cada quilometro rodado através da janela. Dessa forma

além das fotografias produzidas a partir do interior do ônibus foram realizados textos que foram publicados no livro e aproximam do projeto a sensação de percorrer fisicamente o espaço.

Como pessoas que passam de um lugar a outro, na publicação o leitor é convidado a iniciar sua leitura e a criar seu próprio itinerário ao longo das páginas do livro. Elas não foram numeradas justamente para possibilitar múltiplas ordenações e reconstruções. O deslocamento se estabelece como núcleo da narrativa, materializando-se através da consciência das vivências e das histórias colhidas no decorrer dos encontros. As viagens representam um auxílio do pensamento, torna-se metáfora da nossa própria existência, ao se estabelecer como processo de conexão com o mundo. A utilização da primeira pessoa do singular no presente do indicativo alternando com a terceira pessoa tem como objetivo proporcionar ao leitor a possibilidade de criar enquanto se lê a própria sensação de viagem, dando-se ênfase para algumas descrições do espaço e do contexto para proporcionar a criação de uma imagem mental da cena descrita. As fotografias presentes no livro não se comportam como ilustrações dos trechos narrados, algumas foram propositadamente inseridas próximas a momentos da narrativa correspondentes a outro cenário, criando assim um estranhamento e uma quebra em uma leitura linear da publicação. (Figura 3)



Figura 2. Fotografia do autor. Algum lugar entre Gabu-BA e Ibirapitanga-BA, 2013. (Acervo do Artista)

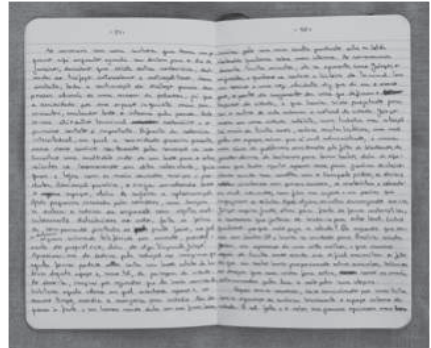


Figura 3. Fotografia do autor. Anotações de diário de viagem. 2013. (Acervo do Artista)

Desde o primeiro embarque percebi que aqueles espaços soturnos e austeros da rodoviária produziam um potencial de investigação muito interessante. Ao longo dos percursos as paisagens que se transformavam criavam um diálogo com as histórias que por vez ou outra escutava de conversas entre passageiros e das minhas impressões sobre o lugar. Mais do que personagens que apresentam suas falas e construções de personalidade através de ações, gestos, formas de andar, vestir, tive a preocupação de tentar quebrar com o mundo autossuficiente de uma narrativa clara e sem quebras. O leitor pode pular de um parágrafo para outro sem seguir uma ordem linear, da mesma forma

que minhas impressões se transformavam a cada novo encontro, promovendo diálogos que traziam percepções de outras mentes e apresentavam novas necessidades, tempos, vivências. Conversar se estabeleceu na possibilidade de constituir vários pontos de vista, diminuindo a lacuna entre esses olhares fragmentados, através da oralidade foi possível construir um elo de comunicação que retira a intermediação de discursos já consolidados. As histórias narradas pelos passageiros ou passantes que encontrava em minhas incursões pelas cidades criam laços concretos entre indivíduos e fenômenos que guardam significados na consciência coletiva. Algumas histórias como a de uma menina que vendia fotografias para chaveiros na rodoviária de Belém-PA e que durante o diálogo perguntada se conhecia a história de construção da cidade, respondendo que os portugueses vieram para Belém comer a comida típica dos índios, que apesar de inicialmente parecerem ingênuas, revelam o conhecimento sobre o lugar e a historiografia da cidade. Outras conversas na mesma cidade geraram horizontes de percepção surpreendentes sobre a rede de relações que existe em um importante comércio popular local chamado mercado Ver-o-Peso. Através do diálogo com pescadores e pessoas que trabalham no desembarque do peixe no local, percebi uma complexa teia de relações entorno da pesca e na venda do pescado. A figura do *balanceiro* que segundo vários depoimentos possui as atribuições de pesar a produção dos pescadores e indicar compradores para o pescado, ficando com cinco a sete por cento do total da venda, foi constantemente apontado como indivíduo que promove a harmonia no sistema local. Mais do que um atravessador, aquele que compra e revende e se coloca entre o pescador e o comerciante, esse personagem se torna importante por organizar e manter o sistema quando, por exemplo, algum pescador tem problemas de saúde ou encontram-se em dificuldades para custear a viagem de pesca. O *balanceiro* auxilia nas despesas, mais do que pela necessidade econômica seu auxílio deve-se por laços de amizade. A construção desse cenário através das conversas levaram ao encontro de várias pessoas que trabalham em diferentes funções como *carregadores*, *geleiros*, *viradores* que em ricas trocas sempre fizeram referência a uma relação familiar, de diferentes gerações, as quais trabalham juntas e se tornam amigas, sendo leais as relações pessoais através da reciprocidade.

O objetivo inicial de contato com a paisagem da cidade se transformou quando tive consciência de que era impossível observar aquele constructo separado de todas as relações humanas que estão presentes nesse cenário. As conversas passaram a figurar e transformar uma relação introspectiva e contemplativa da paisagem em diálogos com seus agentes, o que possibilitou uma nova construção do espaço físico, na qual se tornou perceptível o que inicialmente era invisível. Assim, os cursos criativos e reflexivos da proposição foram cultivados pelas possibilidades de conversas como entrega a novas vivências.

ENTRE A ESCRITA E A LEITURA: CADERNOS COMO ESPAÇO DE CRIAÇÃO

Raphael de Andrade Couto

Colégio Pedro II / RJ – raphaelandrdecouto@yahoo.com.br

Procuro investigar a questão da *leitura* e da *escrita* nos cadernos de artista como espaços de invenção: muito além de uma ideia de espaços de notas, os cadernos assumem uma autonomia e fisicalidade que lhes dão um status de obra de arte, ao mesmo tempo que contaminam e são contaminados por toda a complexidade da produção artística. Por fim, transitando entre os trabalhos do autor/artista penso no corpo como esse espaço de notas, dessa escrita que exige do leitor uma outra percepção de corpo e texto.

Palavras-chave: Cadernos de Artista, Corpo, Marcel Duchamp, Artur Barrio

Trato de investigar el tema de la lectura y la escritura en los cuadernos del artista como espacios de invención: más allá de una idea de los espacios de notas, los cuadernos de artista asumen autonomía y cuerpo que les dan un estatus de obra de arte, mientras que contaminan y están contaminados por la complejidad de la producción artística. Por último, moviéndose entre la obra del autor / artista pienso en el cuerpo como este espacio de notas, esta escritura que requiere el lector una percepción diferente de cuerpo y texto.

Palabras llave: Cuadernos de artista, cuerpo, Marcel Duchamp, Artur Barrio.

1.

O presente artigo se coloca como um desafio: o artista/autor que fala do próprio trabalho não sem o distanciamento crítico, mas que ao mesmo tempo que foge de uma leitura distanciada do trabalho. Busca, portanto, uma reflexão com o trabalho em processo, com a execução em andamento, como um bloco de notas, como um diário afetivo e reflexivo.

Para pensar em *cadernos* como esse espaço de reflexão e invenção do artista/autor que disserta *com* a própria poética, é importante partir de uma ideia de processo: o texto, assim como o fazer artístico encontram-se em andamento e, muito além de uma reflexão fechada com o tema proposto, se propõe a ser, a cada página, um espaço de experimentação. Por isso acredito ser importante utilizar o termo *escrever com o trabalho*, e não *a partir de* ou *sobre*, pois estes pressupõem uma escrita anterior/posterior, e sim – como no caso desse artigo – de uma escrita em conjunto com a poética, que pode ser pensada como um texto de artista, como obra.

Dessa forma é importante pensar na *escrita* e na *leitura* como problemas: os cadernos e livros de artista (cuja diferenciação conceitual não será possível nesse texto) se configuram numa escrita especial, onde não apenas a estrutura linear, de páginas e frases da esquerda para a direita e de cima para baixo são rompidas, como a própria matéria-suporte do livro. *Escrever* aqui pressupõe um ato expandido, além de sua estrutura original e tradicional, que transita desde anotações recorrentes a um trabalho até a um caderno que ganhe condição de objeto: o acúmulo de *notas* e ideias acaba por si dando aos cadernos um status de obra autônoma, sem necessariamente serem vistos como complementares a uma obra ou apenas dos estudos como curiosidade e um entendimento mais profundo do artista.

Da mesma forma, a *leitura* de um caderno ou livro de artista exige uma condição especial do leitor: uma dedicação mais delicada e aberta às possibilidades que o objeto traz: exige uma curva, uma leitura de manipulação, de reinício, de exploração das possibilidades do objeto e, por fim de um escrita conjunta: o *leitor* que complementa o trabalho ao manipulá-lo, ao estar no caderno.

Portanto, há uma exigência do corpo como *texto*: não um texto tradicional mas um texto especial – da dedicação na *escrita* e na *leitura*, e de um corpo que reflete e absorve essa textualidade.

2.

Parto aqui da ideia do caderno como espaço de invenção: sem vínculos ou compromimentos, o caderno é um espaço de estudo, de surgimento de ideias, de comparações e análises. De palavras e imagens soltas, desenhos, colagens, notas. A anotação, esse fazer primeiro, essa escrita livre é o marco inicial de uma produção de artista que se coloca como “feitor”.

Assim, as anotações, as ideias, os fazeres primeiros possuem em si uma autonomia em relação aos seus desdobramentos. Seu caráter formal apresenta em si um caráter de

objeto, um espaço de liberdade e experimentação. Como no *Grande Vidro* de Marcel Duchamp, cuja *Caixa Verde* (figura 1)

foi ironicamente pensada como manual-catálogo de assistência à visão do Vidro, a modo de exercício retiniano, porém, ambos territórios, o da obra e o das anotações, se desejam autônomos e extremamente dissociativos, no visível e no literário respectivamente, e de articulação relativamente inexistente. (Moure in: Duchamp, 1998)

de assistências, faz do universo das anotações e, conseqüentemente dos cadernos de artista, um espaço de invenção de fronteiras complexas, de repetições, de processo. Como continua Gloria Moure, estes se “negam a converter-se em trama, suporte ou referência e se aliam apenas por “condescendência” poética”. (op.cit.).

Há que se destacar essa dissociação entre o visível e o literário apontado por Moure na *Caixa Verde*: o espaço das anotações, da escrita e do estudo, apresentado em pranchas na *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* apresentam o Grande Vidro em uma estrutura de estudo, de processo e de *escrita*. Enquanto o Grande Vidro possui sua autonomia fetichista do ver *através*, da dupla superfície e do deslocamento de um lugar da pintura, a *Caixa Verde* apresenta as superfícies como páginas, como texto. Páginas a serem lidas de qualquer maneira, dispostas sobre uma mesa como pranchas, como um álbum, onde a escrita e a anotação do artista o colocam na condição de livro, de estudo.

Estudo esse que não caminha apenas no aspecto da “montagem”, mas em anotações que vão para um caminho mais indeterminado. Talvez aí resida a autonomia das anotações em relação aos trabalhos: coabitando com a ideia de projeto, as anotações da *Caixa Verde* apontam para ideias, formas, detalhes e questões mais subjetivas, no que Gloria Moure mais uma vez se faz presente:

Do mesmo modo que a obra de arte não é a origem central do desenvolvimento expansivo do âmbito de criação, tampouco se manifesta como necessidade uma oscilação à preponderância da objetividade ou da subjetividade. Pelo contrário, a tensão entre elas se mantém e não há pretensão alguma de dissipá-la pois nela reside a ignição criativa, a criação e a percepção plásticas. (op. cit.)

Seria possível então pensar toda a obra de arte como anotação? Onde a tensão entre objetividade e subjetividade, entre os múltiplos fazeres (de projetar e refletir) se atravessam?

Acredito numa horizontalidade entre esses “fazeres” e fronteiras: ao mesmo tempo que possuem uma autonomia enquanto *obra de arte*, há cruzamentos e atravessamentos entre os cadernos e seus desdobramentos, no que Georges Didi-Huberman diferencia as ideias de *table* e *tableau* (Didi-Huberman, 2010), onde a *mesa* seria esse espaço de horizontalidades, de influências múltiplas, de encontro de questões, de montagem. E não apenas a análise de um trabalho em sua unidade, *quadro*.

A horizontalidade pressupõe uma travessia de fronteiras, de barreiras, e as anotações, longe de uma localização inferior numa hierarquia de uma produção de obra, são parte de um todo que se influencia mutuamente.

Caráter esse que pode ser percebido nos Cadernos-Livros de Artur Barrio, onde o artista, por meio de um texto-imagem, fundamenta sua produção de modo horizontal e multicontaminante (Figura 2).



Figura 1: Marcel Duchamp: *La Boîte Verte*, 1943. Fonte ignorada

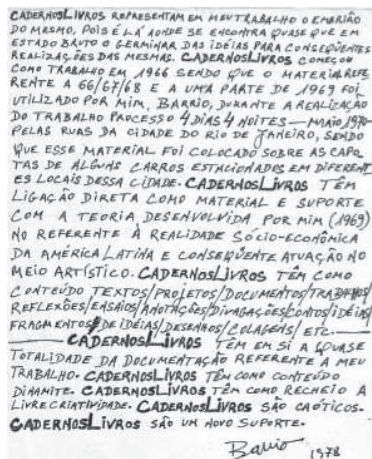


Figura 2 – Artur Barrio: *Caderno Livro*, 1978. Fonte: Revista *Arte & Ensaios*, PPGAV/UFRJ

Como coloca o artista/autor, “Cadernos Livros têm como conteúdo textos/ projetos/ documentos/ trabalhos/ reflexões/ ensaios/ anotações/ divagações/ contos/ ideias/ fragmentos de ideias/ desenhos/ colagens/ etc.” num fluxo múltiplo de documentação, projetos, registros, ideias e divagações. Os Cadernos Livros assumem assim um lugar nessa estrutura *mesa*, de anotação, de obra autônoma e de diálogo com uma obra maior, que não se restringe a projeto, execução e registro, mas funciona numa estrutura circular, como um ouroboros, pois ao mesmo tempo em que é “embrião” é “trabalho”.

Assim, penso nos cadernos como espaço corpóreo: ao serem vestígios da ação 4 dias e 4 noites e também pontos de partida para outros produtos, ao acumularem textos, imagens, palavras e imagens, desenhos e fotografias, ideias e registros, estudos e detalhes da máquina de chocolate para o Grande Vidro, além das anotações e percepções do projeto, os cadernos assumem uma identidade corporal única: uma estrutura matéria que não se assemelha às estruturas de quaisquer obras: há uma fragilidade única, o papel que se altera com as intervenções e experimentos, o erro, o caráter livre de *leitura e escrita*, a desistência, a incompletude, o processo em seu caráter mais puro.

Nos meus cadernos (Figura 3) encontro essa inquietação: a fragilidade, o risco de destruição e a própria exposição destes a um público *leitor* que ali encontra o inesperado: diferentes pesos, colagens, incisões, costuras, textos... enfim, uma variada gama de imagens como uma textualidade especial: um conjunto não narrativo que possui uma identidade nesses encontros de tensões. Como *escrita* aqui, assim como em Duchamp e Barrio, percebo um caráter não explicativo de um universo de ideias, mas esse acúmulo de fluxos e propostas, em caráter bruto, estando os cadernos sujeitos à destruição, perda e inutilização, tanto na sua fisicalidade quanto no seu arcabouço de ideias.

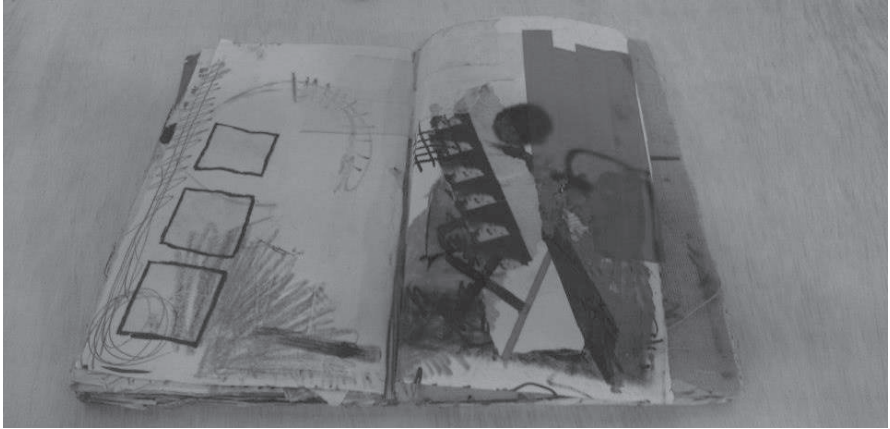


Figura 3: caderno do autor – sem data, coleção do artista.

Os cadernos mantêm esse caráter de espaço notas, de diário fragmentado e multidimensional, mas nesse acúmulo de materiais, textos e processos pessoais, se aproximam de uma ideia de livro de artista.

Mais do que de livro de artista, os cadernos assumem na minha poética uma condição de notas além do papel. A questão da *escrita* como condição especial no caderno de artista, subjetiva, não-narrativa, fragmentada, tautológica, reflete no corpo como espaço de notas. A pele assume esse caráter de superfície onde o texto se projeta, num caráter imagético, com a mesma visceralidade das páginas escritas (Figura 4). Como no texto *A Colônia Penal*, de Franz Kafka, onde o condenado é colocado numa máquina que tatua na pele o crime pelo qual este foi condenado, sangrando e sendo marcado até a morte.

O corpo do condenado na colônia é resíduo reflexivo de seu próprio erro. Não há sentença verbalizada, mas marcada na pele: “_Seria inútil anuncia-la (a sentença). Ele vai experimentá-la na própria carne.” (Kafka, 1998)

Meu corpo não é marca de uma sentença até a morte, mas é marca de passagens subjetivas, como um caderno de notas, de projetos. A marca visceral, o sangue que se projeta tem a intensidade de uma escrita especial, e exige do *leitor*/espectador um entendimento desse corpo como anotação, como texto, como verbo, como grito mudo.



Figura 4: Válvula – performance – 2013 – acervo do artista

Referências

- ARTE & ENSAIOS – Revista do PPGAV/UFRJ. Edição 17. Rio de Janeiro, dezembro de 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas: Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, Reina Sofia, 2010.
- DUCHAMP, Marcel. *Notas (Introducción de Gloria Moure)*. Madrid, Editorial Tecnos, 1998.
- KAFKA, Franz. *O Veredicto/ Na Colônia Penal*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

QUANDO O SENTIDO DO REGISTRO SE FAZ PRESENTE

Reginaldo da Nóbrega Tavares
UFPEl – regi.ntavares@gmail.com

Angela Raffin Pohlmann
UFPEl – angelapohlmann@gmail.com

Este artigo descreve o processo de colaboração na criação de um conjunto de esculturas. As esculturas foram construídas a partir do resgate da memória de vida do autor, em colaboração com outro colega. A colaboração foi estabelecida a partir de conversas e da troca de ideias, que propiciaram a reflexão e o amadurecimento dos estudos e motivação para realizar esta série de trabalhos. Os registros armazenados na memória correspondiam a diferentes momentos de vida. Estas lembranças estavam adormecidas e de maneira silenciosa o autor sabia de sua importância. A colaboração faz com que as pessoas se conectem com elas mesmas e resgatem as lembranças.
Palavras-chave: conversar, colaborar, proceso de criação.

En este artículo se describe el proceso de colaboración en la creación de un conjunto de esculturas. Las esculturas se construyeron a partir de la recuperación de la memoria de vida del autor, en colaboración con otro compañero. La colaboración se estableció a partir de conversaciones y del intercambio de ideas, lo que llevó a la reflexión y la maduración de los estudios y motivación para llevar a cabo esta serie de trabajos. Los registros almacenados en la memoria correspondían a diferentes momentos de vida. Estos recuerdos estaban adormecidos y de manera silenciosa el autor sabía de su importancia. La colaboración hace con que las personas se conectan con ellas mismas y rescaten los recuerdos.
Palabras clave: charlar, colaborar, proceso de creación.

Introdução

“Nós nos comunicamos para criar com os outros uma razão para viver”

(Vilém Flusser)

Este artigo descreve o processo de colaboração na criação de um conjunto de esculturas. As esculturas foram construídas a partir do resgate da memória de vida do autor, em colaboração com outro colega. A colaboração foi estabelecida de modo informal e espontânea a partir de conversas e da troca de ideias. As conversas propiciaram os momentos de estudos e motivação para realizar esta série de trabalhos.

Colaborar é dedicar tempo para uma construção. Uma conversa é uma maneira de estabelecer uma colaboração, pois conversar necessita do desprendimento de tempo. Então, quando conversamos estamos consumindo tempo para nos comunicarmos, nós estamos dedicando um tempo de nossas vidas para nos aproximarmos de outros. Esta comunicação envolve transmissão e recepção de informações, de palavras e de sentidos. Estamos construindo uma experiência. Experiência no sentido descrito por Larrosa (2002) para quem a experiência envolve expor-se, colocar-se em risco, enfrentar o perigo e deixar-se atravessar pelo que se passa. Estamos trocando com os outros. Uma conversa colaborativa nos estimula e reforça as nossas convicções, nos afirma como seres humanos, pois temos a chance de tentar expor o que pensamos, o que sentimos, de tentar mostrar quem realmente somos, as nossas razões, justificativas e descrever as nossas emoções. Quando conversamos mantemos a esperança de sermos compreendidos. Conversar é um momento muito especial da vida.

Quando pensamos na vida moderna, vemos que as pessoas estão correndo para todos os lados a fim de atender as demandas já programadas nas rotinas e nas eventuais demandas que surgem diariamente. Mas se não temos tempo como podemos conversar? Na vida moderna nos comunicamos quase que permanentemente. Estamos conectados através da rede de computadores e de telefones. Nós estamos enviando mensagens eletrônicas através das redes de computadores e de celulares, porém a comunicação pela via eletrônica não é a mesma conversa.

Quando conversamos presencialmente com alguém nós criamos uma percepção instantânea desta conversa. Estes contatos físicos são feitos em quase todos os lugares, como em casa, na escola, no trabalho e no deslocamento entre lugares. Mas conversar não parece ser simples. No dia-a-dia vemos que as pessoas estão correndo, focadas em seus afazeres, desconfiadas das intenções alheias, se distanciando uns dos outros. As conversas são mais rápidas, mais distantes e focadas em um objeto pragmático, e muitas vezes não trazem nenhum sentido. Porém, o ser humano é um ser falante e capaz de produzir ideias. As conversas francas e honestas que estabelecem conexões entre indivíduos colabora, potencializam ideias que podem se transformar em projetos importantes para um ou mais protagonistas daquele momento.

A Memória

A memória é o lugar a onde se encontra o nosso passado recente e o passado distante. Precisamos deste passado para vivermos e criarmos a estrutura necessária ao nosso redor. Os nossos aprendizados, sentimentos, reconhecimentos e tantas outras coisas estão armazenadas na memória. Mas como resgatamos o passado? Temos a chance de resgatar o passado quando somos estimulados. Estes estímulos são percebidos através do olfato, tato, visão e audição. Estes estímulos quando capturados desencadeiam um processo de busca das lembranças e registros mentais da experiência vivida. Os nossos registros armazenados na memória correspondem a diferentes momentos de nossas vidas. Alguns registros que estão arquivados no acervo de nossa memória podem não estar em uso. São lembranças que ocupam espaço, que podem ser acessadas, mas sofrem da falta de sentido. Porém, estes registros não foram descartados e estão vivos em nossa memória. Talvez, a intuição da importância destas lembranças mantivesse este registro memorizado em lugar seguro. No entanto, a intuição não é condição suficiente para encontrar o sentido destes registros que estão vivos na memória. Talvez, o sentido tenha que vir por meio de um estímulo externo.

Muitas ideias e projetos interessantes podem estar sendo gestados de maneira silenciosa já que os registros estão armazenados na memória do autor. Embora alguma construção esteja em curso, esta construção inicia sem direção e sentido.

Esculturas

As esculturas aqui referidas tiveram início muito tempo antes de sua realização. Elas tiveram início no momento em que as experiências estavam sendo vividas. Estas experiências geraram informações e conhecimentos que foram armazenados na memória. Porém, produtos e subprodutos, resultados de uma vivência, perdem o sentido ao longo do tempo ou por falta de sua atualização ou porque são armazenados sem sentido.

Os registros que deram origem às esculturas referidas neste texto nasceram em outro momento da vida do autor, mas estes registros somente recentemente foram resgatados. Quando ganharam sentido foram resgatados e motivaram a produção de esculturas. Mas quando um registro ganha sentido? Não sabemos dizer. Talvez, o sentido do registro tente se fazer presente e mostrar o quanto ele nos pertence, mas pode não ser simples percebê-lo.

A figura 1 mostra uma das esculturas produzidas a partir do resgate de registros mentais que foram armazenados há muitos anos. Esta escultura deu forma aos registros que foram resgatados. O material usado é arame de aço galvanizado, parafusos, porcas e arruelas. Este material forte e rígido permitiu um resultado inusitado graças à sua flexibilidade.

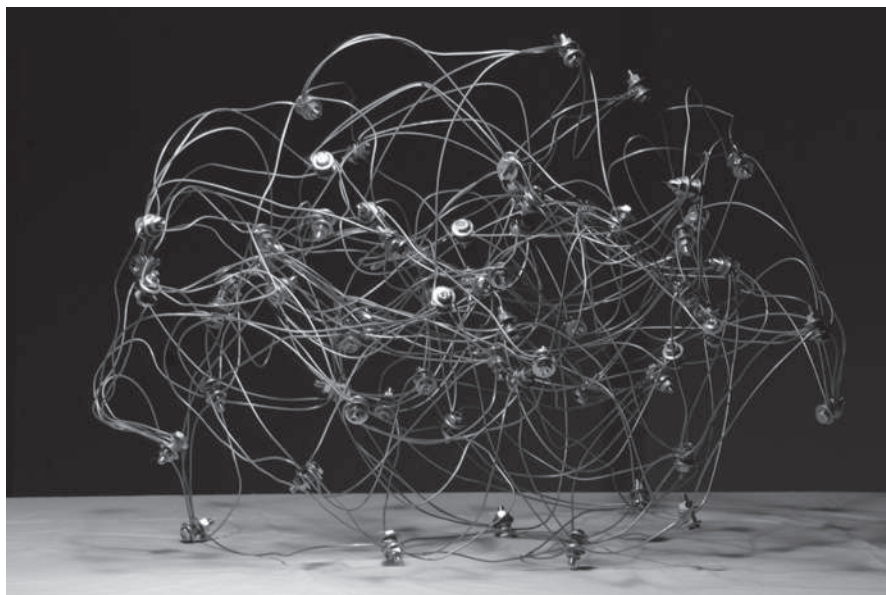


Figura 1: Escultura realizada pelo autor (arame galvanizado, porcas e parafusos, 60 x 40 x 60 cm, 2013)

Do ponto de vista de um primeiro olhar as esculturas descrevem uma simples conexão de parafusos com arames de aço galvanizados. Os fios de arames são enrolados no corpo do parafuso e uma porca empurra a arruela contra o arame. O arame que está torcido no corpo do parafuso é então apertado e permanece firme entre a arruela e a cabeça do parafuso. Mas um segundo olhar pode revelar a força das conexões que sustentam a forma. Por trás da aparência caótica da escultura podemos perceber que os fios de arames e parafusos ocupam uma posição singular e que cada parafuso colabora de forma única para dar um sentido à escultura. Quando este sentido é percebido, o observador pode ver a ordem na qual os parafusos se conectam.

Conclusão

A colaboração entre duas ou mais pessoas é um fato comum. Os trabalhos que envolvem a colaboração de um grupo de pessoas também parece ser uma alternativa do tempo em que vivemos. As pessoas se aproximam por diversas razões e este contato pode potencializar o aprendizado, compreensão, respeito, prazer e criatividade. Porém, uma pessoa poderia ser capaz de despertar em outra os sentidos que ajudam a facilitar a compreensão da sua paisagem interna e externa. Isto talvez possa acontecer quando uma pessoa entrega para a outra a atenção que ela precisa, ou quando empresta, de forma honesta, o ouvido. A colaboração faz com que as pessoas se conectem com elas mesmas e resgatem as lembranças que foram catalogadas lá atrás em outros tempos. A troca de ideias potencializa uma reflexão que traz um sentido para os registros na memória.

Referências

- BERNARDO, Gustavo; FINGER, Anke; GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro, n.19, 2002.

LINHA DA VIDA: REGISTROS AUTOBIOGRÁFICOS DE ARTISTA

Ricardo Maurício Gonzaga

PPGA/UFES – ricmauz@gmail.com

O texto apresenta um aspecto ainda não publicado, seja em forma de exposição ou de análise textual no âmbito acadêmico, da obra de seu autor, constituído por um conjunto de álbuns autobiográficos realizados a partir de 1978. Híbridos de diários - apesar de cada unidade constituir mais propriamente um anuário - e cadernos de experimentação de artista, estes álbuns operam simultaneamente o registro de uma biografia específica e a construção de um lugar específico para o exercício cotidiano da arte.

Palavras-chave: cadernos de artista, imagem, texto, linguagem, história.

This paper presents an aspect not yet published, whether in form of exposure or academic textual analysis, of the author's work, consisting of a set of autobiographical albums made since 1978. Hybrid of diaries - although each unit be more properly a yearbook - and expW language, history.

Introdução

A escrita do texto deste artigo implica em uma dificuldade e um desafio: derivam ambos do problema que todo autor enfrenta ao elaborar análise da própria obra. Nestes casos a necessidade de objetividade se confronta com a impossibilidade de escapar à subjetividade, impositiva, obviamente, por definição. Não se trata, no entanto, de tentativa inédita, muito pelo contrário, já que constitui prática corrente e aceita - ainda que nem por todos e, por muitos, com restrições - que chega a constituir boa parte da contribuição dos escritos sobre arte na atualidade. Convém também mencionar que as desvantagens referentes à evidente dificuldade de distanciamento, oriunda da fusão das posições, autor, artista/teórico, parecem ser plenamente compensadas pela possibilidade de uma fala que, ao se originar no próprio âmago do processo de criação, responsabiliza-se pela elaboração de uma análise a partir deste lugar privilegiado, que só o próprio autor, evidentemente, pode ocupar.

No caso de um grupo específico de artistas - grupo este em que me incluo - que devido à especificidade de sua formação em nível de pós-graduação, teve a oportunidade, que se manifestou na verdade em forma de exigência, de exercitar esta fala específica, autoanalítica e autorreflexiva, esta tarefa não se apresenta como inédita, à medida que foi enfrentada ao longo de inúmeras monografias de mestrado e doutorado, resultando na escrita de dissertações e teses correspondentes, próprias às áreas de Poéticas ou Linguagens Visuais dos programas de pós-graduação em arte, no Brasil e no exterior.

Se, por um lado, o aspecto político do exercício desta oportunidade, tão visceralmente avessa ao espírito de divisão de competências moderno, aparentemente não deve ser negligenciado, por outro, tais análises devem, evidentemente, evitar a todo custo o perigo de incorrer no equívoco de se manifestar como críticas de cunho laudatório ou autopromocionais. Em relação a este aspecto, vale referir que não se trata aqui de modo algum de tentativa de exercício de juízo de valor sobre o objeto analisado - esta sim uma impossibilidade evidente para o próprio autor.

Finalmente, é preciso mencionar que, no caso específico, devido ao fato do objeto analisado constituir material de caráter autobiográfico - diários ou anuários em forma de cadernos - ou álbuns - de artista - de cunho eminentemente privado, todas as dificuldades citadas ficam naturalmente ampliadas. No entanto, o desafio desta análise e apresentação se impõe, aproveitando esta oportunidade de vir a público, porque, dado o caráter absolutamente excêntrico deste material, avesso por natureza à própria ideia de exposição, em não se aproveitando brechas como esta para sua apresentação, o curso natural apontaria, inevitavelmente, para sua recepção pública póstuma. Neste caso, seríamos obrigados a aceitar incondicionalmente o juízo de Duchamp, quando menciona preferir a posteridade como forma de espectador: “porque o espectador contemporâneo não tem nenhum valor, na minha opinião” (Duchamp apud Cabanne, 2008, p. 132). O que talvez não fosse absolutamente estranho à natureza dos álbuns, à medida em que, muitas vezes parecer ser mesmo com ela - a posteridade - que eles dialogam.

História, prática e teoria

Temos a tendência de juntar e guardar coisas. Por motivos afetivos, sentimentais, nos apegamos a pequenos objetos, papéis e fotografias que nos remetem a momentos especiais de nossas vidas. De certa forma eles nos ajudam a construir e salvaguardar uma percepção própria de nossas existências. Muitas vezes, ao retornar de uma viagem, organizamos álbuns de recortes, *scrapbooks*, em inglês, que vão nos permitir posteriormente lembrar e reconstituir os momentos felizes daquela experiência. Organizados em álbuns ou guardados em caixas, estas lembranças - suvenires - nos acompanham muitas vezes ao longo da vida: o que fazer delas? Em 1978, aos vinte anos de idade, deparei-me pela primeira vez com o problema e com o dilema decorrente: manter - e consequentemente, continuar acumulando - coisas e pequenos papéis, fotografias e cartas ou promover contínuas seleções ao longo do tempo, no sentido de conservar apenas aquelas lembranças que constituiriam a essência da essência do que há de mais significativo para mim, como indivíduo? Hoje, a tendência generalizada, a ponto de ter se tornado até paradigmática, é a de considerar todos estes 'documentos' como absolutamente descartáveis. Tal tendência pode ser explicada, como o faz Jean Baudrillard (2002), por uma desvalorização generalizada do passado, que incide sobre toda e qualquer materialidade documental. Respondendo a estas imposições, o senso comum já tomou sua decisão, clara e irrevogável, que deve valer para todos: desfaçam-se destas inutilidades, desapeguem-se, isto será o melhor para você, sua vida se tornará mais leve, tanto no sentido figurado, quanto, neste caso obviamente, no material - o que, sob este aspecto, não deixa de ser verdade. No entanto, aos vinte anos, decidi agir inversamente a estas prescrições, que, na verdade, ainda não se manifestavam, muito menos com a violência normatizante impositiva com que o fazem hoje, a serviço da homogeneização das existências e empastelamento das singularidades: passei a organizar tudo aquilo que poderia ser fixado em folhas de cadernos bidimensionais em álbuns, à razão de um por ano, anuários, portanto. A partir daquele ano, 1978, tendo realizado três para os anos imediatamente anteriores, dei sequência a esta prática que continua até hoje (Figuras 1 e 2).

Como 'containers poéticos' (LACERDA, 1991), estes álbuns guardam 'de um tudo', por assim dizer, de folhas com anotações manuscritas: recados, listas de compras, cartas em seus envelopes, até notas impressas: contas de supermercado, bilhetes de passagens, extratos de bancos, embalagens de remédios; imagens: fotográficas ou recortadas de jornais ou revistas, figurinhas soltas de antigos álbuns e desenhos, meus ou de meus filhos, de outras crianças (por vezes, encontrados), amigos, alunos e colegas, sejam desenhados diretamente sobre as folhas dos álbuns, sejam coletados de um guardanapo de bar ou de uma folha abandonada após uma reunião, quando foram distraidamente esboçados (figura 3). Esta ampla gama de materiais, os registros mais banais da vida cotidiana, se organiza como matéria prima para o trabalho ao longo destas páginas, que documentam, como diários de bordo, o trânsito de uma vida e de muitas outras que com ela se entrelaçam.



Figura 1: Álbums da década de 80 (capas): da esquerda para à direita e de baixo para cima: 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989.



Figura 2: Álbums da década de 90 (capas): da esquerda para à direita e de baixo para cima: 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996.

Escritores frequentemente elaboram, ao longo da vida, diários, que se acumulam, vindo a ser revelados, publicados - apenas *a posteriori*, em edições póstumas. Acredito que, como nestes diários, se manifeste em minha prática um certo 'desejo de faraó', se me permitem a expressão, desejo de permanência para além da morte, ou de não conformismo em relação ao fim abrupto que ela impõe. Desejo este, aliás, nada estranho à motivação dos artistas - e escritores - em geral, de todos os tempos, que pode chegar, talvez, até a se constituir como causa fundamental para todo processo de criação: recusar-se a desaparecer por completo. Um impulso inconformista contrário ao fim inescapável.

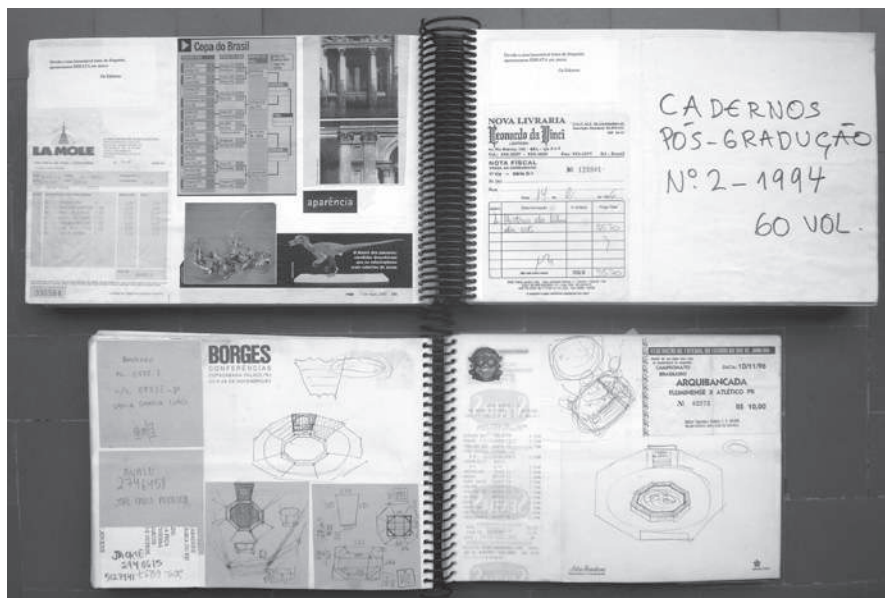


Figura 3: Páginas dos álbuns dos anos 2000 (em cima) e 1996 (em baixo)

A diferença destes álbuns, diários/anuários em relação a seus congêneres produzidos por escritores reside, a meu ver, em sua natureza híbrida, mistura de escrita e imagens, que conduz a narrativa autobiográfica por outras vias, distintas das próprias à escrita.

Neste sentido, à despeito de sua feição eminentemente histórica - dada sua linearidade cronológica, parece ser mais apropriado definir esta escrita autobiográfica como sendo pós-histórica, na acepção de Vilém Flusser (1996) para este conceito, justamente por seu caráter híbrido, que se reconfigura a cada momento, a partir do próprio exercício de sua reinvenção cotidiana.

Segundo Vilém Flusser, vivemos o limiar de uma nova era, em que uma nova forma de linguagem, pós-histórica, estaria sendo forjada, a partir do advento das imagens técnicas. Esta linguagem, que se constituiria como um amálgama de imagens e textos, determinaria o fim da era histórica do Ocidente, dominado pelo paradigma da forma escrita que transcreve a linguagem falada e que caracteriza aquilo que ele, Ocidente, tem de específico: o império do conceito (à medida que o Oriente só vem a se encontrar com esta forma de linguagem ao se defrontar com a cultura ocidental, lidando anteriormente com sistemas ideogramáticos de linguagem). Se, como aponta Flusser (1987), em relação a esta nova linguagem, somos todos ainda analfabetos, já se encontram, no entanto,

em andamento inúmeras tentativas iniciais de sua formulação, nos mais diversos campos, inclusive e, naturalmente - talvez, principalmente - no campo da arte. Um exemplo corriqueiro e até banal, por extremamente cotidiano, é a utilização de signos programados oferecidos por *softwares* de comunicação textual, tais como *emoticons* e *emojis*, em mensagens de textos trocados por usuários da rede mundial de computadores. A prática de ilustrar ou mesmo apenas sublinhar o que está sendo dito - escrito - por pequenos signos previamente programados, reflete a necessidade nascente de uma comunicação por meio de dispositivos imagéticos, numa sociedade cada vez mais dominada pela produção e consumo de imagens. Parece notável que, anteriormente à criação destes signos agora disponibilizados por programas, tal necessidade já houvesse se manifestado, emergindo na forma de improvisações, como a utilização de signos gráficos, parênteses, aspas, colchetes, dois pontos, disponíveis nos teclados dos computadores pessoais, que, associados, configuravam os signos desejados, expressões de alegria (*smiles*) admiração, tristeza, espanto, etc.

Realizados ao longo de um período de trinta e cinco anos, portanto e, já agora, superando mesmo este número, à medida que, com o aumento de imagens fotográficas, derivado da utilização de câmaras digitais, tornou-se necessário realizar um álbum por semestre, ao invés dos anuais, este conjunto manifesta concretamente uma verdade heraclitiana: uma comparação entre álbuns com intervalos de mais de dez anos - de qualquer período - vai apresentar diferenças notáveis, tanto no que diz respeito aos conteúdos fixados, quanto em relação às opções em termos de organização e diagramação. Este processo de metamorfose contínua parece denotar de forma clara, concreta, que o modo de ser do ente que somos, para falarmos com Heidegger (2002), é de natureza plástica, não podendo deixar de sê-lo igualmente seus produtos.

Os primeiros álbuns eram feitos a partir de cadernos de desenho, comprados, com espirais metálicas. Posteriormente estas foram substituídas por outras mais largas, de plástico. Atualmente, são encadernadas folhas de papel ofício, com espirais de plástico, as mais largas possíveis. As capas são cortadas em papel cartão duplex e especialmente preparadas a cada álbum. As primeiras folhas, assim como as últimas, por abrir e fechar cada álbum, apresentando o ano que se segue, também se diferenciam das demais, que se inserem no fluxo de passagem do tempo (figura 4).



Figura 4: Primeiras páginas dos álbuns dos anos de 1985 (em cima) e 2003 (em baixo)

Os papéis cotidianos são mantidos em ordem, em agenda pessoal, vinculados aos dias respectivos e transferidos para envelopes de plástico ao fim de cada mês, para sua utilização posterior, quando chega seu momento de inserção nos álbuns. As fotos, atualmente, também são arquivadas digitalmente e ampliadas neste momento. O lapso de tempo entre o vivido e a realização dos álbuns costumava ser de um ano, aumentou para dois e hoje está em cinco.

Obra aberta por definição, a possibilidade - e inevitabilidade - de sua interrupção coincidirá com o fim da própria história de seu autor, guardado um pequeno lapso de tempo, à medida que a realização das páginas dos álbuns acontece a uma pequena margem dos acontecimentos.

Cortada a linha da vida, portanto, será naturalmente estancado o fluxo destes arquivos. Poéticos ou artísticos. Ou não. A posteridade decidirá e a ela caberá o ônus de lidar com eles. Ou deles se desfazer: *revertere ad locum tuum*.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FLUSSER, Vilém, *Prétextos para a poesia*. In: *Cadernos RioArte*, ano 1, nº 3, 1985.

_____. *Texto/ Imagem enquanto dinâmica do Ocidente*. In: *Cadernos RioArte*, ano II, nº 5, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2002.

APROPRIAÇÃO E PARTICIPAÇÃO EM MOUCHETTE ORG: A PROFUNDIDADE NO ZERODIMENSIONAL

Rodrigo Hipólito dos Santos
PPGA /UFES – objetoquadrado@gmail.com

Através da proposição artística Mouchette.org (1996) este artigo trata de características específicas da net.art voltadas para o compartilhamento e a interatividade. Sob a ótica da “estética relacional” de Nicolas Bourriaud, trata-se do cunho colaborativo desse trabalho. Com vistas para o elogio da superficialidade de Vilém Flusser, tangenciado pelo sentido de “técnica moderna”, apresentado por Martin Heidegger, aponta-se a relação mais extensa entre o domínio da tecnoimagem e o apagamento da condição histórica.

Palavras-Chave: mouchete.org, apropriação, participação, net.art

Through artistic proposition “Mouchette.org”, (1996) this article deals with the specific characteristics of net.art focused on sharing and interactivity. Under the perspective of Bourriaud’s “relational aesthetics”, this text deals with collaborative sense of this work. With views over the Flusser’s praise of superficiality, crossed by the sense of “modern technique”, presented by Martin Heidegger, shows the most extensive relationship between the area of tecnoimagem and erasing the historical condition.

Keywords: mouchete.org, ownership, participation, net.art

Qual seria a melhor maneira de Mouchette cometer suicídio quando chegar aos treze anos? A artista que se apresenta em *Mouchette.org* jamais atinge a idade final, mas, talvez tenha encontrado uma grande transformação quando o nome por detrás do avatar foi revelado. A página inicial (www.mouchette.org, 1996) da criação de Martine Neddham apresenta a imagem de moscas a andar sobre uma flor. Tudo aponta para um recorte improvisado, uma composição amadora e infantil. No canto superior esquerdo da *home-page* surge o rosto de uma menina de, talvez, 13 anos. Ao lado da foto há informações como num questionário: ela é uma artista, seu nome é Mouchette, tem quase 13 anos, mora em Amsterdã e logo adiante um botão para alterar o “estado de espírito” da suposta artista. Ao acionar o botão o fundo é trocado por outra imagem de flor e as moscas permanecem (*mouche*). Na medida em que o usuário “explora” os atalhos a partir da *home-page*, textos, áudio, imagens e animações surgem como referências pouco consistentes da vida e da obra da artista adolescente. A hipertextualidade de *Mouchette.org* parece servir para que o usuário perca-se na exploração. Cada *link* faz surgir no ecrã conteúdos que tanto põem em dúvida a veracidade do que é dito quanto aumentam o envolvimento do usuário. Por um breve currículo de realizações e imagens de sua residência em Amsterdã, até “pinturas” com intervenção digital de extrema inocência, a vida de Mouchette é apresentada. Muitos dos *links* parecem sem saída e realmente assim seriam, não fosse a requisição de contato direcionada ao usuário do *website* através de formulários de *feedback*. E-mails personalizados são enviados aos usuários receptivos, isto é, aqueles que cedem seu e-mail e prestam-se para possíveis diálogos.

Mouchette.org nunca foi retirado do ar e na medida em que conquistava o público frutificava também polêmicas. Direitos autorais, pedofilia e os limites da liberdade na internet são pontos discutidos com o “problema” *Mouchette.org* (SALVAGGIO, 2002). A referência ao filme de Robert Bresson, *Mouchette, a virgem possuída* (1967) é uma das bases estruturais da “personalidade virtual” Mouchette. O filme, por sua vez, foi inspirado no livro *La Nouvelle Histoire de Mouchette* (1937), de Georges Bernanos. Trata-se da história de uma adolescente que sofre dissabores sociais e familiares numa pequena comunidade e comete suicídio após ser violentada. Martine Neddham apropria-se do título, da narrativa e do peso psicológico dessas referências para conceber a persona virtual. O linguajar simples, repleto de conotações sexuais e mórbidas, aliado a indicação de uma criança de 12 anos de idade, torna a relação com os usuários aparentemente inadequada ou eticamente preocupante.

Nos primeiros anos de existência de *Mouchette.org* a autoria permaneceu encoberta. O processo de aprimoramento do trabalho levou Neddham à construção de outros “caracteres virtuais” e trouxe respostas do público provavelmente não previstas no projeto inicial. *Websites* baseados no desenvolvimento de *Mouchette.org* surgiram como modo de apoio ou mesmo crítica e esses novos locais de apresentação de conteúdo foram, em alguma medida, agregados ao trabalho inicial. Hoje *Mouchette.org* não mostra o “caráter virtual” proposto por Martine Neddham em 1996, mas surge como uma plataforma para discussão dos limites pessoais da vivência na *web*.

A discussão a respeito da localização do autor diante da importância do papel do espectador para a construção do significado nas artes visuais não é novidade. A assimilação das ideias provindas do pós-estruturalismo na crítica de arte permitiu que houvesse um diálogo direto entre a teoria, os espaços de exposição e as obras cada vez menos receptivas a uma abordagem morfológica. Em 1966, na John Hpkings University, o colóquio *Langages of Criticism and the Sciences of Man* prestou-se a discutir as conjecturas pós-estruturalistas (Derrida, Lacan, Goldmann, Todorov, Barthes). Essas teorias abriram margem para o tratamento das obras de arte que usavam de imagens de circulação e assumiam os sentidos conotativos como princípio de leitura dos resultados de desmontagem e demonstração das camadas de significação agregadas pelos itens apropriados. Essa espécie de transformação no cenário crítico permitiu afirmações como a de Sherrie Levine:

O mundo está cheio ao ponto de sufocar-se. O homem marcou sua presença, em cada pedra. Cada palavra, cada imagem é arrendada ou hipotecada. [...] Uma imagem é um tecido de citações saídas dos inumeráveis centros de cultura. Nós podemos apenas imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original. [...] O observador é o espaço onde se inscrevem todas as citações que compõem uma imagem, sem que nenhuma delas seja perdida. O significado de uma imagem situa-se não em sua origem, mas em seu destino. (EVANS; LEVINE, 2009, p. 81).

Situar o significado de uma imagem (ou de qualquer espécie de conteúdo) em seu destino, muito mais que em suas origens quase sempre incertas, é uma das principais condições encaradas pelos propositores da arte na *web*. Para diversas propostas de arte apresentadas na passagem da década de 1980 para 1990 a separação entre o autor, o processo de trabalho e o espectador tornou-se ou muito difícil ou realmente impraticável. Um esforço lúcido para a compreensão desse cenário encontra-se na teoria de Nicolas Bourriaud (2009a). O autor aborda uma parcela da produção atual de arte que emerge num cenário socioeconômico desgastado pelo capitalismo tardio, no qual a aceleração do consumo parece guiar o poder de conferir significados aos produtos. Os “eventos” propostos por Tiravanija são exemplos para Bourriaud. O artista promove momentos de convivência, abre o museu ou a galeria, ou mesmo a rua, como restaurantes para o consumo de sopas e crepes. Por vezes ao próprio público é deixada a responsabilidade de preparação de seu alimento, noutras ocasiões o artista é o anfitrião-cozinheiro. O ambiente construído pela reunião das pessoas em torno do produto e o que mais esse público puder retirar dos diálogos abertos é o que Tiravanija entrega como arte. Em eventos como os de Tiravanija encontramos o que Bourriaud considera como “formas” artísticas plenas, isto é, os “meetings, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os lugares de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações” (BOURRIAUD, 2009a, 40) que no cenário da arte atual apresentam-se como verdadeiros “objetos estéticos”. Bourriaud empenha-se em compor uma “teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em

função das relações inter-humanas que figuram, produzem ou criam” (2009a, p.151). O “critério de coexistência” seria a saída crítica para melhor compreensão das produções de valor relacional. Diante da proposta de um artista o público poderia perguntar-se sobre sua própria localização *com* o que lhe é apresentado. Tal critério considera que o trabalho de arte “produz um modelo de socialidade, que transpõe o real ou poderia se traduzir no real” (2009a, p.149). A “coexistência” com o público seria a marca da arte relacional. Nesse sentido a revolução comportamental ocorrida com a popularização da internet demonstra um desejo de construção de novos espaços de socialidade que não apaguem o caráter personal das atividades do cotidiano.

A ideia de “subjatividade polifônica” do psicanalista francês Felix Gattari é cara ao trabalho de Bourriaud, pois é centrada na indicação de um novo paradigma estético. À arte estaria resguardado um poder de criar novas qualidades para o mundo, de promover sentidos através do afeto e da percepção. Nessa explicação pontual Gattari cita Duchamp: “A arte é um caminho que leva à regiões que o tempo e o espaço não regem” (1992, p. 129). Na “máquina autopoética” (GATTARI, 1992, p. 135) residiria essa capacidade da arte e o início de um paradigma estético o qual permite a valorização de uma subjatividade polifônica, ou plural. A arte relacional presta-se bem como modo de singularizar situações e assim ressaltar subjatividades que não dispensam a condição personal do sujeito, mas permitem sua confluência *com* e sua inserção *em* situações coletivas e institucionais.

Nas ideias apresentadas por Bourriaud em *Pós-Produção* (2009b) o sentido do uso e do tráfego de informações para as realizações da arte atual surgem com maior ênfase. Tanto a estética relacional como a pós-produção “tomam como ponto de partida o espaço mental mutante que a internet, instrumento central da era da informação em que ingressamos, abriu para o pensamento” (BOURRIAUD, 2009b, p. 8). Ao inserir a discussão de uma pós-produção como modo de fazer da arte atual, as propostas não podem se afirmar como uma criação a partir do zero, mas como reciclagem de produtos já existentes e pertencentes ao imaginário de uma cultura do fluxo de dados (BOURRIAUD, 2013).

“[...] os artistas atuais não compõem, mas *programam* formas: em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*.” (BOURRIAUD, 2009b, p. 13). Produtos tornaram-se matéria-prima. Nesse cenário toda a informação está disponível como dado. O interesse está nas relações criadas ou alimentadas entre a mixagem e a subjatividade do público. Como aponta Manovich (2001.p. 49), vislumbrar um sentido amplo de colaboração é inevitável quando se lida com a construção em rede, embora essa interatividade possua sempre barreiras do próprio meio. Na *web* a reprodução é a regra e a cópia uma constante. Trabalhar uma informação na *web* é tanto reproduzi-la de alguma fonte quanto compartilhar a construção do sentido dessa informação com os demais fios humanos. As propostas de artistas que fazem uso primordialmente da *web*, como Neddham, devem ser encaradas sob o critério de coexistência e da recodificação em rede, mas também sob os limites do meio.

A difusão dos aparelhos digitais e a conseqüente assimilação no cotidiano dos produtos eletrônicos transformam a experiência com o mundo. A utilização do aparato tecnológico que nos é disponibilizado pelo desenvolvimento dos artefatos digitais cria a ilusão de que dominamos tais instrumentos. No entanto, o mundo sobre o qual reside a socialidade humana pertence cada vez menos ao homem. “Estranhamente, assemelhamo-nos àqueles numerosos povos primitivos que não compreendem os mecanismos biológicos e evolucionistas que sustentam os fenômenos planetários, e que nem mesmo sabem interpretá-los” (DYES, 2003, p. 268). Usufruímos hoje de um conforto fascinante, mas não temos consciência do modo como tal conforto é produzido. Segundo Dyes vivenciamos um “inconsciente tecnológico”, pois nossas rotinas e percepções mais íntimas são guiadas por “caixas-preta”. Lidamos com o sentido de “aparelho programado” empregado por Vilém Flüsser.

Os conceitos de “aparelho” e “programa” nos falam tanto de estruturas funcionais, como as máquinas fotográficas, quanto, num âmbito mais extenso, de estruturas que contemplam a organização das atividades humanas. Aparelhos são estruturas que realizam uma atividade a qual determina a existência dessa mesma estrutura. Aparelhos são funcionais. “Funcionar é permutar símbolos programados” (FLÜSSER, 2011, p. 44). A programação permite que o aparelho, a estrutura, realize-se funcionando. O conjunto de possibilidades de execução de uma tarefa inscritas na base do aparelho pode ser entendido como o programa. O que fazemos, em última análise, ao fotografar com uma câmera é reproduzir um conteúdo codificado contido no interior de sua caixa-preta. O produto dessa experiência Flüsser denomina imagem técnica, ou tecnomimagem.

A tecnomimagem é a representação de um código inscrito no interior da caixa-preta da máquina fotográfica. Essa mesma determinação pode ser aplicada aos dados que circulam no interior de um computador e conseqüentemente no ambiente da *web*. As imagens de computador são o exemplo máximo da imagem eletrônica, ou imagem sintética. Num pensamento mais amplo a existência do código como base encontra-se em todas as realizações científicas ocorridas após a estipulação do cálculo decartiano. O processo de construção de conhecimento fundado no cálculo obedece à mesma estrutura de formulação de um aparelho com sua caixa-preta, pois o cálculo é mesmo a origem dessa estrutura. O sentido específico de “técnica” contido no conceito de tecnomimagem fala de uma técnica baseada na existência de um código a ser representado. O programa dos aparelhos é um cálculo, uma fórmula que possui seus resultados em sua própria forma. Em suma, nada de novo pode surgir do cálculo. A técnica que permite o sucesso de tal lógica é chamada por Martin Heidegger de “técnica moderna”. O filósofo da fenomenologia hermenêutica tece, em *A Questão da Técnica* (2008) a distinção entre a técnica no entendimento grego e chamada técnica moderna, baseada no cálculo decartiano.

Para Heidegger, a *thekné* grega vincula-se ao modo de aparecimento de uma coisa real e verdadeira, isto é, com as quatro causas filosóficas: a *causa materialis*, a *causa formalis*, a *causa finalis* (a intenção para a qual destina-se a “matéria formada”) e a *causa efficiens* (o produtor, ou o próprio produzir, o ato de produzir). Já a técnica moderna,

não estaria vinculada a esse processo de “responder e dever” que formaria a base da *thekné* e da *poiésis* gregas. A técnica moderna faz com que coisas apareçam para a realidade, porém, seu procedimento é a construção de um esqueleto, uma fórmula, ou, mais propriamente, uma “composição” (*gestell*) sobre a qual os elementos observados no mundo são dispostos para se chegar a um resultado. Sob esse prisma, por exemplo, a ciência não mais estudaria o mundo, mas puramente seus próprios códigos. Os aparelhos dos quais nos fala Flüsser, somente puderem ser concebidos por essa determinação. É na programação do aparelho que reside sua condição de reprodutor de processos. As consequências do domínio da técnica moderna através dos aparelhos são as mais extensas e a fala de Dye é bastante esclarecedora do modo como somos afetados.

Nosso conforto aumenta, nossa esperança de vida também, nós nos alimentamos melhor, dormimos melhor, estamos menos afligidos pelas dores e terrores; em resumo, as nossas necessidades primárias não somente estão sendo suprimidas, mas o estão sendo de uma maneira cada vez mais agradável. Entretanto, não sabemos como tudo isso se produz. Mais as sociedades humanas se virtualizam, mais a linguagem, a codificação e a decodificação reais e científicas do mundo nos escapam. Vivemos hoje num tipo de *inconsciente tecnológico* [grifo nosso], onde tudo é possível, tudo é maleável, moldável, transformável ao infinito, onde o tempo e o espaço estão ao nosso alcance, mas é onde também as modificações profundas permanecem para nós opacas, ocultas e inacessíveis. (DYE, 2003, p. 268-269).

O trabalho de arte na rede esforça-se por demonstrar as programações do mundo codificado, desse hiper-real, e o faz inevitavelmente de modo interativo, através de jogos. O artista que trabalha com a *web* apropria-se tanto da *network*, da aparelhagem, quanto dos códigos e do próprio usuário e sua rede. A intenção primeira é a criação de jogos de significados para reprogramar o mundo. Essa recodificação somente é possível através da participação, da aceitação e do trabalho do espectador-co-autor. Martine Neddham cria uma plataforma na qual aderem produtos de diversas épocas, rotinas e mídias. A persona de Mouchette “toma corpo” na medida em que pode travar diálogos com os habitantes da *web*. Os jogos feitos pela personagem de Neddham baseiam-se na virtualidade de seu surgimento, isto é, nas possibilidades de reconhecimento por parte do usuário do site de itens ali encontrados. Levar o usuário ao diálogo para que possam ambos, o usuário e “mouchette” compartilhar um espaço de vivência é sublinhar as subjetividades polifônicas promovidas pelo sucesso da internet. A rede de compartilhamento de dados funda-se numa realidade inteiramente calculada (baseada no cálculo), de modo que suas representações são dos programas que dão vida aos aparelhos. No entanto, trabalhos como *Mouchette.org* demonstram que a realização de jogos insere “ruído” num campo aparentemente sem profundidade que é a eletrônica. Na prática, *Mouchette.org* não possui três dimensões, não pode ser tocada, não será encontrada nas esquinas da cidade, porém, pode surgir como o interstício para diálogos e atividades subjetivas. A arte realiza a fundação de sentidos no caminho entre as ações e os encontros.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.
- _____. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.
- DYES, Olliver. Arte na Rede. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte e Vida no Sec. XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: UNESP, 2003, pp. 265-272.
- EVANS, Davis (Org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009.
- FLÜSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. *O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da Superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- GUATTARI, Félix. O Novo Paradigma Estético. In: _____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. Revisão Técnica de Suelly Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: _____. *Ensaio e conferências*. 5.ed. Petrópolis: Vozes, Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008, p. 11-38.
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Massachusetts: MIT Press, 2001.p.49.
- SALVAGGIO, Eryk. *A Critical Analysis of Mouchette.org*. eryk at maine.rr.com. Tue Nov 19 09:53:09 CET 2002. Disponível em: <<http://tekspost.no/pipermail/syndicate/2002-November/011506.html>>. Acesso em: 24 jul. 2013.

AS PERFORMANCES DO ARTISTA E DO PÚBLICO NA INTERVENÇÃO “CONTE-ME UM SEGREDO”

Rodrigo Souza

UFJF – roddrigossouza@gmail.com

Este trabalho tem como objetivo abordar a intervenção “Conte-me um segredo”, realizada no centro da cidade de Juiz de Fora – MG, no intuito de entender a performance criada pelo artista numa dupla relação: não somente o espaço da rua foi alterado pela performance, pela criação de um espaço-efêmero, mas também o “eu” do performer se travestiu de outro “eu”. A intervenção consistiu, portanto, em um processo de afetar e de deixar-se afetar, de lidar com o fluxo cotidiano, com o desconhecido.

Palavras-chave: performance, intervenção, segredos.

This paper aims to address the intervention “Tell me a secret”, held in the center of the city of Juiz de Fora - MG, understanding the performance by the artist in a dual relationship: not only the space of the street was changed by the performance, the creation of a space-ephemeral, but the “I” of the performer is dressed in another “I”. The intervention consisted therefore in a process to affect and to let be affected to cope with the daily flow, with the unknown.

Keywords: performance, intervention, secrets.

Introdução

O projeto “Conte-me um segredo”, realizado em Juiz de Fora-MG nos meses de maio, junho e julho de 2013, foi dividido em duas partes. A primeira, uma intervenção em espaço urbano e, a segunda, uma instalação interativa.

O performer foi para o “Calçadão da Rua Halfeld”, uma das principais vias de circulação de pessoas na cidade, vestido com um colete estilo “compro ouro”, no qual estava escrito a frase “Conte-me um segredo”. Ele distribuía panfletos para que as pessoas escrevessem neles seus segredos, que também explicavam do que se tratava aquela intervenção. As pessoas depositavam os papéis com os segredos em uma urna próxima ao espaço em que o performer estava. (Figuras 1 e 2)

Todo esse processo foi gravado, no intuito de gerar um vídeo cuja função ultrapassasse apenas a de documentação da performance, de modo a funcionar como uma obra paralela. Além disso, o objetivo do vídeo não era revelar quem estava ali contando os segredos, mas resguardar a imagem das pessoas: elas eram filmadas apenas abaixo da linha do pescoço e/ou a imagem estava desfocada.

Os segredos recolhidos, juntamente com o vídeo, foram expostos sob o formato de uma instalação interativa no mês de julho. Além disso, também foram expostas algumas fotografias realizadas posteriormente à intervenção, fotografias com enquadramentos semelhantes às utilizadas em documentos de identificação. Na instalação, os segredos e as fotografias estavam amarrados com fios de nylon em uma tela de arame, suspensa.

Neste artigo, a proposta é pensar em como as relações entre artista e público – e as respectivas performances, isto é, as montagens que fazem de si, num jogo de mostrar e esconder suas “identidades” – podem servir como catalisadoras para processos de criação de novos modos de vida, desprogramando gestos e pensamentos já habituais.



Figura 1. Distribuição dos panfletos na intervenção. (Acervo do Artista)



Figura 2. Pessoa colocando seu segredo na caixa durante a intervenção. (Acervo do Artista)

Intervenções

A intervenção “Conte-me um segredo” foi pensada como um modo de se inserir no fluxo cotidiano da cidade, em um processo de afetar e de ser afetado, enquanto um modo de “chegar entre”.

Os movimentos mudam, no nível dos esportes e dos costumes. Por muito tempo viveu-se baseado numa concepção energética do movimento: há um ponto de apoio, ou então se é fonte de um movimento. Correr, lançar um peso etc.: é esforço, resistência, com um ponto de origem, uma alavanca. Ora, hoje se vê que o movimento se define cada vez menos a partir de um ponto de alavanca. Todos os novos esportes – surfe, windsurfe, asa delta – são do tipo: inserção numa onda preexistente. Já não é uma origem enquanto ponto de partida, mas uma maneira de colocação em uma órbita. O fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande vaga, de uma coluna de ar ascendente, “chegar entre” em vez de ser origem de um esforço. (Deleuze, 2010, p.155)

Assim, quando uma intervenção artística explora o espaço urbano como local de sua realização, ela se insere em um fluxo preexistente, o do cotidiano. Em meio a esse movimento, ela cria um intervalo, uma zona efêmera, um espaço-tempo singular. Essa cena, diferente da cena do teatro, não pode ser repetida ou recriada, uma vez que o próprio espaço no qual ela se localiza se transforma a cada instante. Isto é, não apenas a intervenção ressignifica o espaço no qual ela se insere, mas também é por ele ressignificada.

Deste modo, a intervenção pode ser entendida como um *acontecimento*, enquanto um *corte* no tempo cronológico, como um ato pelo qual afeta o estado de um corpo. A experiência que corresponde ao acontecimento é, assim, uma “disjunção associativa”, “tempo morto não sucede ao que chega, coexiste com o instante ou o tempo do acidente, mas como a imensidão do tempo vazio em que o vemos ainda por vir e já chegado, na estranha indiferença de uma intuição intelectual.” (Deleuze, 1992, p.149, *apud* Zourabichvili, 2004). Sob o termo *Aion*, o acontecimento insere um tempo flutuante, um fora no tempo, uma temporalidade para-doxal. Contudo, esse fora não é transcendente, mas imanente. Não há como conceber o acontecimento fora do tempo, embora ele próprio não seja temporal. É necessário, então, estabelecer um conceito de multiplicidade, de modo que a “coisa” não tenha “mais unidade a não ser através de suas variações, e não em função de um gênero comum que subsumiria suas divisões” (Zourabichvili, 2004). Chronos, portanto, *deriva* de Aion. Não há acontecimento fora de uma efetuação no espaço e no tempo, ainda que o acontecimento não se reduza a isso.

O acontecimento tem lugar *entre* os corpos, no meio, entre as formas inteligíveis e as coisas sensíveis, entre o sujeito e o objeto, mas também é a condição deles. É uma realidade intermediária, nem interior nem exterior, mas as duas coisas a um só tempo, em que sujeito e objeto se confundem estreitamente, mas que a partir do qual se distinguem, embora apenas virtualmente.

Afetações

Na intervenção “Conte-me um segredo”, o performer, ao buscar uma experiência que o aproximasse da vida cotidiana, o fez com o objetivo de se inserir no social, deixando que o próprio fluxo o afetasse a partir das relações tramadas com o público. O colete idêntico ao dos homens-placa, ao dos “compro ouro”, foi apropriado de modo que o artista pudesse se inserir naquele fluxo. Somente um olhar atento reconheceria que aquele

sujeito tinha em seu colete não um anúncio, mas um pedido: “conte-me um segredo”. A proposta de afetar o público para uma desconstrução do olhar tão determinado pelo fluxo do cotidiano, portanto, começava já mesmo com a escolha do figurino.

Os panfletos que eram distribuídos convidavam o espectador a participar da intervenção, e também explicavam que todo aquele material seria exposto sob um formato de instalação interativa, isto é, que os segredos escritos por eles naqueles papéis em algum momento seriam revelados.

O que interessava na intervenção, sobretudo, não era o conteúdo de cada um dos segredos, se esses eram verdadeiros ou falsos, mas sim o próprio ato da escrita, de convidar o público a participar daquela trama, a fabular seus segredos em meio ao fluxo da cidade. Uma reinvenção do espaço urbano e do cotidiano, mas também de si mesmo. Deste modo, a intervenção “Conte-me um segredo” pode ser entendida também a partir a partir do conceito de arte relacional, como aborda Bourriaud. Segundo o autor, a arte relacional tomaria “como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (Bourriaud, 2009, pp.19-20). Assim, ele analisa a produção dos anos 1990 a partir da ideia das relações humanas como o lugar da obra de arte, enfatizando o modo como os artistas se inserem nas relações sociais para extrair formas e dar funções poéticas a essas relações. Contudo, como aponta o autor, o objetivo do artista não é questionar os limites da arte, mas utiliza-se da forma-performance para produzir efeitos diferentes.

Um conceito central para Bourriaud é o de “interstício”, que poderia ser conjugado com o pensamento do “chegar entre” de Deleuze, abordado anteriormente neste artigo. Ambos conceitos evidenciam possibilidades de inserção em uma rede de relações e de fluxos, que possibilitam sugerir outras possibilidades de conexões para além das vigentes. É um atentar para a ruptura, a interrupção, o entremeio, o entreato.

Bourriaud, ainda em seu livro “Estética Relacional”, recorre a Guattari, pois, para o autor, “a única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que auto-enriqueça continuamente sua relação com o mundo” (Guattari *apud* Bourriaud, 2009, p. 145). Bourriaud conclui que essa definição se aplicaria também às práticas artísticas contemporâneas, uma vez que os artistas produzem trabalhos catalisadores de experiências em vez de objetos concretos e fechados. Assim, o público faz parte da obra.

Atuações

Nos é importante aqui entender a performance enquanto um processo em que “um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e ganha forma – não previamente – mas à medida em que aparece” (Brasil, 2011). No projeto, inicialmente, o artista estaria fantasiado com máscara, roupas, sapatos, todos brancos pois não se queria associar que a pessoa estaria contando segredos para uma outra pessoa, mas sim para um personagem fictício, uma entidade, despersonalizado. Contudo, ao longo do processo, entendemos que aquele que

pediria os segredos para as pessoas não precisaria de se esconder atrás de uma fantasia: a ficção estaria sendo criada no processo da performance. Na verdade, o que nos interessava era o poder e a força da criação, tanto do performer, quanto do público, não importando para distinções entre verdadeiro e falso, real e ficção.

Nesse sentido, é importante perceber a intervenção e a performance como um modo do artista explorar o estranho em si. O artista tornava-se um personagem atuante através da interação com o público e com aquele espaço no qual estava inserido, no intuito de deixar-se afetar também por aquela experiência.

Assim foram com as conversas sempre amigáveis com os outros “compro ouro” e com comerciantes da região, que iam, por vezes, perguntar o que estava acontecendo ou mesmo para contar histórias de paixões secretas a um desconhecido no centro da cidade. Também afetaram aqueles que passavam, pegaram o papel para escrever o segredo e voltavam no dia seguinte, com algo escrito – ou os que contavam segredos todos os dias; ou mesmo todos aqueles que por ali passaram, uma vez que incitavam o artista a ter que se transformar para se relacionar com cada um com quem ele decidia interagir, principalmente pelos modo de falar e de agir com cada um dos passantes. (Figura 3)



Figura 3. Conversas durante a intervenção. (Acervo do Artista)

Além disso, propomos pensar junto ao conceito de “função fabuladora” (Deleuze e Guattari, 1992), ao atentar mais para as sensações que impregnavam as narrativas daquelas experiências, do que aquilo que estava sendo contado. O que importava era a escrita de si como meio de tornar-se outro naquele processo.

Quando escreviam segredos nos papéis – ou contavam ao pé do ouvido do artista –, as pessoas não estavam apenas lembrando das histórias, mas invocando “blocos de sensações” (Deleuze e Guattari, 1992) que envolviam as traições, as emoções contidas, as vontades não realizadas, dentre outras narrativas que relatavam. Nesse sentido, a intervenção poderia ser entendida enquanto uma potencializadora de intensidades, criadora de novos modos de ser e de existir, desprogramando hábitos de percepção de si, do outro, do mundo.

Conclusões

A relação arte/vida já evidenciada pelos cubistas com suas colagens de jornais e imagens, “pedaços de realidade”, ou mesmo pelas performances e pela *body art* dos anos 60 e 70, é tema também de artistas contemporâneos, dentre os quais destacam-se os trabalhos de Sophie Calle e de Rirkrit Tiravanija. As obras de ambos, por sinal, são tomadas por Bourriaud como exemplos do que chamou de “estética relacional”, em que define o artista contemporâneo como produtor de relações.

Seria, também, nesse limiar entre a arte/vida que o projeto “Conte-me um segredo” buscaria se inserir, através da produção de acontecimentos potencializadores de sensações desestabilizadoras tanto para o artista quanto para o público. Transformar em processo criativo uma experiência existencial seria, assim, o que importaria de fato para essa intervenção, apagando quaisquer distinções entre realidade e ficção.

Deste modo, arte e vida se atravessam, se intercessam, se encontram, se vivenciam, se artificializam. Uma se travestindo da outra, uma se constituindo a partir da outra, numa relação de criação de novos modos de ser e de existir no mundo. E o sujeito, *entre*, como personagem de si mesmo.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.
- BRASIL, André. *A performance: entre o vivido e o imaginado*. In: XX Encontro Anual da Compós, 2011, Porto Alegre. Anais do XX Encontro Anual da Compós, 2011, Porto Alegre
- DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. São Paulo: Ed.34, 2010.
- _____. *Cours Vincennes : Intégralité du cours*, 1978. Disponível em: <http://www.web-deleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- ZOURABICHVILLI, François. *Le Vocabulaire de Deleuze*. Paris: Elipses, 2003. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/voca.prn.pdf>

O DESLOCAMENTO DO OBJETO PELA APROPRIAÇÃO ARTÍSTICA

Sabrina Vieira Littig

PPGA/UFES – savilittig@hotmail.com

O deslocamento do objeto para o campo da arte investiga as noções de autoria, materialidade, fetichização e hibridização dos processos envolvidos nas concepções da linguagem da apropriação de objetos, bem como o seu caráter reivindicativo da qualidade de obra de arte. Douglas Crimp usa o argumento de que a apropriação se torna uma categoria acadêmica na medida em que o museu utiliza-a para classificar ou tematizar a ordem destes objetos. Assim o *readymade*, o *objet trouvé*, a *assemblage*, e demais tipos de vertentes apropriacionistas, no discurso da desestetização das artes, como sugere Harold Rosenberg, se apresenta na ênfase dada à realidade dos materiais usados, na forma primária, na antiforma, na antiestética, na desnaturalização do olhar e na arte processo.

Palavras-chave: Objeto, arte, deslocamento, apropriação.

The displacement of the object for the art field investigates the notions of authorship, materiality, fetishization and hybridization of the processes involved in the conceptions of language appropriation of objects, as well as its character of claims of quality artwork. Douglas Crimp uses the argument that the appropriation becomes an academic category in that the museum uses it to rate or thematize the order of these objects. Thus the readymade, the objet trouvé, the assemblage, and other types of appropriationist aspects, in the discourse of not aesthetics of the arts, as suggested by Harold Rosenberg, presents itself in the emphasis given to the reality of materials used in primary form, the anti-form, the unsightly, the denaturalization of the look and art process.

Keywords: Object, art, displacement, appropriation

O objeto e a experiência artística

Os objetos na sua definição são prolongamentos da existência material humana e segundo Abrahan Moles (1920-1992)¹, existem para suprir as necessidades do homem. Em sua funcionalidade definem a espacialidade do universo material, delimitam ou referenciam os espaços do entorno, e criam a identidade destes locais, em um sistema simbólico referencial. Jean Baudrillard (1929-2007) diz que o sistema de significação dos objetos, transcende a fenomenologia da vida cotidiana, estendendo-se ao conceito de signo e símbolo² existindo quase tantos critérios de classificação quanto objetos. O objeto na experiência artística surge com as vanguardas do século XX, quando se observa um potencial do objeto como linguagem nova. As experiências de automatismo dadaístas e as apropriações insólitas do surrealismo são exemplos da radical atitude mental dominante do período entre guerras. As colagens cubistas também refletem este espírito de contradição às regras da arte acadêmica e o questionamento às estruturas da arte. Não existe, porém, uma definição clara de apropriação de objetos que consiga dar conta dos processos criativos em torno da temática. Objetos vêm sendo absorvidos pela arte desde as primeiras décadas do século XX em grande parte em decorrência das inovações da reprodução fotográfica da imagem, e do desenvolvimento dos aspectos da produção industrial de bens de consumo como reflexo da evolução do design e das transformações nos meios de fabricação entre os séculos 18 e 19 (CARDOSO, 2004)³.

Não é possível tratar da inserção dos objetos na arte, sem falar de Marcel Duchamp (1887-1968). Antes mesmo das performances e exposições libertárias do Cabaré Voltaire em Zurich, em 1916⁴ onde ocorriam as primeiras manifestações dada, Duchamp já estava escolhendo artigos em lojas de ferragens para suas experiências com o futuro readymade⁵. Segundo Duchamp⁶, ele conhecera o dadaísmo quando estava nos Estados Unidos, através do livro de Tzara, *La Première Aventure Céleste de M. Antipyrine*, e pelo contato com Francis Picabia (1879-1953). Foi Marcel Duchamp quem estabeleceu equivalência entre consumir e produzir, entre escolher e fabricar, quando criou seu readymade. Segundo afirma “[...] a escolha destes ‘readymades’ jamais foi ditada por deleite estético. A escolha foi feita com base em uma reação de indiferença visual e ao mesmo tempo em uma total ausência de bom ou mau gosto [...]” (DUCHAMP. 2009: p.40. Trad.

1. “(...) O objeto, dentro da nossa civilização, é artificial. Não se falará de uma pedra, de uma rã ou de uma árvore como um objeto, mas como uma coisa. A pedra só se tornará um objeto quando promovido a peso de papéis, e quando munida de uma etiqueta: preço..., qualidade..., inserindo-a no universo de referencia social.”. MOLES, Abrahan. *A Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro. 1981 : p. 26.

2. BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2002: p.10.

3. CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

4. BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Trad. ALCIDES, Sergio. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

5. CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Debates)

6. CABANNE, Pierre. Op Cit.: p.85.

nossa)⁷. Por definição o nome *readymade* “[...] foi dado por Duchamp a um tipo de obra que inventou, consistindo em um artigo produzido em massa selecionado ao acaso e exposto como obra de arte. [...]” (CIPOLLA. 2001: p.438)⁸. Estes objetos colocados para a apreciação artística contestavam um programa rígido de ações estéticas. Escarneciam da elevação que os circuitos artísticos impunham a si mesmos. O *readymade* incorpora uma proposta de manipulação e recontextualização da própria história do objeto enquanto pronto, instigando o artista ao não construir, mas a reivindicar através de sua vontade, o status de obra de arte, explorando o paradoxo de que todo o objeto exposto por um artista numa galeria se torna arte. Segundo Douglas Crimp (1944-) ficou claro com os *readymades* de Duchamp, que a função dos artistas é trabalhar no âmbito de sua “autoridade discursiva”, e a dos museus de arte é de “[...] declarar, diante de cada um dos objetos que abriga: ‘Isto é uma obra de arte’. [...]” (2005: p.195)⁹.

O dadaísmo, ao qual Duchamp, Man Ray (1890-1976) e Francis Picabia, se reuniram a partir de 1916 renega as definições disponíveis até então de arte e o sistema de avaliação e validação dos objetos artísticos. Nesta vertente, o surrealismo também soube explorar novos conceitos para o objeto. Os objetos começam a surgir na arte como simulacros da realidade, com forte peso simbólico e evocativo, em esquemas compositivos formais de matriz cubista à lógica das *assemblages*. Salvador Dali (1904-1989), por volta de 1931, em um texto sobre os objetos surrealistas, diz que “[...] Todo o objeto era considerado um ‘ser’ perturbador e arbitrário e era creditado como tendo uma existência totalmente independente da atividade do experimentador. [...]” (1996: p. 422-429)¹⁰. Dali ainda identifica seis categorias para os objetos surrealistas: “[...] objetos de funcionamento simbólico (origem automática); objetos transsubstanciados (origem afetiva); objetos a ser projetados (origem onírica); objetos embrulhados (fantasias diurnas); objetos mecânicos (fantasias experimentais) e objetos moldados (origem hipnagógica). [...]” (BRADLEY. 2001: p. 43). Embora o objeto surrealista tenha sido formalizado por Dali, é Alberto Giacometti (1901-1966) que ligado ao movimento entre 1930 e 1935, começa a projetar o desejo sobre os objetos, para solucionar os problemas de sua escultura¹¹. A obra *Bola Suspensa* (1930), de Giacometti, é analisada por Dali como pertencente à primeira categoria de objetos com função simbólica, erótica, e que demanda a participação do espectador. Uma possível metáfora sexual. Outros objetos surrealistas, expostos em 1936, na *Galerie Chales Ratton*, mais baseados na composição de peças do que na sua modelagem, incluíam o *Telefone-Lagosta* (1936) de Dali, e *Café-da-manhã envolto em*

7. DUCHAMP, Marcel. “Apropos of ‘Readymades’/1961”. In: EVANS, Davis (Org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009: p. 40.

8. CIPOLLA, Marcelo Brandão. *Dicionário Oxford de Arte*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

9. CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes. Ed.1ª. 2005. 2005.

10. DALI, Salvador. *O objeto revelado na experiência surrealista*. In. SHIPP, B. *Teorias da arte moderna*. 1996: p. 422-429.

11. BRADLEY, Fiona. Op cit.: p. 43.

pele de Méret Oppenheim (1936)¹². Este último considerado um objeto fetichista, ao qual se atribui significação erótica excepcional situando-se nos limites entre absurdo, realidade, imaginação e experimentação. O objeto surrealista, desta forma se distingue do readymade pelo aporte simbólico que assume, através da subjetivação e da metáfora. Como emblemas do fetichismo e da imaginação, esses objetos não deixavam nenhum espaço para a objetivação formalista. O sentimentalismo da prática de garimpagem às ecléticas lojas *bric-à-brac*¹³ do século 19, é subvertido, pelo sistema de “gabinetes de curiosidades” surrealistas, definindo um fascínio pelo *objet trouvé*, aquele objeto encontrado, apresentado por um artista, sem alterações substanciais¹⁴. O *objet trouvé* se distingue do readymade essencialmente por ser escolhido não pela indiferença, mas justamente pelo oposto, por gosto e afinidade de quem o escolhe, reconhecendo neste um achado estético. A materialidade do objeto é que dita sua manipulação. Pode ser um objeto natural, como uma pedra, uma concha, um objeto artificial, ou antigas peças de ferro, de cartões postais até fotografias. O uso de diversos materiais tridimensionais, para compor formas artísticas, deriva quase que diretamente da colagem cubista¹⁵, que segue popular até o fim dos anos cinquenta. O termo *assemblage* começa a ser usado a partir de Jean Dubuffet (1901-1985), mais precisamente a partir de 1953, para descrever suas obras que não eram nem colagens, nem esculturas¹⁶. A *assemblage*, a despeito do readymade e do *objet trouvé*, se identifica pelo uso de materiais nem estéticos, nem prontos, mas de ambos. Na *assemblage*, todo e qualquer material pode ser incorporado à arte, apropriado dos mais diversos meios, sendo característica sua acumulação. Um bom exemplo de objeto utilizado na produção de sentidos das *assemblages* é a caixa. Como espaço delimitado, ela protege o que está em seu interior, guarda segredos, como nos faz pensar as enigmáticas caixas do americano Joseph Cornell (1903-1972), nomeadas por ele de Museus, Caixas de joias, Farmácias e Habitats¹⁷. Guardar e esconder; na linguagem poética, traz em si a dialética do aberto e fechado, uma fórmula do homem

12. DALI/ ABRIL COLEÇÕES. Tradução: ESMANHOTTO, Mônica; ESMANHOTTO, Simone. São Paulo: Ed. Abril. 2011.

13. Bricabraque – do francês bric-à-brac – *sm 1* antique or curiosity shop, bric-a-brac shop. *2* bric-a-brac. – Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/definicao/portugues-ingles/bricabraque_529803.html Acessado em 05/10/2013 . 16:57h

14. “Object Trouvé – (Fr. <<objecto encontrado>>) Qualquer objecto encontrado por um artista, e apresentado, sem qualquer alteração ou somente com modificações mínimas, como uma obra de arte por si só ou como parte de uma obra de arte. Ver também COLAGEM, READY-MADE”. CIPOLLA, Marcelo Brandão. Op Cit: p.139.

15. LUCIE-SMITH, Edward. *Dicionário de termos de arte*. Lisboa: Dom Quixote, 1990: p. 59.

16. DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 304 p.

17. MCSHINE, Kynaston. *Joseph Cornell*. New York: The Museum of Modern Art; Munich: Prestel, 1990.

enquanto ser entreaberto. Bachelard (1884-1962)¹⁸ dirá que essa dialética do interior e exterior na figura do cofre, da proteção da caixa e da fechadura, delimita uma fenomenologia das figuras imagéticas ricas de ambiguidade, ligadas ao signo do esconderijo, do mistério e intimidade. Bachelard destaca que “[...] no cofre estão as coisas inesquecíveis, inesquecíveis para nós, mas inesquecíveis para aqueles a quem daremos nossos tesouros.[...]”. (1978: p. 252). No mundo dos objetos inertes, a caixa esconde e revela, transporta e protege. O cofre é um cárcere de objetos¹⁹. Em outro expressivo momento de discussão a respeito das formas dos objetos, Georges Didi-Huberman (1953)²⁰, revela as relações tautológicas dos cubos minimalistas, e dá especial atenção a *Black Box* (1961), do escultor Tony Smith (1912-1980), obra antológica, que o artista realizou após o contato com uma pequena caixa preta, um fichário de madeira, exposto sobre a escrivaninha de um amigo, que o fascinou de tal modo, vindo a influenciar seu trabalho e o de outros artistas proeminentes²¹.

Foi Marcel Duchamp quem logo percebeu as peculiaridades das caixas para seus trabalhos. Ele produzirá inúmeras obras aos quais dará o nome de museus-portáteis, as *Boite-em-Valise*. As relações com uma arte de arquivo, através das caixas em que Duchamp organiza miniaturas, anotações e documentos, se evidenciam em uma abordagem irônica à fotografia, através da repetição e reprodução de seus documentos de processo. Uma das suas obras emblemáticas é *Tróis Stoppages Étalon*, (1913-14). Foi também uma das primeiras obras encerradas numa caixa produzida por ele. Consiste de três placas de vidro finas e longas, sobre as quais estão dispostos pedaços de tela que servem de fundo a três linhas de costura, fechadas em uma caixa de madeira de “*croquet*”. Duchamp diz que para realizar a obra, repetiu três vezes a seguinte experiência: soltou um fio de 1 metro de comprimento à altura de 1 metro na horizontal, deixando o fio deformar à vontade. Ele recolhe os fios e os prende, cada um em uma tira de lona próprio ligado a uma placa de vidro. Ele definiu este objeto como “acaso em conserva”²². A ideia de acaso, segundo Duchamp, estava em voga por conta das primeiras manifestações de automatismo. O acaso interessava-o como meio de contradizer a realidade lógica, o que o leva a repetir três vezes a experiência de soltar a linha. No seu dizer, colocar qualquer coisa numa tela, num pedaço de papel, associar a ideia de um fio caindo aleatoriamente ao sistema métrico francês vigente, representava a experimentação e quebra de paradigmas. Segundo

18. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

19. BACHELARD, Gaston. Op cit.: p. 254.

20. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Ed. 34, 1998: p. 264.

21. DIDI-HUBERMAN, Georges. Op cit.: p. 90-91.

22. CABANNE, Pierre. Op. Cit.: p.68-69.

Rhonda R. Shearer²³, pesquisadora americana da obra de Duchamp, o fio distorcido transforma-se num metro curvo, desafiando convenções específicas do sistema de medidas matemáticas. Ela estabelece relações matemáticas também ao interpretar o evento de probabilidade em que se dá a experiência da queda dos três fios, relacionando com as leis da probabilidade de Henri Poincaré (1854-1912), matemático de origem francesa, e com a própria geometria euclidiana. Nessa perspectiva, Marcel Duchamp elabora suas *três quedas* sob os auspícios de uma nova geometria (por conseguinte não euclidiana) onde as regras de um metro curvo são possíveis: “[...] Duchamp declara que deveríamos duvidar de qualquer sistema único, [...]”²⁴, mesmo em se tratando de convenções matemáticas como o sistema internacional de unidades de medidas francês²⁵. No emaranhado de objetos lançados a arte, o fundamental reside na função da “vontade artística”. Os significados se esquivam, a atividade mental é imediata e segue a espontaneidade dos objetos. Onde não existem projetos pré-estabelecidos, a materialidade é imediata à descoberta do objeto pelo artista. O discurso da “desestetização”, de Harold Rosenberg (1906-1978) permite compreender o objeto antiestético relacionando-o a processos que o lançam da arte a vida real. Ele afirma ser um princípio comum a espécies de arte desestetizada, que o produto obtido seja menos importante do que os processos que envolvem sua produção²⁶. Segundo Nicolas Bourriaud (1965), quando um artista usa um objeto para produzir seus trabalhos de arte, ele necessariamente, interpreta-o. O uso de objetos fabricados como obras de arte, configura uma linguagem cujos significados de consumo são latentes. Consumir o objeto de arte, como a qualquer outro objeto, conforme diz Bourriaud, não é um ato passivo, de apreciação despreocupada. Nele, se descortinam uma série de processos e operações que se desenvolvem como verdadeira “*produção silenciosa e clandestina*”²⁷.

23. SHEARER, Rhonda R. *Marcel Duchamp's impossible bed and others "not" readymade objects: A possible route of influence from art to science/ Part II*. Art & Academe (ISSN:1040-7812), Vol 10, nº 02 1998: pág 76-95. Copyright 1997 Visual Arts Press Ltd. Disponível em: <http://www.marcel Duchamp.net/marcel Duchamp-Impossible-Bed-2.php> - Acessado em 01/10/2013. 18:50h.

24. Shearer é conhecida por suas pesquisas que reproduzem as experiências descritas por Marcel Duchamp em suas notas. O presente extrato foi retirado da segunda parte de ensaio publicado originalmente em inglês, em Art & Academe (ISSN:1040-7812), Vol 10, nº 02 1998: pág 76-95. Copyright 1997. Visual Arts Press Ltd. Disponível em: <http://www.marcel Duchamp.net/marcel Duchamp-Impossible-Bed-2.php> - Acessado em 01/10/2013. 18:50h.

25. O Sistema internacional de unidades foi criado na França, logo após a Revolução Francesa, em 1799. Disponível em inglês e Francês: <http://www1.bipm.org/en/si/history-si/> Acesso em 01/10/2013; 17:50h

26. ROSENBERG, Harold. *Desestetização*. In: BATTCKOCK, Gregory (Org.). *A Nova Arte Ed. Perspectiva*. 1975. São Paulo: 215-224.

27. BOURRIAUD, Nicolas. O uso dos objetos. In: *Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. BOTTMANN, Denise. São Paulo. Martins Fontes. 2009.

A tentativa de tematizar estes objetos quase sempre apresenta uma série de problemas. Como encontrar uma classificação que explique ou justifique sua presença no ambiente artístico? Uma análise isolada destes objetos demonstra antes uma necessidade de busca por uma linguagem própria do que a adoção de um movimento. Isto denota a necessidade de analisar a obra circunstancialmente, ou seja, a partir de características próprias do seu contexto histórico, e das motivações artísticas que os criaram. Solicitar a estes objetos que se enquadrem a um movimento, vanguarda ou linguagem artística, representaria reduzir o alcance de seu diálogo com a arte.

A CRIAÇÃO COMPARTILHADA NA PERFORMANCE “TRATADO DAS INCORPÓREAS [SUB]VERSÕES”

Samira Margotto

UNIR/RO – samiramargotto@yahoo.com.br

Éder Rodrigues

UNIR/RO – ederdelrodrigues.literatura@gmail.com

Cristiano Sousa dos Santos

UNIR/RO – cristiano.sousa.santos@gmail.com

Os registros que compõem o processo de criação da performance “Tratado das incorpóreas [sub]versões” estão pautados em trajetórias pluridimensionais que envolvem o diálogo efetivo entre as linguagens artísticas, elegendo o corpo como espaço transgressor das fronteiras estéticas. Este trabalho performático se constituiu a partir de uma prática colaborativa que reuniu profissionais oriundos das áreas do teatro, artes visuais, música, literatura e dança em um exercício de trânsito e deslocamentos entre as funções específicas de cada modalidade e os processos contemporâneos de assinatura coletiva da obra. Palavras-chave: performance; prática colaborativa; diálogo interartes; processos de criação.

The records that make up the process of creating the performance “Tratado das incorpóreas [sub]versões” are graded in multidimensional paths involving effective dialogue between the artistic languages, choosing the body as a space of transgressive aesthetic boundaries. This performative work constituted from a collaborative practice that gathered professionals from the areas of theater, visual arts, music, literature and dance in an exercise and traffic shifts between the specific functions of each modality and contemporary processes of signing collective work.

Keywords: performance, collaborative practice; dialogue interart; creation processes.

A criação compartilhada na performance **“Tratado das incorpóreas [sub]versões**

A proposta em desdobrar questões conceituais de linguagens artísticas diferentes em um mesmo processo de criação possibilitou uma reflexão acerca dos principais debates que envolvem o espaço contemporâneo, principalmente quando se elege a quebra das fronteiras entre as artes como o eixo modulador da pesquisa. Dentro desta perspectiva é que o Projeto de Extensão “Desdobramentos” da Universidade Federal de Rondônia propôs uma pesquisa de linguagens, onde o diálogo interartes alicerça tanto o processo quanto o produto. A terceira etapa de desenvolvimento deste projeto culminou com a performance “Tratado das Incorpóreas [sub]versões” que deu continuidade ao trabalho dos professores-artistas idealizadores deste projeto, porém ampliando o foco das reflexões ao dialogar com a performance e a dança. A performance foi apresentada na Casa da Cultura Ivan Marrocos no dia 22 de maio de 2013 em Porto Velho/RO.

Para a construção deste trabalho, o ponto convergente estruturante partiu da mesma linha de investigação que integrou no status da criação todas as proposições possíveis acerca do conto *Suspiros*, porém nesta performance em específico, o interesse do coletivo se pautou nas reverberações expressivas da dança e suas relações com as texturas, sonoridades, imagens e ambiência que a narrativa evoca. Dessa forma, foi levantado um inventário de sensações, memórias, registros esparsos, recortes imagéticos, fragmentos textuais, fotografias, proposições musicais e outros elementos capazes de delinear a atmosfera cotidiana e doméstica do conto, além de vários pretextos subversivos para atuar como provocadores na construção dos movimentos.

A escritura espetacular da performance foi elaborada coletivamente onde todos os envolvidos, a partir de suas especificidades, contribuíram para a construção estética da obra desde a sua concepção até o produto final compartilhado com o público. A escolha da performance como modalidade artística após incursões pelas áreas do vídeo-arte e da instalação trouxe significados plurais ao projeto, corroborando com as colocações de Renato Cohen mediante aos apontamentos onde “A performance, na sua própria razão de ser, é uma arte de fronteira que visa escapar às delimitações, ao mesmo tempo que incorpora elementos de várias artes.” (COHEN, 2004.)

A ruptura com estéticas tradicionais a partir da pluridimensionalidade do processo de criação, fator que muito caracteriza a arte contemporânea, fundamenta a concepção de uma performance cujo formato emerge de condições únicas da associação entre os diversos artistas envolvidos. Desta forma, embora em cena esteja apenas a performer, a assinatura de todos os fatores sociais, históricos, memorialísticos e imagéticos que compõe a performance pauta-se pela coletividade da construção. Ainda que cada qual estreite maiores proposições com a área que representa, é no diálogo entre as áreas que esta performance se circunscreve.

Pensar sobre os processos de criação de linguagens artísticas tão diversas como são o teatro, a dança, a música e as artes visuais de modo que cada área se retroalimente em um processo contínuo de coexistência e estabelecimento de diálogos nos parece ser um

elemento potencializador da pesquisa de linguagens. A construção de uma referência poética comum aos artistas envolvidos teve por base a apropriação do universo imaterial e material do conto citado e em como o corpo da performer poderia trabalhar com as inúmeras questões que o temário coloca, tais como a reivindicação ao próprio corpo, a subversão da categoria de gênero e o questionamento dos estereótipos femininos na sociedade.

Neste sentido, referências ao pensamento de Rancière foram cruciais para os debates teóricos de concepção deste trabalho, principalmente quando o autor esclarece sobre a partilha do sensível como um fixador do comum compartilhado e das partes exclusivas. A repartição das partes e dos lugares se funde numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que segundo Rancière “determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2005).

Tratado das incorpóreas [sub]versões é uma performance enraizada na dança contemporânea que correlaciona o som, a imagem e a poética do espaço. O público é convidado a trilhar o mesmo caminho que a performer demarca com rastros de açúcar. O doce de suas sutilezas e a pureza de um prólogo representativo é agudamente revertido quando os ingredientes internos e externos se misturam durante o tempo em que a performance mergulha na fluidez de movimentos que sublinham silenciamentos e profundidades.

A performer trabalha no próprio ato o conceito estético de contaminação das artes e em muitos momentos transita de forma relacional por entre os quadros-vivos que sugere, a tridimensionalidade espacial construída e o dialogismo coreográfico entre a obra e o espaço físico no qual foi inserida. Em igual importância dançam no espaço poeticamente construído, a iluminação, as projeções de vídeo, a música, os suspiros e a intensidade dos movimentos que permite à arte se completar nesta performance como expressão do ato poético.

O processo de criação foi regido pelas características que o som e as imagens assumiam em cada um dos três eixos que subdividem a performance sendo 1) Açúcar, 2) Claras e 3) Raspas e limão. A inserção de células sonoras que, junto ao texto, pudessem dar a ideia de criação em processo, também ofereceram suporte à hibridez processual investigativa, principalmente no que diz respeito a recriar corporalmente os correspondentes à acidez, ao doce e à viscosidade que os ingredientes que intitularam os eixos denotam.

Compreendida como espaço-tempo de desconstrução, a performance desnuda não só a forma estereotipada que o ambiente doméstico suscita, como também subverte a expectativa linear de uma releitura comumente feita de obras literárias. Os registros de tempo por onde a performance opera obedecem a uma dinâmica corpórea própria, íntima e interna, onde a durabilidade das misturas se justifica pelo confronto com o espaço. A definição dos contornos estabelece experiências onde o corpo age como um catalisador das criações temporais e de ambiência, das fulguras líquidas e dos sons (mecânicos e vocais) em alternância de volumes e intensidades.

Nesta perspectiva, além do quesito coletivo de construção deste trabalho, o termo performer melhor define a “atuação” da artista bailarina, abarcando com maior amplitude a

sua posição no processo. O compartilhar-se em cena, correlacionando concomitantemente a ficção e o depoimento, a obra e o processo, a representação e o acontecimento redimensionam os preceitos e a abrangência do trabalho. Esta pluralidade característica da performance equaciona debates acerca de alguns conceituais do campo do teatro e da dança, sublinhando alguns espaços fronteiros assinalados por Lehmann em suas considerações sobre a cena pós-dramática. “É evidente que deve surgir um campo de fronteira entre performance e teatro, à medida que o teatro se aproxima cada vez mais de um acontecimento e dos gestos de auto-representação do artista performático.” (LEHMANN, 2007)

Em Tratado das incorpóreas [sub]versões, os artistas elegeram o próprio corpo como matéria bruta dos resíduos capazes de se relacionar de maneira performática com os prospectos transgressores que o conto sugere. Dessa forma, a construção de um inventário abstrato das nuances que nos impelem ao ultimato de um tratado de tudo o que sendo incorpóreo nos compõem com a mesma força que a instância palpável, foi a base do trabalho com forte cunho memorialístico, propenso a redesenhar no espaço não a superfície de uma coreografia apenas, mas as dimensionalidades literárias, pessoais, sonoras e históricas de um corpo entreaberto às escalas do sentido.

O trajeto pluridimensional entre as linguagens artísticas e os reflexos no corpo da performer são evidenciados pela projeção, onde o repertório de movimentos traça no espaço uma atmosfera subjetiva e delicada que re[cria] nuances sugestivas entre o feminino, as fronteiras coreográficas e o universo cotidiano das receitas. A diversidade das linguagens, tendência das artes performativas expressas no corpo, encontra nesta obra um estudo poético do movimento onde conforme coloca Louppe “A análise e a transmissão do ato, não passa pelo signo, mas pela contaminação entre os estados criados, enquanto o movimento se desenvolve em graus de qualidades de energia, em tonalidades” (LOUPPE, 2005.)

A assinatura compartilhada da obra evidencia-se no diálogo presente entre a instância sonora, a teatral e a visual, tendo a performer como o fio condutor de um processo que passou pelo corpo e pelo pensamento de cada um dos integrantes. A poética do incorpóreo vai deixando rastros de impulsos, sabores e existência onde a performance elimina a fronteira entre as artes como o seu local de enunciação, possibilitando a partir do seu registro mediações entre o labor e o ato criativo.



Figura 1. Performance “Tratado das incorpóreas [sub]versões”. Performer: Andréa Melo



Figura 2. Performance “Tratado das incorpóreas [sub]versões”. Performer: Andréa Melo



Figura 3. Performance “Tratado das incorpóreas [sub]versões. Performer: Andréa Melo



Figura 4. Performance “Tratado das incorpóreas [sub]versões. Performer: Andréa Melo

Referências

- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosacnaif, 2007.
- GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas: palavra, imagem, objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- LOUPPE, Laurwence. *Danses Tracées*. Paris: Dis Voir, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

A UTILIZAÇÃO DE FUNDOS DE ARQUIVO: O ENSAIO POÉTICO E AS POLIFÔNIAS

Samira Margotto

UNIR/RO – samiramargotto@yahoo.com.br

Naara Fontinele dos Santos

Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 – nahsantos@gmail.com

Os processos coletivos de criação, que se difundiram na contemporaneidade a partir da década de 1990, têm atravessado as mais diversas áreas da produção artística e gerado diversas análises acerca da alteração do estatuto da autoria. Porém, se no campo da criação a relação de verticalidade está sendo tensionada, nas análises sobre o processo predominam os discursos acadêmicos decodificados, especialmente, em relação à participação desses “outros”. Tendo como referência a “Oficina de experimentação: o trabalho com imagens de arquivo no cinema documentário”, realizada recentemente em Porto Velho/RO, a reflexão proposta parte do cruzamento entre as vozes da equipe de mediação e os depoimentos dos participantes a respeito da realização coletiva de um exercício fílmico em vídeo com imagens de arquivo.

Palavras-chave: Processo de criação, Práticas colaborativas, Cinema e arquivo

The collective creative processes that spread through the 90s have influenced diverse areas of artistic production and sprung analyses surrounding the question of authorship. However, if in the creative field the vertical relationships are under stress, the academic study of processes is still commonly directed at the participation of “others”. Using as reference the “Experimentation workshop: use of archive images in contemporary film”, which recently took place in Porto Velho/RO, this paper begins by relating the voices of mediators with the testimony of participants about the collective effort involved in the filmic exercise with archive images.

Keywords: Process of creation, Collaborative art practices, Cinema and archive

Introdução: a dimensão social e o desejo polifônico

Se entre os anos de 1980 e parte da década de 1990 o termo “pós-moderno” e seus correlatos ocuparam a arena dos debates, levando Mike Featherstone a expor seu desconforto ao tratar de algo que estava simultaneamente na moda e com conteúdo difícil de definir (Featherstone: 1990, p.93), na atualidade, são as questões em torno dos múltiplos aspectos que envolvem a dimensão social que ocupam o centro das discussões, problematizando dentre outras coisas, o estatuto da autoria nas práticas colaborativas. No centro dos debates estão às posições divergentes de Claire Bishop e Grant Kester, assumindo posto semelhante ao atribuído a Jürgen Habermas e Jean-François Lyotard nas discussões filosóficas em torno do termo “pós-moderno”.

Analisando a questão participativa na produção artística a partir dos anos de 1960 até 2006, Claire Bishop aponta para três aspectos recorrentes nas tentativas de incentivar a participação: ativação, autoria e comunidade (Bishop: 2006, p.12). O primeiro seria a vontade de criar um sujeito ativo de participação capaz de determinar sua própria realidade social e política. Tal questão, para a autora, deriva da legitimidade da relação desejada entre a experiência da obra de arte e o agenciamento do individual/coletivo. O segundo aspecto é relativo à autoria, no qual o gesto de ceder o controle autoral na produção partilhada é concebido como mais igualitário e democrático, do que a criação de uma obra de um único artista, surgindo e produzindo “um modelo social mais positivo e não-hierárquico” (Bishop: 2006, p.12). Por último, o terceiro aspecto, envolve para a autora, uma crise de percepção na sociedade atual, acentuada com a queda do comunismo, que procura restaurar o vínculo social por meio da elaboração coletiva de significados. Portanto, ela ressalta que dentre os principais impulsos por trás da arte participativa estaria uma tentativa de “restauração do vínculo social por meio de uma elaboração coletiva de significado”. (Bishop, 2006, p. 12).

As considerações acima constam na “introdução: espectadores como produtores” do livro *Participation*, com organização de Claire Bishop. Nessa mesma introdução, a autora esclarece que “limitações de espaço, impediram uma apresentação mais completa do *Collective Actions group*”, coletivo russo cuja proposta, segundo Bishop, consiste em apagar os limites entre colaboração, evento e reflexão, convidando assim os participantes a documentar suas impressões a cada trabalho realizado (Bishop: 2006, p.15). A “apresentação incompleta” faz referência aos depoimentos dos participantes que foram excluídos do texto do coletivo publicado em *Participation*. Tal decisão da autora pode ser lida como um indicativo de um aspecto paradoxal presente no campo artístico contemporâneo: enquanto no processo de criação as relações de verticalidade estão sendo tensionadas, no registro acadêmico ainda persiste certa manutenção hierárquica, presente implicitamente neste caso, tanto na ordem de organização das sessões (disposição dos textos dos artistas entre os dos teóricos e dos críticos, seus intérpretes pela tradição) quanto na exclusão, “por limitações de espaço”, dos depoimentos dos participantes. Ao ser seccionado, o trabalho adquire não somente uma incompletude, mas expõe no seu recorte, no que precisou ser omitido, algo que pode ser aferido da definição que Jacques

Rancière denomina de partilha do sensível, “como um sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.” Assim, para o autor “Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas” determinando “a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.” (Rancière, 2009, p.15).

O objeto de análise deste artigo é a oficina piloto “O trabalho com imagens de arquivo no cinema contemporâneo”, concebida e ministrada para um projeto de mestrado em Didática da Imagem na Universidade Paris 3 - Sorbonne-Nouvelle, realizada em parceria com o curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Rondônia na cidade de Porto Velho, em agosto de 2013. Esclarecer de antemão esses dados significa não apenas informar sua ligação *a priori* com alguns elementos da tradição pedagógica: a oficina é resultado de um projeto institucionalizado, foi concretizada por meio de uma parceria entre instituições de ensino e ministrada nas dependências físicas da Universidade Federal de Rondônia. Entretanto, o que parece fundamental para analisar as tensões da autoria em um processo de criação conjunta, como foi o caso, não são seus aspectos externos e evidentes, mas a forma de efetivá-los, como o fez Tânia Bruguera no projeto *Arte de Conducta*, abordando “a educação como material que funciona no âmbito do – e como – espaço político [...] montando um espaço possível para o desenvolvimento de um diálogo sobre isso.” (Helguera: 2011, p.19).

Oficina de experimentação: o trabalho com imagens de arquivo no cinema

A proposta da oficina consistiu em criar uma situação de transmissão e fabricação em torno de imagens de arquivo. Durante três dias, quinze participantes compartilharam uma experiência de descoberta, investigação, análise e criação, perante imagens capturadas por Dana Merrill, fotógrafo oficial da empreiteira, referentes à construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (1907-1912) do acervo Diogo Braga de Andrade do IPHAN/RO e da coleção Dana Merrill do Museu Paulista/USP.

A metodologia aplicada envolveu uma reflexão teórica sobre o uso de imagens de arquivo no cinema documentário e dinâmicas de trabalho com as fotografias. A reflexão teórica consiste na apresentação de um panorama analítico de filmes compostos por “imagens pré-existentes”, buscando evidenciar a qualidade do cinema de explorar novos documentos e de torná-los “monumentos” (conceito de Foucault), no sentido de que alguns materiais audiovisuais revelam e instruem sem a intenção de revelar e de nos instruir (Blümlinger: 2013, p.179-218). Quanto à série de atividades compondo a oficina, esta configurou um conjunto de ações que exigiram dos participantes um posicionamento ativo, crítico, pensante, inserindo-os em uma situação de diálogo e questionamento coletivo, desdobrando-se em uma ação fabricadora em conjunto.

Vale destacar que a concepção do dispositivo pedagógico que conduz o estudo das fotografias adotou como referência principal a obra contínua do filósofo e historiador de arte Georges Didi-Huberman dedicada à reflexão sobre como *ver* as imagens e o conceito de montagem como elemento criador de um pensamento conduzido pela imagem, o gesto de montagem como produtor de conhecimento - *la connaissance par les montages*, como afirma o autor. Além disso, a reflexão do teórico e documentarista Jean-Louis Comolli pontuou o posicionamento tomado diante das “imagens do passado”, pois, como diz o autor, a imagem enquadrada opera uma “ocultação de uma parte do visível” (Comolli: 2008, p.44).

Trata-se assim de uma metodologia que visa pensar as fotografias extrapolando sua recepção inicial (e o saber pré-existente sobre aquilo que elas representam) e incita a reflexão sobre aquilo que elas mostram, mas também o que elas escondem. Na perspectiva de expandir o conhecimento sobre as fotografias, apresenta-se aos participantes uma “pequena história das fotos de Dana Merrill”- retomando a situação na qual elas foram fabricadas, a intenção de origem, as diferentes interpretações atribuídas ao longo do tempo, aquilo que elas representam e revelam no tempo presente, entre outros-, passando também por diversas narrativas históricas, memórias e problemáticas em torno do momento histórico ali lembrado. Dessa forma, a percepção de tais imagens adquiriu aos poucos uma dimensão histórica, antropológica e política, provocando uma expansão das possibilidades de trabalho com as fotografias.

Após discutir, legendar, catalogar, associar as fotografias, o primeiro gesto de “elaboração coletiva de significado” foi o levantamento de ideias de utilização das fotografias para a concepção do vídeo. Em grupos de quatro, os participantes escreveram uma “nota de intenção”, na qual explicaram a questão que desejavam abordar e como dar forma e significação àquelas imagens, explicitando o ponto de vista e regime discursivo tomado (com ou sem narrador, vinculado a fatos reais ou a elementos ficcionais, por exemplo), desencadeando, o que um dos participantes definiu como “uma cascata de histórias e debates com variados e improváveis repertórios.” Dentre as propostas, duas atraíram mais o interesse dos participantes, a escolha ocorreu por meio de uma votação que decidiu, por um voto de diferença, a ideia que seria desenvolvida.

A etapa seguinte, extremamente dinâmica e frenética, consistiu em um grande desafio: fabricar o vídeo no prazo de um dia. Enquanto um grupo desenvolvia a escrita da narração, outro selecionava as imagens para compor o filme e dois outros se ocupavam em filmar as fotografias e preparar a trilha sonora. Ambos os processos de criação se pautaram nas discussões e anotações das atividades precedentes. Para a narração, por exemplo, foram retomadas frases oriundas da atividade para legendar as fotografias. Quanto à seleção das imagens, a catalogação do acervo facilitou bastante a “navegação” pelas trezentas e quarenta fotografias, já que os participantes estavam familiarizados com as imagens.

Relativamente confinados em uma sala das 9h às 19h, com pausa apenas para o almoço, os participantes se investiram intensamente para conseguir finalizar o “filme”

no prazo estipulado. “Filme”, pois embora os mediadores da oficina repetissem diversas vezes que se tratava de uma experiência de criação coletiva de um *exercício em vídeo*, os participantes se referiam ao objeto que eles criariam como um “filme”. Seja um filme, obra mista, ensaio fílmico ou exercício em vídeo, o produto audiovisual fabricado nessa oficina resta, sobretudo, como uma montagem de ideias, intuições e significações elaboradas (e negociadas) pelos quinze participantes. Afim de “marcar o dia da realização do filme”, como justificou um dos participantes, a montagem recebeu o título *18 de agosto*. Vale evidenciar que tal data marca não somente seu dia de fabricação, mas também seu único dia de projeção, pois os fundos de arquivo não autorizaram a exibição das imagens utilizadas na oficina. No momento dessa projeção exclusiva de *18 de agosto*, um dos participantes da oficina disse: “aproveitem, pois é a primeira e última exibição do nosso filme”. Após esse primeiro encontro com a “obra mista, fictícia e documental, composta de vídeo, som, efeitos gráficos e muita emoção” (segundo um dos participantes), os espectadores/produtores elencaram coisas que gostariam de modificar no vídeo. Foi manifestado o interesse, de todo o grupo, de aperfeiçoá-lo - e de adquirir os direitos de exibição dos arquivos - para inseri-lo na programação de um festival de cinema local.

A distribuição de poder

O desejo dos participantes de dar continuidade e “vida” ao produto audiovisual por eles criado, assim como a indagação da identificação de tal oficina enquanto prática colaborativa foram os questionamentos propulsores no presente artigo. Ao repensar os mecanismos, limites e implicações tanto do processo quanto dos procedimentos dessa oficina percebe-se que é possível – e preciso - considerar outros aspectos da prática colaborativa em criações contemporâneas, para além da questão da ameaça à autonomia autoral nas práticas colaborativas (Claire Bishop) e da reflexão ética na qual é necessário o artista repensar seu estatuto privilegiado (Kester: 2004).

No campo expandido das práticas atuais, na dilatação de fronteiras entre áreas e tantas outras questões que estão sendo postas, todas as tentativas de definição cabal, bem como papéis prescritos, parecem carregar certo ar obsoleto. Neste contexto, as palavras de uma artista como Tânia Bruguera, ao expor sobre o novo modo “que não seja claro” de participação na produção atual, ecoam e clamam atenção:

“A confusão é um elemento útil porque ela oferece a possibilidade não-temida de participação e mudança. Isto é onde muita arte política falhou, em minha opinião, no momento que reconheceram o lado educacional dos gestos políticos elas se apropriaram de expressões literais de aprendizagem ao invés de criar novas maneiras de se envolver, maneiras cuja distribuição de poder fosse negociada, onde pessoas tivessem que repensar o seu lugar, onde a política fosse representada pelos participantes.” (Helguera, 2011, p. 26).

Referências

- BLÜMLINGER, Christa. *Cinéma de seconde main*. Paris: Klincksieck, 2013.
- BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. *Concinnitas*. n°12, vol 01, ano 09, julho 2008.
- BISHOP, Claire (Org.). *Participation*. Cambridge: Massachusetts: MIT Press, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. Mauvaises fréquentations, document et spectacle. *Revista Images documentaires*. n°63, 1er et 2e semestre 2008, pp. 41-62.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position. L’œil de l’histoire*. Paris: Éditions de Minuit, 2009.
- _____. *Remontages du temps subi, l’œil de l’histoire 2*, Paris: Éditions de Minuit, 2010.
- FEATHERSTONE, Mike. “Moderno e pós-moderno: definições e interpretações sociológicas”. (Colaboração Especial). *Sociologia, Problemas e Práticas*. Lisboa. n° 8, 1990, pp. 93-105.
- HELGUERA, Pablo. *Transpedagogia: a arte contemporânea e os veículos da educação*. In: HELGUERA, Pablo, HOFF, Mônica (orgs.). *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011. p. 11-31. Disponível: http://www.fundacaobienal.art.br/novo/arquivos/publicacao/pdf/Pedagogia_no_campo_expandido.pdf. Acesso em: 24/09/2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2 ed. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2009.
- KESTER, Grant H. “Colaboração, arte e subculturas”. In: HARA, Helio. (Org.) *Caderno Videobrasil 02 - Arte Mobilidade Sustentabilidade*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, SESC São Paulo, 2006. Disponível em: http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117_141808_CadernoVB02_p.10-35_P.pdf Acesso em: 26/09/2013.
- _____. *Conversation pieces: community and communication in modern art*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004.

POÉTICAS DA DESTRUÇÃO: NARRATIVAS ENTRE ARTE, CULTURA E PODER

Silfarlem Junior de Oliveira

PPGA/UFES – silfarlem@gmail.com

Diego Kern Lopes

O presente trabalho tem por objetivo problematizar o enquadramento das relações entre as noções de autoria e de prática colaborativa nas construções da arte pública contemporânea. Neste sentido serão apresentados e analisados dois casos que envolvem bens culturais e artísticos do Espírito Santo, a saber, o uso do trabalho “A ressurreição de Lázaro” do pintor Levino Fanzeres como barricada durante a ocupação da Assembleia Legislativa do Espírito Santo e a decapitação da escultura “O menino e o delfim” dos escultores Pedro e Fernando Gianordoli.

Palavras-chave: arte – cultura - poder

Este trabajo tiene como objetivo discutir, en el marco del arte público contemporáneo, las relaciones entre las nociones de autoría y práctica colaborativa. En este sentido, será presentado y analizado dos acontecimientos que abarcan bienes culturales y artísticos del Estado de Espírito Santo, de hecho, el uso de la obra “La Resurrección de Lázaro” del pintor Levino Fanzeres como barricada durante la ocupación de la Asamblea Legislativa del Espírito Santo y la decapitación de la escultura “El niño y el delfín” de los escultores Pedro y Fernando Gianordoli.

Palabras-clave: arte – cultura - poder

O presente trabalho tem por objetivo problematizar o enquadramento das relações entre as noções de autoria e de prática colaborativa nas construções da arte pública contemporânea. Neste sentido, sustentando nossa reflexão, apoiaremos nossa argumentação na análise e reflexão de narrativas que são atravessadas pelos campos da arte, da cultura e do poder. Exemplificando tais narrativas abordaremos dois episódios envolvendo bens culturais e artísticos no estado do Espírito Santo, durante as manifestações que ficaram conhecidas como “levantes de junho”. Os dois episódios/casos sobre os quais focaremos nossas análises são o uso da pintura “A ressurreição de Lázaro” de Levino Fanzeres que foi utilizado como barricada (figura 1) e a decapitação da escultura “O menino e o Delfim” dos escultores italianos Pedro e Fernando Gianordoli (figura 2). A escolha destes casos fundamenta-se na hipótese de que nestes trabalhos o que temos é o conceito foucaultiano da “função autor” (FOUCAULT, 2009) fazendo com que estas construções materializem um conjunto de relações que se desdobram no espaço e no tempo em função das estruturas de poder que tentam neutralizar ou impor valor moral nestas ações. Neste sentido, esta estrutura ao manter intacta a obra/monumento pretende manter intacta sua ordem discursiva. Pelo mesmo princípio, ações contrárias colocam em risco a aparente autonomia consensual aurática atribuída, histórica e discursivamente, a tais trabalhos de arte. Desta forma, podemos encarar os ciclos de “construção” e “destruição” de um trabalho em arte como ciclos de um constante processo de criação. Tal suposição encontra força principalmente nos trabalhos de arte situados em espaços públicos onde as forças sociais e institucionais antagonizam-se de forma mais clara e direta. Estas relações antagonônicas podem ser sintetizadas através das palavras de Rosalyn Deutsche em seu trabalho *Agorafobia*:

El espacio público [...] es el espacio social donde, dada la ausencia de fundamentos, el significado y la unidad de lo social son negociados: al mismo tiempo que se constituyen se ponen en riesgo. Lo que se reconoce en el espacio público es la legitimidad del debate sobre qué es legítimo y qué es ilegítimo (DEUTSCHE, 2008, p.8).

Estruturando este antagonismo, partimos do postulado que defende a inexistência de neutralidade na estruturação da sociedade. Esta perspectiva encontra fundamento no trabalho da filósofa Chantal Mouffe (1996) que sustenta que o mundo é atravessado pela dimensão ontológica “do político”, ou seja, “o político” é a força que faz com que as percepções que distinguem amigos de inimigos possam estar presentes em qualquer tipo de relação. Dentro deste fundamento ontológico encontra-se “a política” como conjunto de discursos e práticas, também artísticas, que contribuem a uma ordem e a reproduzem. Nas palavras de Chantal Mouffe:

Como la dimensión de ‘lo político’ siempre está presente, nunca puede haber una hegemonía completa, absoluta, no excluyente. En ese marco, las prácticas artísticas y culturales son absolutamente fundamentales como uno de los niveles en los que se constituyen las identificaciones

y las formas de identidad. No se puede distinguir entre arte político y arte no político, porque todas las formas de prácticas artísticas o bien contribuyen a la reproducción del sentido común dado – y en ese sentido son políticas –, o bien contribuyen a su deconstrucción o su crítica. Toda las formas artísticas tienen una dimensión política (MOUFFE, 2007, p. 26).

Sendo assim, todo trabalho de/em arte apresenta um determinado posicionamento político. Isto, ao ser admitido, faz com que a tradicional neutralidade adjetivada aos monumentos artístico/históricos transformados e tratados como um patrimônio comum a todos e que devem ser mantidos intocados e inquestionados seja posta em xeque. Em outras palavras, a difundida separação/afirmação que alega e sustenta a arte e o patrimônio histórico cultural como uma coisa e governos, estados, sociedades, forças políticas como outra é aqui frontalmente criticada.

Merece destaque que nestes jogos de narrativas entre arte, cultura e poder temos tanto uma reatualização de um conceito clássico de autoria – feita pelos defensores de uma dada ordem ou propriedade cultural, intelectual – quanto à instauração de práticas colaborativas que subvertem a própria função autor. Prova disto é a atmosfera de polêmica e carga moral que surge na ocorrência destes eventos. Estas práticas colaborativas, no espaço público, demonstram um uso do simbólico não apenas por parte das “instituições oficiais”, mas também pelos indivíduos e coletivos em ação. Como comenta Nestor Canclini, as transformações e usos do simbólico, de forma “não oficial”, em detrimento aos “guardiões públicos” dos monumentos que “costumam afirmar seu valor e suas formas históricas como intocáveis” permite que movimentos sociais, culturais e políticos, alheios “ao sentido hegemônico do que seja o ‘correto’ reapropriem símbolos dando-lhes novos significados [...]” (CANCLINI, 2012, p.76).



Não é difícil perceber a velocidade e facilidade com que a estrutura hegemônica reage cada vez que tem seus símbolos antagonizados e reapropriados. Isto pode ser verificado nas diferentes instâncias dos aparelhos institucionais, jurídicos e acadêmicos que, de imediato, proferem sentenças naturalizadas onde qualquer forma de ação deste tipo é indexada como vandalismo. O que parece ficar claro é que este processo de indexação tem por objetivo bestializar tais práticas esvaziando-as de qualquer tipo de senso

ou propósito, fazendo com que estas ações sejam categorizadas como acidentes, como irracionalidades. Talvez até pudéssemos aceitar o adjetivo “irracional” se este representasse algum tipo de antagonismo ao fundamento racionalista do projeto da modernidade. Porém, o que parece é que a irracionalidade tem sido utilizada nestas práticas como sinônimo de selvageria, ou seja, de não civilizado, de “não humano”, de não pertencente ao campo das possibilidades de análise por ser definida como uma ação tautológica e que possui fim em si mesmo. Discordamos deste consenso imposto e acreditamos no desprendimento e decantação de significados presentes nestas práticas, casos, episódios. Tais ações não têm fim em si mesmo, elas têm origem e destino anteriores e posteriores a elas mesmas, fazem parte de uma estrutura social que constitui a elas e aos trabalhos que alvejam. Podemos constatar estas estruturas e exterioridades *relacionais*, por exemplo, na possibilidade de escrita das palavras e ideias que constituem este texto.

Interpretamos que os manifestantes na Assembleia Legislativa do Estado do Espírito Santo ao usarem uma pintura como barricada expõem as zonas fronteiriças entre projetos de mundo. Dentre todo o mobiliário presente na sala, a utilização do quadro como barreira revela a reapropriação e utilização de símbolos e valores contra as estruturas que os dão origem. O quadro se tornou uma excelente opção de obstáculo, não pelas características materiais que apresenta (muito pelo contrário, um chassi de madeira e pano claramente não cumprem tal função), mas, sim, pela força concreta e hegemônica que traz em si e representa. Acreditamos que os manifestantes perceberam que os policiais, que pretendiam invadir o recinto, não poderiam atentar contra o quadro sob pena de estarem atentando contra as premissas e diretrizes que dão origem a sua própria corporação enquanto braço armado do Estado. Nesta ação colaborativa e ressignificadora, a autoria torna-se funcional pois junto à Levino Fanzeres tomam parte neste processo o anonimato dos manifestantes, o anonimato das forças do Estado, as testemunhas, os fotógrafos, os jornalistas, os leitores deste texto. Todos elencados como peças fundamentais na transformação da pintura em objeto de arte, de patrimônio, de História, de política, de embate hegemônico. Da mesma forma, nos parece que, a decapitação da estátua “O menino e o Delfim” (figura 2) traz à tona os ciclos construtivos e destrutivos históricos da formação dos espaços públicos. A eleição e implementação de monumentos sempre foi deliberada coincidindo com projetos e orientações ideológicas hegemônicas de um determinado tempo. Em outras palavras, o trabalho dos irmãos Gianordoli encontra seu tempo no início do século XX e seu espaço em uma capital de Estado que, como muitas em todo Brasil, estava sendo reconfigurada arquitetonicamente sob os paradigmas de uma modernidade latino-americana. O que precisa ser resgatado dos estratos mais profundos que formam este espaço público é a lembrança e constante ratificação da presença anterior de outros grupos e comunidades que não foram somente decapitados, mas, também, soterrados pela História que nos constitui. O que percebemos é que estas práticas, estas estratégias colaborativas desvelam a intenção de consensualidade presente na organização social. Ou seja, os casos aqui trabalhados revelam a presença ontológica do dissenso em nossa sociedade e o esforço constante das

estruturas hegemônicas em criminalizá-lo, dissipá-lo e apagá-lo de nossas percepções e experiências. Desta forma acreditamos que a escultura ao ser danificada e o quadro ao ser usado como barreira, colocam em ato todas as potências que as constituem enquanto trabalho de arte. Conseguem condensar e revelar todas as forças históricas que as constituem. Ao exporem e evidenciarem o dissenso permitem que a arte, em um só golpe, revele as realidades do mundo. Realidade não como uma verdade essencial, mas como a ficção definida pelo filósofo Jacques Rancière em seu livro *O espectador emancipado*:

Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias (RANCIÈRE, 2012, p.74)

Sendo assim, os entrelaçamentos narrativos entre arte, cultura e poder revelam os embates dissensuais das ficções que nos compõem. Os deslocamentos e reapropriações simbólicas evidenciam as formas como tais ficções são construídas e como determinadas versões ganham uma adjetivação de verdade inquestionável. Entretanto, esse *status* pode ser mudado através da ativação da *potência poética destrutiva* presente em práticas que visem desvelar o dissenso. Desta forma acreditamos que, justamente, esta potência poética destrutiva (política e simbólica), é o que garante o movimento histórico (e a consequente existência efetiva dos campos) e não como aparentemente se sustenta sua “depredação”, inclusive o da arte.

Referências

- CANCLINI, Nestor G. *A sociedade sem relato – Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos vol. III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2009.
- DEUTSCHE, Rosalyn. *Agorafobia*. Barcelona: MACBA, 2008.
- MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- _____. *O regresso do político*. Gradiva: Lisboa, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS NO PROCESSO DE RECRIAÇÃO DE “O CAVALO DE GUERRA”

Sílvia Maria Guerra Anastácio

CNPQ/PPGL/ UFBA – smganastacio10@gmail.com

A peça *War Horse*, “O Cavalo de Guerra”, encenada no *National Theatre*, Londres, desde 2009, foi inspirada no romance homônimo do autor inglês Michael Morpurgo, publicado em 2004. O texto foi roteirizado para o palco e esse processo de transposição midiática inclui um conjunto de documentos composto, de um lado, por diálogos e rubricas visando a sua encenação, de outro, por registros genéticos expressos através de fotos e vídeos de croquis, maquetes, *workshops*, ensaios, entrevistas, diários, dentre outros. Observou-se que a representação cênica apresentou limitações, que precisaram ser contornadas, o que foi feito com o apoio de uma rede de suportes midiáticos em que signos das mais diversas linguagens, sobretudo a fotografia, o vídeo, o desenho, a pintura, a cenografia e o teatro de marionetes entram em diálogo.

Palavras-chave: *War Horse*, intermídia, processo, teatro, marionetes.

The play War Horse, staged at the National Theatre, London, since 2009, was inspired by a novel published in 2004 and written by the British author Michael Morpurgo. The text was scripted for stage and the dossier of this intermedia transposition is composed of a set of documents: on one hand, there are drafts of dialogues and rubrics seeking their enactment; on the other, photos and videos of sketches, models, workshops, rehearsals, interviews, diaries, among others. The scenic representation had its limitations that needed to be overcome with the support of an intermedia network, including a variety of languages, such as photography, video, drawing, painting, music, stage design and puppetry that dialogues with each other in that creative process.

Key words: War Horse, intermedia, process, drama, puppetry.

A meta deste artigo é abordar o processo de adaptação do romance *War Horse*, datado de 1982, do ator e escritor inglês Michael Morpurgo, que foi recriado para o palco em 2007. Focalizamos, sobretudo, como as fronteiras entre os diversos sistemas semióticos se diluem na transposição teatral em questão quando estímulos intermediáticos entram em fusão, visando um efeito performático singular; os signos plásticos relacionados à pintura, ao desenho, à fotografia e ao cinema serão especialmente contemplados na análise. O romance, ao sair das páginas do livro de Michael Morpurgo, migrou para o palco do *New London Theatre*, sendo posteriormente, transposto para o cinema por Spielberg, em 2011. Até hoje tem sido encenada a peça *War Horse*, não apenas em Londres, mas também em outros continentes, chegando aos Estados Unidos e ao Canadá.

O palco onde se desenrola a história é Devon, região rural situada ao sul da Inglaterra, e o enredo se situa durante a segunda guerra mundial. A tensão dramática gira em torno de uma história de amor entre um garoto com o seu cavalo Joey e o fato do animal acabar se perdendo nos campos de batalha gera toda a trama. O paratexto inclui: a brochura *Staging War Horse* (BSWH), ou “Encenando *War Horse*; esta contém fotos de maquetes, de ensaios, de oficinas, de protótipos, de desenhos e de *storyboards*. Também o programa da peça, *New London Theatre Programme* (NLTP), que inclui fotos de tomadas de palco, *closes* de cenário, desenhos, galeria de atores e responsáveis pela criação. A brochura do *Making behind-the-scenes* (BMW) contém fotos de desenhos e protótipos. Além disso, o livro *Handspring Puppet Co.* (HPC) conta toda a história da Companhia de marionetes da África do Sul, pertencente a Basil Jones e Adrian Cöhler, responsáveis pela construção e *performance* das marionetes de *War Horse* no palco; esse livro traz desenhos de marionetes sendo construídos e levados ao palco, além de imagens de protótipos desses bonecos movidos por atores. Finalmente, a edição do livro de Morpurgo utilizada como referência para este artigo (2007), o site oficial, que contém registros importantes do processo de criação em análise e o *trailer* da peça.

O dossiê genético da peça *War Horse* é constituído por um *making of* de 48.15mn, com entrevistas intercaladas por ricos registros genéticos, como filmagens de ensaios, *workshops*, seqüências de cenas no palco, *takes* de maquetes, manuscritos, quadros, esboços, desenhos, diários de trabalho. São ouvidos: o escritor de *War Horse*; o diretor do *National Theatre*; dois co-diretores da peça; o escritor que adaptou o livro para o teatro; os criadores das marionetes; o diretor responsável pelo aspecto cinético da encenação, havendo sempre uma busca de dar uma ilusão de realidade através do movimento das marionetes no palco; os atores; a desenhista, ilustradora e cenografista; o técnico de iluminação; e o de som.

Também fazendo parte do conjunto do dossiê genético da montagem da peça, o *making of* contém entrevistas extras, que ocupam 70.16mn do vídeo. Novamente, é dada a palavra ao autor do romance, aos atores, bem como à artista plástica, que teve uma função relevante dentro da concepção da peça e aos diretores.

Há ainda um arquivo de fotos digitais tiradas pela pesquisadora, que registrou a Exposição *Staging War Horse* (Exibição/*Exhibition Staging War Horse*), categoria de

documentos codificada como ESWH. A exposição ocorreu no National Theatre South Bank, Londres, de 18 de junho a 9 de setembro de 2012. As 152 fotos do arquivo mostram desenhos, quadros, peças de figurino, facsímile de manuscritos autógrafos, *storyboards*, *sketchbooks*, cenas de ensaios, de *workshops*, maquetes e protótipos usados na montagem da peça *War Horse*.

Quanto às referidas fotos tiradas para compor o dossiê genético de *War Horse*, também são documentos digitais. As brochuras e o programa da peça, bem como os registros dos protótipos das marionetes de *War Horse*, que constam do livro da *Handspring Puppet Co.*, todos esses documentos foram escaneados, ganhando assim configurações numéricas. Logo, trata-se de um dossiê genético digital, ou porque os documentos nasceram em meio digital (no caso das entrevistas gravadas e filmadas) ou por terem sido codificados em dígitos binários (no caso de brochuras impressas, por exemplo, que foram digitalizadas para efeito de estudo), o que gerou então, uma representação imaterial, simbólica e numérica do material em estudo (TAMMARO, 2008).

Todo o dossiê foi colocado em tabelas divididas em segmentos, marcando o tempo de início e o final de cada entrevista, bem como assinalando os tipos de registro ali encontrados. Dessa forma, foi possível organizar o material coletado, classificando-o, descrevendo-o e transcrevendo as falas do *making of*, o que facilitou o estudo do prototexto que escolhemos analisar (GRÉSILLON, 2007). Pelo fato de desejarmos dar relevo ao aspecto intermediático desse processo de criação, especialmente no que concerne à influência das artes plásticas, foram escolhidos segmentos que contemplassem tal recorte e, a partir da opção feita, os documentos do dossiê digital em questão passaram a dialogar entre si para serem analisados sob o viés delimitado.

Um dos gatilhos importantes que deflagrou o romance, que serviu de ponto de partida para a adaptação teatral foi um quadro encontrado num vilarejo do sul da Inglaterra e que hoje se encontra na casa de Michael Morpurgo e não com o mesmo nome do animal do romance e, também da peça, assim contrariando o que diz o livro. Este segmento é o Extra 1, Ex1, parte da tabela apresentada (Tabela 1); contém fotos/filmes do vilarejo, além do quadro mencionado, conforme marcado com um “X”:

Por acaso, comprei um quadro na mão de um comerciante de antiguidades do povoado [...] foi do quadro que veio a ideia de escrever a história, que ia começar no Foro do povoado, com um quadro de um cavalo que estava pendurado lá [...] Mas o problema é que o quadro no meu livro tem o nome Joey, pintado pelo Capitão Nichols em 1914, e é assim que a história começa [...] Mas o problema é que o quadro que eu comprei não se chamava Joey, mas Tophthorn. [...] coloquei o nome de Tophthorn num amigo de Joey [...] e o herói da história passou a ser Joey. [...] As pessoas aparecem no povoado [...] procurando pelo quadro de Joey pendurado no Foro do povoado de Iddlesleigh. E a vizinha [...] diz:” Sinto muito, mas o quadro não está no Foro do povoado mas em casa [...] e procuram pelo quadro de Joey e o que encontram é o de Tophthorn (MORPURGO, 2009) (Tradução nossa).

O que fica claro, neste segmento, é que a verdade artística tem uma natureza particular e quando traduzida para uma obra de arte, percebemos que não há um comprometimento entre a escritura e os signos do mundo. De modo que o criador é dono de seu próprio universo ficcional e senhor das leis que ali irão reinar. Também fica claro como a imagem geradora de uma obra pode pertencer a qualquer sistema semiótico, a qualquer linguagem, pois, o gatilho da história *War Horse* pertence a um sistema não verbal, um ícone capaz de gerar todo o tipo de criações e recriações.

Mas como fazer com que o protagonista que, no romance, contava sua história, o cavalo Joey, pudesse falar no palco? Como haveria de uma marionete, representando Joey, emocionar a plateia e tornar-se um signo convincente em um palco tão próximo à audiência? O que ficou claro, no *making of*, é que, de acordo com o adaptador Nick Stafford, seria necessário adicionar detalhes e outros personagens para contar uma história que, no livro, entrariam pela voz do cavalo. Logo, a focalização da história teria de passar por ajustes, sendo expressa através de outros olhares e mídias (GENETTE, 1972).

Sobretudo, outra mídia veio em nosso auxílio, o desenho, pois a artista plástica Rae Smith “entra na pele” do Capitão Nichols que, no romance, gostava de desenhar o que acontecia à sua volta e acrescentar seus próprios *storyboards*. Agora é Rae Smith quem desenha e, como em um palimpsesto, vemos a mão do Capitão Nichols, sob a dela. Desse modo, através de uma linguagem não verbal, mas forte e carregada de emoção, a audiência é capaz de compartilhar sentimentos, conflitos, tensões e sofrimentos do próprio Joey. Além de desenhar o cenário da história, Devon, ou Joey cavalgando, Rae Smith faz inúmeros *storyboards* detalhando todos os personagens, como a seguinte amostra de Joey em várias posições:



Figura 1: Foto de desenho de Devon (ESWH)



Figura 2: Foto de storyboard (ESWH)



Figura 3: Foto de desenho de Joey (ESWH)

Rae Smith inspira-se também em quadros de outros artistas que admira, como Nash, para trazer ao palco o tom dramático desejado, muitas vezes através dos cenários, que vão sendo projetados, especialmente em volta de todo o palco. Os movimentos artísticos da época são invocados por Rae para expressar o clima da peça, cheio de emoção. Nas entrevistas do *making of* sabe-se que:

Durante todo o período da Primeira Guerra Mundial, [...] investiu-se bastante em tecnologia [...]. Houve também um movimento artístico, como o dos futuristas que

Tabela 1

N	ENTREVISTAS	Início e Final da exibição (canal, h., m., s.)	Manuscritos	Fotos/ Filmes	Ensaios, workshops, encenações de palco	Maquetes	Quadros	Desenhos
Ex1	<i>EXTENDED INTERVIEW M. MORPURGO</i>	001 00 00 00 - 006 00 22 60		X			X	

Tabela 2

			Manuscritos	Fotos/ Filmes	Ensaios Workshop Encenação de palco	Maquetes	Quadros	Desenhos
E42	RAE SMITH – SET DESIGN AND DRAWINGS	010 00 33 00 - 010 00 35 56						
E43	PAULE CONSTABLE LIGHTING DESIGNER	010 00 36 00- 010 00 37 07			X		X	X
E44	RAE SMITH	010 00 37 07 - 010 00 37 33			X			X
E45	PAULE CONSTABLE	010 00 37 36 - 010 00 38 48						

viam na guerra a possibilidade de haver um processo de purificação (como mostra um quadro de Umberto Boccioni, “The Charge of Lancers”, ou “A acusação dos lanceiros”, 1915) [...] Na Inglaterra, foi a vez dos Vorticistas,, basicamente, uma reação contra a exposição futurista desse país , os loucos [...] filiados a Marinetti , que davam declarações de que era importante as mães [...] cortarem as amarras e lançarem seus filhos para aquela guerra sangrenta e confusa. Compreendo que as pinturas dos vorticistas e expressionistas, como Nash, eram capazes de expressar de maneira muito mais poética a Primeira Guerra Mundial, e mesmo todo esse ambiente fragmentado (mostra *The Ypres Salient by Night*, 1918 de Paul Nash) e as paisagens surreais, não humanas, parecem representar a experiência única de cada soldado na guerra. Vivi dentro do personagem de Nichols da mesma maneira que um ator viveria um personagem e comecei a desenhar tudo que ele via. Esse é o caderno, o primeiro de esboços de Capitão Nichols, de quando ele entra na guerra. Temos aqui o início da ideia do livro de esboços que o jovem Albert leva consigo para a guerra. Essas pinturas de Nichols, quer dizer minhas, são Devon rural em 1914.

Os quadros de pessoas como Nash expressam de maneira muito mais poética a Primeira Guerra Mundial, e mesmo todo esse ambiente fragmentado (mostra *The Ypres Salient by Night*, 1918 de Paul Nash) e as paisagens surreais, não humanas, parecem representar a experiência única de cada soldado na guerra. Vivi dentro do personagem de Nichols da mesma maneira que um ator viveria um personagem e comecei a desenhar tudo que ele via. Esse é o caderno, o primeiro de esboços de Capitão Nichols, de quando ele entra na guerra. Essas pinturas de Nichols, quer dizer minhas, são Devon rural em 1914 (SMITH, 2009) (Tradução nossa).

E Paule Constable, encarregada dos efeitos de luz do palco ainda comenta:

Então Rae teve essa ideia da projeção. No céu tem como se fosse um papel rasgado que é a tela para as projeções durante todo o espetáculo. Fora disso, tem o piso, o espaço cênico fica no escuro e se define por meio da luz. Rae e eu conversamos muito sobre como poderíamos usar pinturas e luz para mostrar onde estávamos e para onde se deslocavam as pessoas rapidamente de um lugar a outro. Em *War Horse*, queremos mostrar para a plateia dois lugares distintos. [...] onde a peça começa é Devon. Ali temos uma comunidade rural. [...] temos ângulos altos de luz, a luz do sol morno e belo, o tipo de cena das pinturas da época, que faz você pensar em longos dias de verão [...]. Mas o que acontece em seguida é que vemos Devon [...] no inferno da Primeira Guerra Mundial (CONSTABLE, 2009). (Tradução nossa) .

As referências a pinturas da época são constantes e influenciaram a montagem do cenário, pois, ao observarmos desenhos de Rae projetados no palco, é fácil identificar influências futuristas, cubistas, vorticistas, como se pode conferir na Tabela 2.

Trata-se, portanto, de um rico processo de criação intermediária, que preenche os três requisitos de intermedialidade a intermedialidade no sentido de transposição midiática; de combinação de mídias; e de alusão ou referência a outras mídias (RAJEWSKY, 2012).

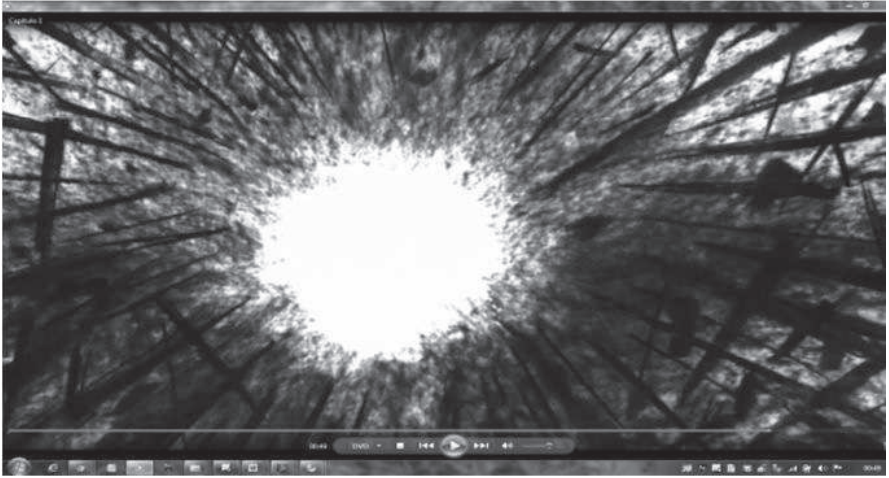


Figura 4: Close de desenho de Rae no making of, projetado no palco



Figura 5: Tomada de focos de luz, rasgão onde são projetados vídeos e fotos, making of

Referências

- ANNAND, S.; JONES, B. *Staging War Horse*. National Theatre, 2012.
- BICKERSTAFF, D.; GRABSKY, P.; COFFEY, T.; SABEL, S., (2009). Brochura *Making War Horse* (acompanha o DVD). London: National Theatre Seventh Art Productions, 2009.
- GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- GRÉSILLON, A. *Elementos de crítica genética*. Ler os manuscritos modernos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- KRUT, D. *Handspring Puppet Company*. South Africa: David Krut Publishing, 2009.
- MORPURGO, M. *War Horse*. Illustrated by François Place. London: Kaye and Ward, [1982], 2004.

RAJEWSKY, I. O. “A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade”. In DINIZ, T.F.; VIEIRA, A. (org.) *Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Trad. Isabella Santos Mundim, Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

RIVERA, C. *War Horse*. New London Theatre Programme. London: London Theatre Art Productions, s.d.

STAFFORD, N. *War Horse*. Adapted for the stage from the novel by Michael Morpurgo. London: Faber and Faber, 2007.

TAMMARO, A.M.; SALARELLI, A. *A biblioteca digital*. Trad. Antonio Agenor Briquet de Lemos. Brasília: Briquet de Lemos, 2008.

DVD

BICKERSTAFF, D.; GRABSKY, P.; COFFEY, T.; SABEL, S. *Making War Horse*.

Main feature running time: 48:15. DVD extras running time: 70:16. London: National Theatre Seventh Art Productions, 2009.

INTERVENÇÃO URBANA: PROVOCAÇÃO, REFLEXÃO OU TRANSFORMAÇÃO?

Sonia Monego

UNOCHAPECÓ – sonia@unochapeco.edu.br

Márcia Moreno

UNOCHAPECÓ – moremar@unochapeco.edu.br

Com este artigo apresentaremos o resultado de interferências urbanas realizadas na cidade de Chapecó – SC pelos professores e estudantes do curso de Artes Visuais da Unochapecó, tendo como tema: Intervenção Urbana: provocação, reflexão ou transformação? Este artigo se encaixa na área temática “A arte nas e das ruas como experiências multiautorais”, tendo em vista o uso da linguagem artística como forma de diálogo e reflexão entre o público e as obras. O objetivo do projeto foi instigar/provocar a reflexão do público sobre questões políticas, econômicas e sociais usando a linguagem de interferências nos espaços urbanos da cidade de Chapecó, possibilitando assim maior inserção social das Artes Visuais no cotidiano dos sujeitos que circulam quase que diariamente por espaços comuns na cidade referência.

Palavras chave: Arte contemporânea, Interferência artística, arte pública.

Through this article we will show the results of urban interventions realized in Chapecó City, Santa Catarina by teachers and students of the Visual Arts degree course of Unochapecó having as the subject : Urban Intervention: provocation, reflection or transformation? This article fits under the theme “Art in the streets and street art as experiences of multiple authors”, in view of the use of language as a form of artistic dialogue and reflection between the public and the works. The goal of the project was to instigate / provoke the reaction/reflection of the public on political, economic and social subjects using the urban interference language of Chapecó city , thus enabling greater social inclusion of Visual Arts in everyday subjects which circulates almost daily by spaces in the city reference.

Keywords: Contemporary art, artistic interference, public art.

Intervenções urbanas no espaço público

Ao longo da história, a praça, espaço público e local de encontros e debates, tem sido um elemento significativo nas relações culturais, porém podemos observar que desde sua origem até a atualidade a praça mantém pelo menos uma função que é o encontro de diferentes culturas, etnias ou classes sociais, servindo também de espaço político e cultural, bem como preservação de memórias, pois aí se encontram diversos monumentos como representações de ícones históricos ou de histórias que remetem a memória da cidade. Segundo Brissac (2004, p.13), a cidade “[...] é um horizonte saturado de inscrições, depósitos em que se acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços de memória e o imaginário criado pela contemporaneidade”.

Partindo desta contextualização, o que nos interessa nesta reflexão é o espaço urbano frequentado pelos diferentes públicos, pois entendemos que é aí que podemos propor atividades artísticas culturais, provocando nas pessoas uma reflexão crítica sobre situações contemporâneas. Sair de instituições culturais e dos circuitos de instituições estabelecidos e levar a arte a um espaço mais amplo baseiam-se na vontade de democratizar o acesso às expressões artísticas por meio de apropriação de circuitos alternativos acessíveis a todos, proporcionando a percepção crítica do olhar.

De acordo com Brissac (2011, p.14,)

Tirar obras de instituições culturais, dos circuitos de instituições estabelecidos, dos padrões convencionais de classificação, e leva-las a um diálogo mais amplo. Não tomar as obras isoladamente, mas como intervenção num espaço mais complexo [...] os trabalhos específicos do lugar levam para fora do atelier tradicional, substituído pela indústria, mídia e urbanismo, explícita a relação entre arte e cidade: trata-se de despertar a experiência do mundo de que toda arte é expressão.

Com a arte urbana podemos envolver os indivíduos, o fluxo urbano coletivo, o trânsito, a arquitetura, a paisagem, o clima, a cultura e os demais fenômenos ocorrentes nesse espaço público onde ocorre a intervenção.

Intervir é interagir, causar reações diretas ou indiretas, em síntese, é tornar uma obra inter-relacional com o seu meio, por mais complexo que seja, considerando o seu contexto histórico, sociopolítico e cultural.

Para Quintella in Cirrilo (2011, p 471) “[...] mais do que apenas uma relação obra/suporte com os espaços públicos, a obra de arte estaria na essência da criação da própria esfera de vida pública. A arte quando inserida no espaço público, tende a ser decodificada como um bem pertencente a todos”.

Podemos aqui fazer referência às obras de arte que são realizadas para permanecerem nos espaços públicos, realizadas geralmente pelo poder público e as obras efêmeras, que na maioria das vezes são realizadas por ações individuais ou coletivas, como o caso das interferências urbanas, que apresentam temas emergentes, tratando de questões locais, pontuais, momentâneas com força e potência para despertar o interesse das pessoas.

Para Quintella (*in* Cirillo, 2011, p.470) “[...] os artistas que trabalham com obras efêmeras acreditam na sua potencia transformadora, apostam no impacto da visualidade das ruas, na radioatividade desses gestos simbólicos por mais imateriais que sejam”.

Muitos artistas contemporâneos têm usado diferentes formas de manifestações artísticas, sendo o espaço urbano muito ocupado, pois esta é uma forma mais direta de dialogar com o público. O Vínculo entre a arte e o público tendo a cidade como intermediária, provoca a reflexão, realiza obras de acordo com o discurso da arte contemporânea.

Partindo destes pressupostos apontaremos as Interferências Urbanas realizadas pelos professores e alunos do curso de Artes Visuais da Unochapecó (Universidade Comunitária da Região de Chapecó) na cidade de Chapecó, Oeste de Santa Catarina, Brasil.

Estas Interferências Urbanas aparecem como uma alternativa aos circuitos oficiais, capaz de proporcionar o acesso direto e de promover um corpo-a-corpo da obra de arte com o público, independente de mercados consumidores ou de complexas e burocratizantes instituições culturais.

Para Brissac (2011, p.26),

Nas cidades os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Ícones, estátuas, tudo é símbolo. Aqui tudo é linguagem, tudo se presta de imediato a descrição ao mapeamento. Como é realmente a cidade carregada deste invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, parece impossível saber.

Desta forma, ao propormos intervenções no espaço urbano de Chapecó pretendemos ampliar o acesso ao público da produção artística, enriquecendo o universo estético, bem como provocar um estranhamento e impacto reflexivo e questionador em relação as questões políticas, econômicas e sociais, possibilitando assim, maior inserção social no comportamento das pessoas que circulam pelas ruas, praças e calçadão. Sendo assim, partimos de questões relevantes e significativas para a sociedade em questão, como é o caso do trânsito, meio ambiente e agroindústrias.

Entre as interferências realizadas selecionamos apenas 3 para relatarmos, sendo elas: “Andar de moto pode ser um meio suicida”, “A Imprudência no trânsito mata”, “*Chicken Parade*”. Com a intervenção “Andar de moto pode ser um meio suicida”, procuramos realizar uma ação com o intuito de provocar um olhar aguçado em relação ao elevado número de acidentes provocados por este meio de transporte, assim como diz Martins (2012, p.25) “[...] a mediação cultural, como facilitadora do encontro entre arte e fruitor, precisa ser pensada como uma ação específica, como uma área de estudo singular”.

Na continuidade a autora fala da importância do sujeito fruitor para que se alcance os resultados esperados e afirma:

[...] isso significa que não se pode provocar apenas sua face cognitiva, conscientizando-o de todas as nuances presentes na obra ou em sua relação com ela; mas acima de tudo, é preciso promover um contato que deixe canais abertos para sensações, sentidos e sentimentos

despertados, para a imaginação e a percepção, pois a linguagem da arte também fala por sua própria língua e é por ela mesmo que se lê. (MARTINS, 2012, p.25).

Partindo destes conceitos, propusemos a realização da exposição de uma moto “enforcada”, a ideia surgiu a partir da palavra “suicida”, onde a representação desse ato se deu na elaboração de uma força.

A Instalação foi montada no canteiro central da Avenida Getúlio Dorneles Vargas cruzamento com a Rua Benjamin Constante, atual calçadão, e provocou a interação com o público, que com curiosidade e questionamentos, fez com que olhassem com outras perspectivas e pontos de vista a situação das motos na cidade. As concessionárias por sua vez, tiveram um olhar voltado para o prejuízo, reclamaram, pois se diziam vítimas, estavam preocupadas com a queda na venda do produto. Pudemos perceber que cada um olha sobre seu viés,

Por aproximadamente 10 dias a moto ficou “enforcada” sem nenhuma identificação, o que instigou ainda mais os observadores, passados os dez dias, colocamos então um banner apresentando estatísticas (informações repassadas pelo corpo de bombeiros do município) quanto ao elevado número de acidentes e também suas consequências. Desta forma, oportunizamos dados reais sobre a situação dos motoqueiros na cidade, deixando para que cada um tirasse suas conclusões. Com esta interferência no espaço público, as pessoas puderam ampliar seus conhecimentos sobre arte contemporânea bem como conheceram mais a fundo um fato significativo da cidade de Chapecó que é o trânsito de motos. Com isso concordamos que; “Quanto mais experiências estéticas, maior apropriação artístico-cultural” (LEITE apud MAKOWIECKY e OLIVEIRA, 2008, p.70).

Devido ao grande impacto e mobilização provocada com o “enforcamento da moto”, o Departamento de Transito do Município contatou com o grupo de artistas, propondo uma nova ação relacionada ao trânsito, mas agora pensando em automóveis. Segundo pesquisas e registros, no município há também um grande índice de acidentes automobilísticos, fato que se deve ao grande número de veículos que circulam todos os dias pelas ruas da cidade. Segundo estatísticas, existe aproximadamente 150 mil carros para uma população aproximada de 180 mil habitantes, quase um carro por pessoa.

Partindo destes dados, realizamos um levantamento dos principais pontos da cidade, com maior índice de acidentes para realizar a interferência. Nestes espaços propusemos a inserção de carros batidos e desenhos de silhuetas de corpos no chão, representando o pedestre que muitas vezes é atropelado, inclusive quando utiliza a faixa de segurança.

Toda a ação da Intervenção foi realizada na madrugada, com o intuito da população se deparar, ao irem para o trabalho na manhã seguinte, com a cena desconfortante de um acidente, um carro sobre o canteiro central, manchas vermelhas, como se fosse sangue e sinais de corpos no chão.

Para Martins (2012, p.26), “[...] a obra, assim, é sua própria mediadora. É primeiridade que apela para o encontro. Cabe também ao mediador deixar espaço para que este

primeiro encontro seja vivido, no silêncio dos códigos da própria linguagem. Respeitar este tempo é respeitar a obra, a arte”.

Ao acordar a cidade ficou em alvoroço, ao se depararem com as cenas dos carros batidos, as pessoas comentavam, questionavam, teria morrido alguém? O que aconteceu? Por meio da imprensa, que noticiou as interferências realizadas, pudemos constatar que a população ficou abalada com os supostos acidentes. Ao serem entrevistadas as pessoas se diziam perplexas; um senhor comentou: “Parece que houve um acidente aqui, e grave, olha as marcas dos corpos pelo chão [...]”.

Bononi (*apud* Furtado) diz:

A arte pública não enfeita a cidade nem a transforma num museu ao ar livre. Ela pressupõe muito mais que isso. Ela se impõe o dever de resgatar a formação do olhar da população e ao mesmo tempo o de se adequar ao entorno por sua inserção social no urbano (*In Cirillo at all*, 2011, p.329).

Outra intervenção que comentaremos aqui foi *Chicken Parade*, realizada em 2012. Esse projeto teve como referência a *Cow Parade* que teve seu início no ano de 1998, na cidade de Zurique, Suíça. O projeto que apresenta como objetivo a propagação e democratização da cultura, envolveu vários países, cidades e artistas.

A proposta do projeto *Chicken Parade* – Intervenções Urbanas, na cidade de Chapecó, teve como objetivo explorar a agroindústria da cidade, tendo em vista que a mesma se destaca internacionalmente por exportar produtos alimentícios industrializados de natureza animal.

Neste contexto, a galinha passa a ser o foco nesta intervenção. Nove “galinhas”, feitas de fibra de vidro, medindo 1,5 m de altura por 2 m de largura, serviram de suporte para os artistas. Cada artista desenvolveu um projeto, para ser pintado nas galinhas, tendo como tema a história e memória de Chapecó. A ênfase recaiu sobre a indústria, colonização e o progresso do município.



Figura 1: Intervenção Urbana “A Imprudência no trânsito mata”. Local: Avenida Getúlio Dorneles Vargas. Fonte: Sonia Monego, 2007



Figura 2: Intervenção Urbana “*Chicken Parade*: intervenções urbana”. Local: Rua Benjamin Constant – Calcadão. Fonte: Gina Zani, 2013.

Este projeto, que foge dos padrões convencionais, ao expor fora do “cubo branco”, visa também deselitizar a arte, tornando-a acessíveis a todos. As “*Chicken*”, que ficaram expostas 50 dias no calçadão, se transformaram num ponto turístico.

O espectador ao manter contato visual com a intervenção, conectava a relação da forma (galinha) com a história local, atingindo assim, um dos objetivos do projeto que era promover essa aproximação com a história/memória local, bem como a inserção/imersão da Arte num espaço onde as pessoas, querendo ou não visualizavam as grandes formas de galinhas, detendo assim os seus olhares mais atentos à um espaço urbano corriqueiro.

Segundo Zaidler (*in Cirillo et al*, 2011, p.132),

A intervenção artística na cidade transforma qualitativamente a amplitude do espaço público. Agrega a sua complexidade significados e códigos, de modo que obra e entorno – o material e o sociocultural – se integram em um único bem simbólico, cuja principal potencialidade é oferecer-se à fruição e favorecer a percepção de um determinado local enquanto lugar.

Diante o exposto, podemos afirmar que todas as ações realizadas pelo grupo de professores e alunos no espaço urbano de Chapecó provocaram diferentes olhares para situações locais, fazendo com que muitas pessoas revissem seus conceitos, uma vez que instigou a pensar e refletir sobre determinados fatos. A arte Urbana proporcionou as pessoas um olhar diferenciado para a cidade, instigando o olhar para situações do cotidiano, possibilitando outras perspectivas e pontos de vista diferentes.

Referências

- CIRILLO, José e et al (orgs). II Seminário Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. *Arte Público Y Espacios Políticos: interacciones y fracturas en las ciudades lationamericas*. vol. I e II: 2011, Vitória, ES.
- MAKOWIECKY, Sandra e OLIVEIRA, Sandra R. (orgs.). *Ensaio em Torno da Arte*. Chapecó: Argos, 2008.
- MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. *Mediação cultural para professores andarilhos na cultura*. 2 ed.São Paulo: Intermeios, 2012.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. 3.ed. rev. E ampl.-São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE OS CADERNOS DE DESENHO COMO ESTRUTURADORES DO PENSAMENTO VISUAL

Thaís Rodrigues Risk

PUC-Campinas – thaisrisk@yahoo.com.br

Paula Cristina Somenzari Almozara

PUC-Campinas – almozara@gmail.com

Este texto realiza uma reflexão a partir de elementos bibliográficos e iconográficos visando, em especial, algumas considerações sobre os cadernos de desenho como objetos que possibilitam a estruturação do pensamento visual. Palavras-chave: cadernos de desenho; arte contemporânea, suporte, desenho, arquivo, projeto.

This essay presents a reflection and some considerations about the sketchbooks as an object that contributes to the structuring of visual thinking.

Keywords: sketchbooks, contemporary art, support, drawing, archive, project.

A pesquisa sobre cadernos de desenho revela-se como uma tarefa árdua por determinar uma complexa rede de relações entre suportes históricos e a necessidade de se estabelecer parâmetros que delimitem em si o objeto de estudo na verificação de seus usos e formatos ao longo de diversos períodos. As raízes dos cadernos de desenho estão ligadas ao hábito de registrar e arquivar e por consequência conceitual e também material sua história está ligada a escrita e ao livro.

A ideia geral associada hoje ao caderno de desenho é a de que se trata de um suporte amovível utilizado de modo sistemático por diversos artistas e que possui um formato muito próximo ao do livro (encadernação, lombada, folhas costuradas, etc.) sendo basicamente contenedores de projetos para futuras obras, suporte para a memória e para a guarda de ideias, aforismos, notas etc., enfim, é visto como uma espécie de arquivo para desenhos e estudos.

Em suas origens é bastante provável que fossem agrupamentos de anotações visuais/gráficas organizadas, mas não configuradas no formato de encadernações fixas de folhas costuradas ou coladas. Essa estrutura é bastante recente, por volta do Século XV, quando os livros também adquiriram definitivamente o papel como suporte, afastando-se do padrão de rolos e desdobráveis e do uso de pergaminho e/ou outros materiais como elementos constituintes.

Para entender os contextos históricos, primeiramente, é importante pensar no caderno como um objeto que pode estabelecer dois tipos de estrutura de análise que refletem primeiramente sua complexidade funcional e em segundo lugar sua complexidade estrutural (ALMOZARA, 2013 *apud* SANTOS, 2012, p. 69). Por complexidade funcional podemos entender as qualidades de uso inerentes ao objeto e que no caso do caderno de desenho são estabelecidas pela sua função como substrato organizacional de informações visuais, anotações de projetos, enfim, como um arquivo de possibilidades que se traduzem de modo tradicional pela escrita e pelo desenho. A complexidade estrutural por sua vez revela as tendências materiais que propiciam ou favorecem o uso e são, nesse caso, estabelecidas pela matéria com o qual é feito, pelo formato, tamanho, cores etc. Tanto função, como estrutura são elementos que se completam e se modificam de acordo com as necessidades poéticas dos artistas. E assim, de certo modo, o “objeto traduz em sua materialidade a intenção do ato preexistente que lhe deu origem, e sua forma é produto de uma performance imaginada até mesmo antes de sua própria configuração física”. (DOHMANN, 2010. p. 71).

Levando-se em conta apenas a ideia de suporte mnemônico e ampliando assim as possibilidades de se observar essa questão ao longo de diversos momentos da História, o que encontramos - como aproximação ao caderno de desenho - são formatos bastante inusuais para nossa pré-concebida ideia sobre esse meio.

Tolnay em sua obra fundamental sobre a história do desenho dos antigos mestres, publicado originalmente em 1943, afirma, por exemplo, que as “ostracas” (Figura 1), pedaços de pedra calcária (*limestone*) ou cerâmica eram assim utilizados por artistas e

escribas do antigo Egito como suportes de desenho e escrita em substituição aos caros papíros.

O nome “óstraca” vem do termo grego “ostrakon” (ὄστρακον), “concha” devido a aparência de tal suporte. Em geral essas peças, encontradas em tumbas reais, correspondiam a grupos de peças de estudos preliminares para pinturas parietais e em outros grupos de peças, como citados por CRUM (1902), estavam relacionadas a fragmentos que continham listas relativas às questões de administração. O que nos interessa observar nesses exemplos é que em ambos os casos, mesmo com perdas ocorridas em séculos, tais desenhos e escritos chegaram até nós em função de terem sido sistematicamente guardados como registro e arquivos documentais.



Figura 1. Desenho egípcio, “Óstraca”, Ramses IV em sua carruagem (detalhe). Desenho linear em preto sobre pedra calcária, tamanho original 32 cm x 41,5 cm. Museu do Cairo. Fonte: TOLNAY, 1943. p. 161. A reprodução original do livro encontra-se em preto e branco.

A tradição da guarda e organização de coleções de esboços e desenhos se estabelece fortemente com a difusão de suportes mais compactos e portáteis, como o pergaminho e posteriormente o papel.

Na Idade Média os *exempla* (Figura 2), espécie de coleção de desenhos, eram usados como forma de se obter modelos que possibilitassem a reprodução ou cópia de

composições para a constituição de novas obras e como forma de perpetuar informações para às novas gerações de artistas.



Figura 2. Livro de modelo de Iniciais (*Exempla, Model Book*). Toscana, Itália; ca. 1175. 9 1/16 x 5 11/16 in. (23 x 14,5 cm). The Fitzwilliam Museum, Cambridge, MS 83-1972. Fonte: <http://www.metmuseum.org/>



Figura 3. Sebastián Romo. Estudo para a instalação “Máquina acelerado de ficções”. Desenho sobre papel. 8ª Bienal do Mercosul, 2011. Fonte: Catálogo da 8ª Bienal do Mercosul, p. 352.

Os “exempla”, também conhecidos como livros de modelos, foram assim amplamente utilizados na construção de uma visualidade específica que só encontrou oposição nos artistas do Renascimento.

Segundo Tolnay, a execração ao uso dos modelos foi expressa claramente por Leonardo da Vinci em seu *Trattato*, no qual aconselhava aos artistas realizarem o desenho direto da natureza em substituição ao uso dos “exempla” como fonte de consulta:

Isto possui um grande significado e uma mudança, visto que anteriormente os “exempla” funcionavam como uma fonte imprescindível de “motivos” para a realização de uma obra. A partir da percepção da natureza e da noção de expressão individual o desenho assume uma conotação de que é da natureza e de sua observação que deve partir a manifestação e a realização da obra. (TOLNAY, 1943. p.4)

A importância dessa observação de Tolnay é a de que a concepção sobre a forma de se realizar esboços e guardá-los adquiriu novo sentido que não estava mais relacionada a uma perpetuação de modelos rígidos que deveriam ser copiados e transmitidos às novas gerações, mas evocava uma nova condição do artista como criador e atento observador da natureza, como protagonista de uma nova ordem cultural que começava a se delinear no Renascimento.

A prática de organização de arquivo pessoal de desenhos foi mantida, mas estruturada de outro modo, determinando um desenho realizado direto da natureza e de conotações pessoais. Um exemplo, dessa prática pode ser observado, segundo SLIVE (1986), em Rembrandt.

No inventário realizado em 1656, quando o artista foi considerado insolvente e seus bens foram a leilão, constavam dos lotes a serem leiloados, vinte e quatro “livros” encadernados com folhas limpas entre as quais Rembrandt guardou meticulosamente seus desenhos. Os “livros” encontravam-se separados por assuntos: mulher com criança, nus, paisagens, animais e sem dúvida o de maior destaque incluía os temas bíblicos.

Nesse contexto, pensar em uma reunião ou coleção de diversos esboços e estudos é uma maneira que possibilita a compreensão das origens do que viriam a ser os cadernos de desenhos modernos e contemporâneos e definem, sob certos aspectos, a importância e o sentido desses objetos.

Como aponta Ayao Okamoto em sua tese de doutorado:

Artistas plásticos, arquitetos, músicos, designers, cineastas, entre outros criadores, cada qual a seu modo, utilizam-se das suas possibilidades imaginativas para por em prática uma forma pensada e desejada. E, quase sempre constroem seu universo criativo a partir de anotações ou apontamentos em seus cadernos. Podemos considerar, nesse sentido, que, como “princípio criativo,” o traço, o esboço ou croquis são desencadeadores em potenciais processos imaginativos e descritivos, ou seja, a imagem proporciona o caráter mágico para a compreensão das mensagens. (OKAMOTO, 2009. p.01)

Cadernos na arte contemporânea

Os cadernos, em contexto histórico, sempre foram objetos de uso restrito a intimidade do ateliê e de certo modo guardados com cuidados extremos, pois eram fontes de conhecimento, qualificação e diferenciação da produção dos artistas.

As práticas poéticas na arte contemporânea dão assim, novo sentido aos modos de utilização dos cadernos, permitindo que sejam equiparados a outros suportes criativos.

Trata-se, portanto, de práticas nas quais o projeto se confunde ou se transforma em obra, e que de certo modo, tem suas conexões nos movimentos da Arte Conceitual e da Land Art, permitindo que os estudos ou planejamentos também fossem eles próprios, em alguns casos, definidos como obras a serem apresentadas publicamente.

O que demonstra uma ruptura das categorias e pretensas hierarquizações de linguagem nas quais materiais e processos não tradicionais na arte contemporânea conduzem infundáveis redes de apropriações e ressignificações que transformam um objeto historicizado (BOURRIAUD, 2009) em elemento poético.

Assim, o caderno na arte contemporânea é espaço de construção sígnica, que também estabelece um livre trânsito entre um espaço de arquivo (e estudo) e um espaço de instauração (e apresentação) da obra, de modo a amplificar sua relação estrutural e

funcional para que seja percebido como “território dialógico” a partir do qual, enfim, os espaços de produção também são vistos como espaços expositivos e vice-versa.

Considerando essas questões, podemos citar o trabalho do artista mexicano Sebastián Romo, por utilizar seus cadernos de desenhos e de projetos como locais de manobra entre esses dois territórios, conciliando estruturas expositivas, arquivos, imagens etc. e deixando o processo totalmente à mostra.

Toda a produção desse artista insere certos objetos e técnicas, que são deliberadamente conectados entre si como potentes elementos culturais na formação de redes de significados que se apresentam na criação de camadas de ideias e conceitos.

Romo em sua participação no componente “Cadernos de Viagem” da 8ª Bienal do Mercosul em 2011, utiliza seu caderno de viagem como arquivo e ateliê portátil para posteriormente amplificar sua relação com esse suporte para o espaço expositivo, no qual cria um ambiente que é uma extensão de seus cadernos de viagem (Figura 3).

Nessas breves considerações podemos antever que o caderno pode ser um meio representativo e significativa da ideia de arquivo, que estrutura a “apresentação sinóptica de diferenças” cujo objetivo é dar a entender os nexos de coisas aparentemente distintas colocadas lado a lado e que estão baseadas “não no que é similar, mas na conexão secreta entre as diferentes imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2010).

Referências

- ALMOZARA, P.C.S. “Caderno/território”. IN: CIRILLO, José, Org.; GRANADO, Ângela, Org. *O sabor da sua saliva é sonoro: reflexões sobre o processo de criação*. São Paulo: Intermeios, 2013. pp. 74-80.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CRUM, W. E. *Coptic Ostraca, from the collection of the Egypt Exploration Fund, the Cairo Museum and Others*. London, 1902.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?”, vídeo com entrevista de Georges Didi-Huberman (curador da exposição). Museu Reina Sophia, Madrid. Vídeo 3’44”. 2010. Disponível em: <http://youtu.be/WwVMni3b2Zo>. Acessado em: 20/09/2013.
- Dohmann, Marcus. *O objeto e a experiência material*. ARTE & ENSAIOS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, nº 20, Julho/2010. p. 70-77.
- OKAMOTO, Ayao. *Os cadernos de apontamentos: percurso e fabulação do desenho através do universo das sensações*. Tese de Doutorado. Área de Conhecimento: Poéticas Visuais. Orientador: Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, 2009.
- SLIVE, Seymour. *Drawings of Rembrandt*. New York, Dover, 1986.
- TOLNAY, Charles de. *History and technique of old master drawings*. New York: H. Bittner and Company, 1943.

ASPECTOS POÉTICOS, HISTÓRICOS E CULTURAIS RELACIONADOS AO LIVRO DE ARTISTA

Tiago Emanuel de Oliveira

PUC-Campinas – tiagooliveira@yahoo.com.br

Paula Cristina Somenzari Almozara

PUC-Campinas – almozara@gmail.com

O artigo investiga algumas questões pertinentes ao livro de artista no que diz respeito à configuração como suporte poético, a constituição material e as possibilidades estéticas de modo a apresentar um panorama da produção dessa vertente e uma abordagem sobre aspectos histórico-culturais.

Palavras-chave: artes visuais; livro-objeto; livro de artista.

The article proposes some issues relating to the artist's book regarding the configuration as a poetic support, the material constitution and the aesthetic possibilities in order to give an overview of production that area in an historical-cultural perspective.

Keywords: visual arts; book-object; artist's book

A importância do livro como suporte para a arte contemporânea está ligada as diferentes formas de “leituras” - em sentido metafórico - criadas a partir da desconstrução ou renovação do objeto livro (SILVEIRA, 2001).

No Brasil os primeiros artistas a se dedicarem a uma quebra dos padrões literários que culminaram em “livros-objetos” ou “livros-obra” foram os poetas Concretistas e Neoconcretos que no final dos anos cinquenta e sessenta do século XX integraram a poética visual em suas experiências formais de modo a romper com as estruturas padrões da língua (TERSARIOLLI, 2008).

Como potente elemento cultural passível de engendrar complexas situações visuais e semânticas, o livro foi assim vislumbrado por artistas e movimentos do século XX, como uma maneira de explorar a circulação da obra, transformando-a em auto-conten-tor expositivo que permitisse seu transito por diversos meios e espaços de modo a criar elementos que transgredissem os padrões de mercado, como afirma Panek:

[...] o interesse dos artistas em sair do espaço institucionalizado, leva-os a pensar no espaço para “além do cubo branco”, ou seja, para um ponto que ultrapassa as paredes tradicionais dos museus e galerias dedicados à arte moderna, um lugar que pode ser buscado no espaço público ou no espaço das publicações eventuais ou periódicas. Talvez por isso, nos anos sessenta, o livro tenha sido escolhido como forma de romper barreiras e ultrapassar as fronteiras da modernidade, sendo usado como suporte da arte e dando origem ao livro de artista. O livro de artista vem substituir as paredes dos museus, dos salões e das galerias e, por ser uma mídia móvel, passa a ter uma função mais abrangente no que se refere à apresentação pública. (PAN-NEK, 2005 p. 01)

O livro de artista cria nesse sentido relações sígnicas que são reconhecidos no objeto “livro”, mas que “libertam” ou amplificam as interpretações sobre o próprio objeto, criando um campo visual experimental (SILVEIRA, 2001), no qual artistas realizam suas experiências determinadas por um contexto de “pós-produção” (BOURRIAUD, 2009), evidenciando a possibilidade de provocar tensões e distensões sobre as camadas de significados introjetadas por esse potente objeto historicizado.

Para se ter uma visão mais ampla do livro de artista torna-se necessário enfatizar o contexto histórico-social do livro, mostrando que seu desenvolvimento como potente objeto cultural auxilia-nos na compreensão do interesse e da forma como os artistas se apropriaram do livro para a construção poética visual.

O livro como estrutura formal constituído por “cadernos” que compõe o corpo da encadernação - conhecido nos primórdios como *codex* (ou *códice*) e depois pelos manuscritos e incunábulo - é uma criação tardia na Europa que veio a substituir os *vo-lumem*, rolos de pergaminhos e/ou papiros, usados fortemente até a o século IV d. C. (MCMURTRIE, 1997).

Com a invenção e aprimoramento das prensas e tipos de impressão o livro se difunde pelo mundo, voltando-se para todos os tipos de público, de modo a ganhar diversidade de tamanhos, cores, texturas, etc.

Verdadeiros cultos se formaram em torno do livro. O livro desperta o interesse de todas as camadas sociais, é alheio à cor, raça ou credo. Na sua história, o livro foi o instrumento utilizado para contestar, declarar amores, sofrimentos, descobertas, etc. Dessa forma, ao analisar a história e o desenvolvimento da escrita e do conhecimento da humanidade, é possível afirmar que o livro é o suporte natural da literatura, ou seja, é o portador de todo o nosso conhecimento, guarda o registro de nosso comportamento e nossos afetos, é o portador das leis e responsável pela divulgação da fé na mensagem divina (SILVEIRA, 2001, p. 246).

O problema de saber exatamente como “surge” o livro de artista está vinculado também a dificuldade de se classificar as obras em si, inclusive no que se refere ao próprio livro como suporte. Observamos, nesse sentido, que diversas nomenclaturas foram (e ainda são) usadas para se tratar ou fazer referência ao livro como suporte artístico, como por exemplo: livro de arte, livro-obra, livro de artista, livro-objeto, livro-poema etc (SILVEIRA, 2001). Isso acontece por uma enorme variação nos formatos e tipos de livros realizados, que podem ser desde os livros impressos e de formatação padrão até peças perecíveis feitas de matéria orgânica - como o “Livro de Carne” de Artur Barrio (Figura 1) - o que caracteriza o livro de artista, segundo SILVEIRA (2001) como “categoria” extremamente mutável.

Assim, a ideia de livro de artista é vista de modo geral como uma construção plástica que apresenta indícios ou referências ao objeto “livro” - seja pela referência ao formato, a página, a leitura etc. - mas que trabalha com conceitos que podem perverter, ampliar, subverter, desconstruir os próprios referenciais utilizados.

Cada artista ou cada livro trabalha com uma linguagem própria, cada um utiliza uma metodologia diferente de construção do objeto/obra e para entender sua existência como objeto, em muitos casos é preciso observar o percurso do artista.

Portanto, o livro de artista em si não depende apenas do seu formato acabado ou da sua aparência final para que possa ser apreendido, mas está dependente de uma rede de referências culturais que dá sentido a obra (SILVERA, 2001).

Como exemplo das redes e camadas de leituras simbólicas, culturais e até mesmo sociais, propostas pelos livros de artistas podemos observar como sendo um trabalho emblemático o “Livro de Carne” de 1978-79 de Artur Barrio (Figuras 1 e 2).

Considerando o contexto social da época de realização dessa obra - em plena ditadura militar no Brasil na década de 70 do século XX - a comparação que reside no poder da palavra e da leitura como o poder de dilacerar e mudar a matéria, oferece uma potente via de interpretação ligada a metáfora presente na leitura/corte, palavra/carne e que por sua vez está vinculada ao gesto/sensação da manipulação do livro determinada por duas ações: a de “leitura” (virar a página) e o movimento da faca de um açougueiro (que corta a carne crua).



Figura 1: Artur Barrio. Livro de carne, 1979. Dimensões variáveis. Fonte: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2011/04/livro-de-carne-1978-1979.html>

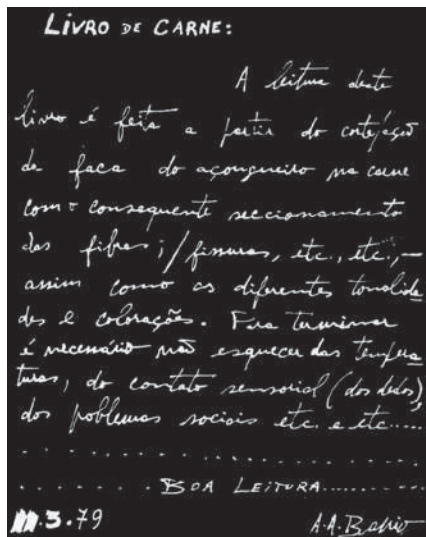


Figura 2: Artur Barrio, Transcrição: “LIVRO DE CARNE A leitura deste livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o consequente seccionamento das fibras; fissuras, etc., etc., assim como as diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc. e etc. Boa leitura A. A. Barrio 3.79”. Dimensões variáveis. Fonte: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2011/04/livro-de-carne-1978-1979.html>

A relação que certos artistas estabelecem não apenas com a forma, mas com o conteúdo apropriado das edições é outro elemento importante nas considerações sobre o livro de artista. Maria do Carmo Freitas Veneroso (2012. p.84) afirma que:

[...] os livros de artista utilizam frequentemente a fusão entre mídias que pode ocorrer nas relações intermediáticas, quando, por exemplo, palavras e imagem dialogam, sendo que o elemento visual funde-se conceitual e visualmente com as palavras. (VENEROSO, 2012. p.84)

Exemplificando essa questão, o artista inglês Jonathan Callan embora trabalhe com a anulação de qualquer possibilidade de se ter acesso ao conteúdo total das edições que invariavelmente são usadas na construção de suas esculturas, integra a sua obra a potência textual presente nos livros que utiliza. Ou seja, ele se vale da ideia de negar ao livro seu “direito” de ser um contentor de informações e histórias para usá-lo como elemento

construtivo de peças tridimensionais sem afastar totalmente sua origem editorial, objetiva e cultural que remete a um determinado autor e/ou título etc.

Em seus trabalhos é possível observar que a apropriação que o artista faz de certas edições específicas acaba por conferir novo sentido às suas obras. Assim, a palavra, determinada pelo título ou pela indicação de quais volumes foram usados irá implicar na relação intermediática de fusão entre conceito/forma e palavra/sentido.

Segundo Antaya (2011) a obra de Callan é muito mais inspirada por escritores, poetas e filósofos do que propriamente por artistas visuais. Em *Seven Volumes* (Figura 3) de 2009, o artista apresenta um conjunto de sete seções transversais circulares feitas a partir de um único volume da obra literária “Em Busca do Tempo Perdido” de Marcel Proust. Todo o texto foi enrolado e cortado de modo a fazer uma referência às sete partes que formam a obra do escritor.

Conhecido pelo seu tamanho, essa obra de Proust contém mais de um milhão de palavras e é uma das mais extensas obras da literatura. Os círculos de Callan aparentemente infinitos e comprimidos fazem ecoar a natureza épica do texto original, bem como faz referência à forma como foi escrito: Proust manteve-se acrescentando escritos até a sua morte, o que reforça a sensação de que o processo de sua geração era potencialmente sem fim, como é o perímetro de um círculo. (ANTAYA, 2011. p.58 [tradução livre feito pelos autores])



Figura 3: Jonathan Callan. *Seven Volumes*, 2009. Escultura; material: papel; dimensão total da obra original 48 x 35 x 21 cm. Fonte: ANTAYA, 2011. p. 59

O livro de artista, ao mesmo tempo em que parece se converter em uma categoria ou um gênero nas artes visuais - situação que causaria estranhamento após a quebra do duopólio pintura-escultura (ARCHER, 2001) nas artes contemporâneas - perverte, no entanto, essa ideia ao afirmar-se, na realidade como um catalisador de possibilidades formais (determinado por ser um objeto cultural e histórico) por meio do qual os artistas operam as redes de conexões significativas que irão refletir a complexidade estrutural, conceitual e poética das relações entre as mídias.

Assim, o fascínio causado pelo livro de artista reside justamente em sua ostensiva determinação contemporânea de transitar e transgredir diversos sistemas, sejam eles, o das artes, das comunicações, da cultura e da história.

Referências

- ANTAYA, Christine et al. *Book art, iconic sculptures and installations made from books*. Berlin: Gestalten, 2011.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea, uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- MCMURTRIE, Douglas C. *O livro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- PANEK, Bernardette. *O livro de artista e o espaço da arte*. In: ANAIS: III Fórum de pesquisa científica em arte. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada, da ternura a injúria na construção do livro do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2001.
- TERSARIOLLI, Ariovaldo. *O livro como objeto da arte*. Monografia apresentada ao Programa de Pós- graduação em História da Arte. Faculdade de Pós-Graduação em História da Arte – FAAP. São Paulo, 2008.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Palavras e imagens em livros de artista*. Pós: Belo Horizonte, v.2, n.3, p.82-103. Maio/2012.

A INCRÍVEL HISTÓRIA DO POSTE QUE VIROU ÁRVORE E A ARTE RELACIONAL: UM ENCONTRO

Tomaz de Aquino

UFF – tomazdeaquino1@yahoo.com.br

Discutindo as relações entre Butoh e a Mímica, os grupos *Poéticas do Corpo* e *Teatro MiMO*, respectivamente, desenvolveram a performance *A incrível história do poste que virou árvore* a partir dos questionamentos que os inquietavam acerca do homem contemporânea e suas relações sociais. Para a realização desse artigo, buscou-se um diálogo entre o processo de criação da performance e a estética relacional proposta por Nicolas Bourriaud, proporcionando uma discussão entre as estéticas trabalhadas pelos grupos e a arte relacional. Palavras-chave: Performance, arte relacional, butoh, mímica.

*Discussing the relationship between Mime and Butoh, groups *Poéticas do Corpo* and *Teatro MiMO*, respectively, develop performance *A incrível história do poste que virou árvore* based on questions that disquieted about the contemporary man and his social relations. To conduct this article, we sought a dialogue between the creative process and relational aesthetics proposed by Nicolas Bourriaud, providing a discussion between aesthetics worked by groups and relational art.*

Keywords: Performance, relational art, butoh, mime.

Poetizando as mímicas do corpo

Em 2011 os grupos *Teatro MiMO* e *Poéticas do Corpo*, ambos sediados no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), uniram-se em um intercâmbio de grupos proporcionado pela Prefeitura Municipal de Fortaleza, por meio do edital de *Formação e Intercâmbio entre Grupos de Teatro de Fortaleza* e articularam o projeto *Poetizando as mímicas do corpo*.

O grupo de pesquisa e extensão *Poéticas do Corpo* tem como marco para o início de suas atividades o ano de 2003. O coletivo estuda a construção do corpo cênico nas relações entre a dança, o teatro e as artes visuais, debruçando-se, sobretudo no território da performance e adentrando no universo da dança-teatro japonesa – Butoh, sua mais recente pesquisa.

O *Teatro MiMO* iniciou suas atividades em 2008. Inicialmente, éramos quatro alunos da graduação em Artes Cênicas. Reunimo-nos para compor um grupo de estudo prático sobre o corpo, tendo como foco a linguagem da Mímica e o treinamento psicofísico do ator.

Os grupos tinham que escolher pontos de convergência em seus treinos para a realização do projeto. Dentre as investigações de cada coletivo, foi escolhida a estética do Butoh, por parte do *Poéticas do Corpo* e a Mímica, por parte do *Teatro MiMO*.

O Butoh surge no pós-guerra japonês dentro do contexto da Modernização Norte-Americana (1945 – 1950) e do Milagre Japonês (1950 – 1973). Em meio a esses acontecimentos, surge uma questão: perder ou assumir uma nova identidade? Assim, a dança vai se modelando por meio de pequenas experimentações, inicialmente, com Tatsumi Hijikata. Data de 1959 a primeira obra em Butoh realizada por Hijikata: *Kinjiki* (Cores Proibidas), inspirada numa novela japonesa de Yukio Mishima. Yoshito Ohno, filho de Kazuo Ohno, participou do espetáculo entrando para a companhia de Hijikata.

Ainda no início dos anos 1950, Hijikata conhece Kazuo Ohno e o inspira a praticar a dança que estava em desenvolvimento. Os dois estabelecem uma relação de parceria e em 1961, sob a influência da Dança Expressionista Alemã (dança livre) e do Surrealismo, surge oficialmente no campo das artes o Ankoku Butoh: dança das trevas. Uma manifestação que dança seus mortos, que surge da lama, dos destroços – segundo palavras de seu criador Tatsumi Hijikata. Uma manifestação que tenta a religação do homem com a natureza e dança o seu cotidiano. Uma dança em trânsito.

Nossos encontros foram permeados pelo *Jinen Butoh* – desenvolvido por Atsushi Takenouchi – estética que dança as forças da natureza e busca o encontro com as pessoas e o meio ambiente. Nessa experiência, dançamos a força da natureza no ciclo das quatro estações do ano, proporcionando um treinamento das qualidades de movimento que as estações remetiam ao nosso corpo e ao imaginário por meio de metáforas, sobre o meio e os homens: outono (preparação para a última florada, para a morte, a perda), inverno (recolhimento, isolamento, galhos vazios, começo do fim, morte), primavera (renascimento, flores desabrochando, pássaros cantando) e verão (intensidade da vida, prazer supremo). Assim, percebemos uma relação cíclica do dançar o cotidiano da vida e da morte.

No que concerne a Mímica, adotamos a Mímica Corporal Dramática, desenvolvida pelo francês Etienne Decroux, que estudou arte dramática na *École du Vieux Colombier*, fundada em 1921 por Jacques Copeau, onde teve contato com o *exercício do véu*, conforme comenta Soum (2009, p. 9) “os atores vestiam roupas de ginástica, calçavam uma máscara (um véu) e deviam interpretar com a ajuda de seus corpos os diferentes temas da vida cotidiana, na cidade, no campo, ou temas diferentes evocando os diversos ciclos da vida.” Jean d’Orcy *apud* Soum (2009, p. 9) nos conta que

Para aquele que veste a máscara, o que acontece? Ele se isola do mundo exterior: a noite que se impõe permitirá em primeiro lugar que ele rejeite tudo o que o atrapalha e, em seguida, por um esforço de concentração, atinja o vazio; a partir deste momento, ele poderá reviver e agir, mas, dramaticamente desta vez.

O que surgia, durante o processo de treinamento do ator, como resultado desse exercício pré-expressivo, era uma dança pessoal, que em diálogo com Burnier (2001, p.141) podemos compreendê-la como sendo uma dança que é oriunda do

[...] *treinamento pessoal*. Ele tenta dissolver um sentido mais “mecânico”, de “exercício”, que pode estar embutido na palavra treinamento, e introduzir uma dimensão mais fluídica, orgânica, viva através da palavra *dança*. Já o termo pessoal tenta evocar o sentido de *não preestabelecido, não predeterminado*, portanto, algo do indivíduo, criado por ele, algo a ser encontrado.

O Butoh caracteriza-se pela busca de uma elaboração de experiência pessoal, e não de uma forma, não constitui uma técnica fechada e, portanto, universal. O que o diferencia da Mímica Corporal, que embora apresente esse caráter subjetivo do véu, é uma técnica mais desenhada, mas o trabalho com seus princípios, aborda uma relação com o vazio.

Assim, percebemos que as duas estéticas – o Butoh e a Mímica – *dançam* o cotidiano humano e os seus dramas. Dançam as diferentes metáforas que perpassam nossas vidas como a relação com a matéria, a natureza, o comportamento em relação aos outros seres, o comportamento em sociedade, os estados do coração e da alma, a representação do pensamento, a memória.

A incrível história do poste que virou árvore

O objetivo do projeto *Poetizando as mímicas do corpo* era discutir os caminhos que conectavam o desenvolvimento integral do ser através de experimentações estéticas com o Butoh e a Mímica, investigando o natural, o urbano, a afetividade, a midiaticização, a arte e pensando a relação com a cidade, resultando na montagem de uma obra (espetáculo, performance, intervenção, vídeo etc.).O intercâmbio resultou na performance *A Incrível História do Poste que Virou Árvore*. Mas

O que é performance? Uma peça teatral, dançarinos dançando? Um concerto musical? O que você vê na TV? Circo ou carnaval? Uma entrevista coletiva com o presidente da República? As imagens do papa do modo como ele é retratado pela mídia [...]. performance não é mais um termo fácil de definir: seu conceito e estrutura se expandiram por toda a parte. Performance é étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política. Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana; performance é exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais. (SCHECHNER; MCNAMARA, 1982 apud LIGIÉRO, 2012, p. 10).

Reunimo-nos durante cinco meses/ciclos – março a julho de 2011 – numa carga horária de 40 horas mensais, otimizadas da seguinte forma: 32 horas para o intercâmbio entre os grupos, 4 horas para manutenção do blog: umnaolugarnatural.blogspot.com.br e 4 horas para troca junto à cidade, em espaços sobreviventes às ações do homem, por meio de intervenções urbanas, como resultado do encontros mensais.

Findado os cinco ciclos, a performance foi assumida por nós como um *work in process*¹, sendo realizada nas ruas da cidade, especificamente em 7 sítios², em contexto de “não-lugares” (AUGE, 2007), pesando numa cidade reinventada, religada ao todo. O experimento buscava resgatar as relações de afeto do homem contemporâneo que está inserido nas “auto-estradas de comunicação” (BOURRIAUD, 2009, p.11) dentro de uma lógica de mercado que extingue qualquer relação mais verdadeira, próxima, porosa e humana.

A performance³ iniciava com um encontro. Um encontro com o sítio. Era necessário senti-lo antes da intervenção acontecer. Cada membro do grupo ia chegando ao local escolhido de forma natural, tornava-se, naquele momento, habitante daquele ambiente, encontrando-se com o mesmo e assumindo aquele cotidiano, recebendo-o. Fazíamos uso do da Deriva⁴ como método de percepção espacial e integração ao mesmo.

1. Cohen (2006, p. 17) nos diz que “Literalmente poderíamos traduzir por “trabalho em processo”, procedimento este que tem por matriz a noção de processo, feita, iteratividade, retro-alimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não-interativos.”

2. A cidade de Fortaleza é dividida por Regionais Administrativas, totalizando 7. Resolvemos apresentar a performance em 7 espaços: 6 Praças e o Aterro “comercial” da Praia de Iracema (que não foi possível devido a intervenção da Guarda Municipal, pois iria desestabilizar o fluxo da região destinada ao comércio e ao turismo etc.).

3. Link da performance (registro editado): <http://www.youtube.com/watch?v=dEePRPLG4bw>. Os textos de cada integrante, sobre a história do poste que virou árvore, podem ser encontrado no blog: <http://umnaolugarnatural.blogspot.com.br>.

4. A Teoria da Deriva, de Guy Debord (2009), foi compreendida por nós com um procedimento de estudo psicogeográfico, ou ainda, uma técnica de passagem por ambientes urbanos variados, esquecendo as preocupações e relações naturais (afetivas, de trabalho, lazer), se propondo a vivenciar a cidade de modo que impulse uma percepção-concepção do espaço urbano enquanto território desconhecido, para ser decifrado e reconhecido de outros pontos de vista, através da experiência direta, permitindo-se aos encontros que surgem, a recepção do espaço e o que ele lhe proporciona.

Após esse momento de chegada, os artistas se conectavam entre si por meio de fios imaginários e, depois, conectavam-se com o público e contavam – cada um para uma pessoa diferente, presente no ato – a sua versão de como um poste virou árvore. Depois, faziam um exercício de conexão interna e externa (consigo e com o outro performer e depois com o transeunte ou espectador) o qual chamei de *encontros e despedidas*. Depois desse momento, um ator nasce, em um poste, envolvido num casulo – tecido acrobático –, como num desabrochar da pétala de uma flor. Os atores que contemplavam esse momento vão ao público e, com um gesto, convidam-nos para a contemplação e um abraço coletivo no poste. Aos poucos, os atores vão saindo, um por um, deixando apenas o público na contemplação daquele poste e retornam ao cotidiano daquele ambiente.

A Arte Relacional e o encontro

A atual conjuntura da vida contemporânea, na qual somos bombardeados de informações que nos chegam via meios de comunicação de massa, incluímos nesse meio, as mídias sociais e seus aparelhos de transmissão – celulares, tablets, dentre outros –, que nos aproxima e nos permite estar mais ligados e antenados ao mundo e ao outro. A comunicação que outrora demorava dias para se efetivar, hoje acontece em tempo real, aproximando as pessoas e reforçando os laços afetivos. A ideia do progresso da humanidade acarretou o crescimento industrial e mercantil da humanidade, e trouxe, com ela, a mecanização do homem e o aceleração dos meios de comunicação. Hoje, sabemos que ao aderir as novas mídias, o que procurarmos acerca de algum assunto ou de uma pessoa querida, desde que esses dados estejam disponíveis na rede, nós os obteremos. Logo, estamos mais próximo das pessoas, ou pelo menos, sentimo-nos mais próximo. Um efeito virtual.

Borriaud (2009, p. 11) comenta que “a comunicação encerra os contatos humanos”. Penso que essa frase cabe aos dias pós-modernos, nos quais os contatos reais estão se esvaindo em detrimento das relações virtuais proporcionada pelas novas mídias que emitem a sensação do prazer de um encontro, afetam nossas emoções e realizam uma relação virtual ou, ainda, uma representação da relação, padronizando os vínculos sociais.

Penso, será possível manter uma relação sem que a mesma seja uma representação?

No desenvolvimento da performance, sobretudo, no exercício dos *encontros e despedidas*, em um tempo dilatado, dois performers cruzam o espaço, conectados consigo e com o outro, aproximam-se e doam pelo olhar seu último suspiro (imagem da última florada de uma árvore saindo do outono e indo para o inverno), seu último minuto de vida e vão definhando ao chão. Nesse processo, se o contato físico surgir, ele é bem-vindo. Essa despedida não precisa necessariamente ter um aspecto de tristeza. A emoção

que surgir, vai depender da relação que se estabelece entre cada dupla. No espaço do entre, no “interstício social”⁵. (BORRIAUD, 2009, p. 19).

Podemos relacionar o interstício como o lugar do encontro, o espaço de trocas humanas para além do sistema vigente que foge as zonas de comunicação. Nesse hiato entre duas pessoas, podemos detectar o início de alguma relação que provavelmente desencadeia um processo emotivo. Mas o que seriam essas trocas e esses olhares? Esses *encontros e despedidas*?

O jogo propõe uma reflexão sobre o encontro (social) entre duas pessoas, tal qual o realizamos cotidianamente: um encontro superficial e de natureza mercantil, sem o olhar verdadeiro, sem o tempo da respiração entre os dois corpos que se encontram; ou ainda, reflete que, para haver o encontro, não necessariamente deverá haver um propósito inicial, predeterminado, objetivo e sem porosidade. Queremos propor com o jogo a seguinte reflexão sobre o encontro: as pessoas não poderiam simplesmente estar abertas e porosas na relação com o outro?

Comecei a compreender nossas atividades como “(uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado)” (BORRIAUD, 2009, p. 19), e mais tarde tive a percepção que poderíamos estar de acordo com os parâmetros da arte relacional, que

[...] nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística. Seu postulado básico – a esfera das relações humanas como lugar da obra de arte – não tem precedentes na história da arte, [...]. O espaço em que se apresentam suas obras é o da interação (George Bataille diria: “dilacera”) todo e qualquer diálogo. O que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas. Modelos críticos, momento de convívio construído.” (BOURRIAUD 2009, p. 61-62).

Percebi com a leitura de Bourriaud (2009) que a arte relacional inspira-se em processos maleáveis que regem a vida comum e a obra se completa com a participação efetiva do público. Na performance *A incrível história do poste que virou árvore* essa participação é aberta, não é necessária para que a obra aconteça, porém, é interessante

5. O termo interstício foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc. O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. (BOURRIAUD, 2009, p. 22).

para o desenvolvimento da mesma. Fica a pergunta: seria possível relacionar *A incrível história do poste que virou árvore* com os parâmetros da estética relacional?⁶

Observando, na rua, a experiência das pessoas que adentravam no jogo *encontros e despedidas* constituindo conosco a performance, creio que naquele momento e no momento de abraçar o poste e contemplá-lo ao final da mesma, que estávamos nos relacionando com a estética relacional proposta por Bourriaud (2009, p. 42), uma relação artista-público que aciona o trabalho, “função de ponto de encontro” que constitui o campo artístico e funda sua dimensão relacional. [...] Uma obra pode funcionar como dispositivo relacional com certo grau de aleatoriedade, máquina de provocar e gerar encontros casuais, individuais ou coletivos.”. Uma arte do encontro.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.
- COHEN, Reanato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DEBORD, Guy. *Internationale Situationniste*. Madrid, Literatura Gris, 1999.
- LIGIÉRO, Zeca. Performance e Antropologia de Richard Schechner. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- SOUM, Corinne. Etienne Decroux e a mímica corporal dramática. *Revista On-line de Mímica e Teatro Físico*. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 4-30, fev. 2009. Disponível em: < <http://www.mimus.com.br/corinne2.pdf>> Acesso em 28 out. 2010.
- TAKENOUSHI, Atsushi. *O que é jinen?* Disponível em: < http://www.jinen-butoh.com/profile_e.html>. Acesso em: Acesso em 20 jan. 2011.

6. Termo cunhado pelo crítico de arte francês em 1995, no catálogo da exposição *Traffic*, no *CAPC Contemporary Museum*, em Bordeaux. No seu texto, Nicolas discute a variedade da arte produzida por uma geração de artistas na Europa, no início dos anos 90, questionando “quais são os verdadeiros interesses da arte contemporânea, suas relações com a sociedade, a história, a cultura?” (BOURRIAUD, 2009, p. 9). O autor ainda problematiza outra questão: “será ainda possível gerar relações no mundo, num campo prático [...] tradicionalmente destinado à “representação” delas?” (BOURRIAUD, 2009, p.12).

MEMBRANAS: CAMADAS ENTRE O QUE VEMOS E O QUE NÃO VEMOS

Vânia Elisabeth Selzlein Sommermeyer

UFRGS – vania@sommermeyer.art.br

Pelas operações de encobrimentos, obliterações e aderências que realizo há algum tempo em meu trabalho, cunho os termos operatórios de *latência* e *ativação*, bem como a noção de *membrana*, sempre que houver delimitações de espaços. Pensando nestas operações e ampliando a pesquisa poética e teórica, trago como estudo de caso duas séries de fotografias realizadas por *foto-phone*. A primeira Percursos, de 2003 e 2007 realizada nas caminhadas por Porto Alegre e a segunda série, Salida de Emergência, de 2011, registra a paisagem em viagem empreendida entre as cidades de Málaga e Rhonda, na Espanha.

Palavras-chave: fotografia, membrana, superfície, contemporaneidade

The operations of cover-ups, cancellations and adhesions realize that for some time in my work, hallmark operative terms of latency and activation, as well as the notion of membrane whenever there are boundaries of spaces. Thinking in these operations and expanding research poetic and theoretical, I bring as a case study two series of photographs taken by photo-phone. The first Routes in 2003 and 2007 held in Porto Alegre walks by, and the second series, Salida Emergencia of 2011, records the journey undertaken in landscape between the cities of Malaga and Rhonda, Spain.

Keywords: photography, membrane, surface, contemporaneity.

Membranas: camadas entre o que vemos e o que não vemos.

Ganhar tempo, não perdê-lo, é a tônica contemporânea. Mas, como lutar contra o tempo cotidianamente? A problemática desta indagação nos leva a pensar que atuamos numa sobreposição constante de ações, encarando outro modo de como nos movemos e de como lidamos com a existência. Cremos, que para o artista, nunca há perda de tempo, pois no ato trivial ou rotineiro de qualquer atividade, ele encontra um raio de significação, contido em seus movimentos e pequenos gestos. Por outro lado, o processo de trabalho do artista, mistura realidade e ficção e, “joga com os dois, mistura-os, inverte-os e os põe em movimento”, diz (Cauquelin,2008, p.193).

Fato este, que reforça a apresentação da série de fotografias que trago, pois realizadas enquanto caminhava ou me deslocava de um lugar para outro. Apesar da rapidez do mundo, em detrimento da posição, que assumo como artista/arqueólogo de insignificâncias, desejo reter o breve e o extraordinário, contido no momento fugidivo do presente real, mesmo que este seja passível de ser intercambiado rapidamente.

Ao avistar com atenção o entorno dos lugares que visitava, passei a me ocupar em registrar fotograficamente, evidências de *membranas*, sugeridas como o encontro de espaços. Daquela fase inicial, até hoje, as inúmeras fotografias em arquivo digital, constituíram-se em séries, que ampliaram nossa problemática sobre as superfícies, envolvendo as passagens de espaços, principalmente pela captação rápida e fugaz de um mecanismo portátil de registro- o *foto-phone*. *Percursos*, 2003 e 2007 [fig.1 e 2] são imagens fotográficas das vitrines com seus interiores repletos de remédios, potes, móveis, cortinas, novelos de lã, potes de água, colchões, etc., das lojas de Porto Alegre.



Figs. 1.2. Vânia Sommermeyer. Série *Percursos*. Fotografias de caminhadas por Porto Alegre (1) 2003 (2) 2007 [Ruas Osvaldo Aranha/Borges de Medeiros] .Acervo do artista.

Com a série *Percursos*, fazemos aproximações com as fotografias do fotógrafo Eugène Atget [figs. 3 e 4] que, em suas mais de 10.000 imagens retratou as alterações que a sociedade e a cultura expunham em seus modos de vida entre 1895 e 1927. Rosalind Krauss observa atentamente que: (...) “podiam-se isolar os ritmos de acumulação repetitivos que tanto interessavam a *Neue Sachlichkeit* ou ainda os “collages” caros aos surrealistas, particularmente atraídos pelas fotografias de vitrines das lojas, que fizeram a celebridade de Atget.” (Krauss, 2006, p.162)



Figs 3, 4. Eugène Atget. *Vitrines*, Paris – 1926. George Eastman House/Getty Images.

“As ruas são a morada do coletivo”, diria (Benjamin, 2007, p. 958), com suas lojas elegantes formando uma cidade, um mundo em miniatura, onde tudo era possível encontrar. “O novo ambiente de vidro transformará completamente o ser humano”, diria (Benjamin, 2000, p. 267). Imaginamos que ainda continua, pois apesar de sua função isolante e térmica, o vidro hoje atua como superfície transparente e límpida para *mostrar* e, em contra partida na opacidade, *esconder e apagar*. Ainda encontramos vitrines elegantes em meio a numerosas ilhas de alimentação rápida. Perdemos o *glamour*, apesar do alvo ainda ser o coletivo; não mais em espaços abertos, mas em inúmeros corredores, como se galerias fossem, monitorados por câmeras.

Nas vitrines de Atget vemos seu interior repleto de mercadorias para o consumo, superpondo-se por paisagens que invadem a superfície reflexiva do vidro, não mais totalmente transparente. O exterior invade o pequeno nicho interno decorado, que serve de pano de fundo para a mercadoria. Visíveis na superfície do vidro, pelo reflexo, também encontramos frases soltas, que Benjamin explica que são placas de esmalte escurecido como “reclames publicitários” presos as paredes opostas à vitrine. Das palavras que se intrometem no vidro das vitrines captadas por Atget, fazemos analogia a série *Salida de Emergência*, 2011 [figs. 5 e 6]. Série de fotografias realizadas por foto-fone, de dentro de um ônibus em movimento, numa viagem no sul da Espanha. Acompanhando o inesperado, apesar da visão restrita da janela, passo a captar a paisagem externa pelo vidro incluindo a frase de advertência, quase como um reclame ou anúncio que se projeta.



Figs. 5, 6 Vânia Sommermeyer. *Salida de emergencia*, 2011. Fotografia captada em percurso de ônibus entre Málaga/Rhonda. Acervo do artista.

Neste sentido, nos baseando em (Foucault, 1999, p.19) que diz, “ as palavras aderem diretamente às coisas (...) numa presença surda e insistente”, temos que aqui, não seria diferente; juntas paisagem e frase formavam um operador visual por camadas, ampliando em importância, mesmo que pelo acaso/objetivo, nosso estudo sobre as *membranas*. Desafios ao corpo surgem na captação, pois a paisagem corre rapidamente como o ônibus, exigindo um constante ir e vir, num equilíbrio precário, mas sem perder de vista, a frase como mais uma camada por perseguir. (Didi-Huberman, 2011, p.115) afirma que “não se percebem absolutamente as mesmas coisas se ampliamos nossa visão ao horizonte que se estende, imenso e imóvel além de nós; ou na proporção que se aguça nosso olhar sobre a imagem que passa, minúscula e movente, bem próxima de nós. A imagem é *lucióla* das intermitências passageiras.” Não teria tempo para enquadramentos, apenas seguir o fluxo do movimento e da visão que aquele ponto de vista sugeria, buscando a possibilidade frágil de ordem ao capturar na oscilação da frase, dois espaços ao mesmo tempo. (Deleuze, 2007, p. 44) diria que “a inclusão, a inerência, seria a causa final da dobra, passando de uma a outra através do deslocamento, não sendo o ponto de vista que incluiria, mas aquilo que ocupa o ponto de vista”. Com isso não foram poucas as pessoas que viram ali uma manipulação da imagem, o que nos remete a pensar que, não acreditamos mais nas possibilidades da mão executando ações que envolvem apuro e destreza, pois delegamos ao computador ou a uma ilha de edição esta tarefa. (Gombrich, 2012, p.10) em *O Sentido da Ordem*, salienta que “não é apenas o movimento simultâneo que é garantido pela rígida cronometragem. Ainda mais importante é a possibilidade inerente, em qualquer ordem, de construir uma hierarquia de movimentos ou rotinas a fim de garantir o desempenho de tarefas mais complexas.” Causa surpresa, a palavra ordem ter como sinônimos: camada, categoria, *habite-se* (como autorização de ocupação), e segundo Barthes é exatamente isso que a fotografia faz: “ela se instala, com uma consciência do *ter-estado-lá*.” *Percursos e Salida de Emergencia* não são fotografias analógicas, nem de alta definição obtidas com câmeras digitais sofisticadas, mas paradoxalmente, obtidas por um veículo extremamente difundido culturalmente - o celular. Buscamos um artefato ágil e portátil, capaz de registrar o que se encontra fora do interesse geral, e, quem sabe, revelarmos um mundo apartado dos interesses de uma sociedade apressada. “Já dizia Deleuze que, selecionar os casos singulares e as cenas menores é mais importante que qualquer consideração de conjunto.” Neste ponto, talvez resida a diferença, do que é relevante para cada pessoa capturar e, como as dimensões de exposição pública, formas de apresentação e noções de tempo e espaço são perceptíveis, para simples usuários e para os artistas. Por outro lado a singularidade e o modo facilitado de um celular de bolso “comporta em muitos casos um processador mais potente que um computador de dois anos atrás, além de estar ligado a Internet”, como nos informa (Zizek, 2011, p.9).

Voltando à série *Salida de emergência*, verificamos a problemática que a prática apontava, em trabalhos anteriores. No Mestrado a fotografia confirmava a tese, que sustentávamos, de que toda forma possível de aderência age como uma *membrana*; mesmo nos deslocamentos e situações de passagem de um espaço a outro, porém na presença

daquela frase entendíamos que algo acontecia entre o corpo, o ônibus e o celular portátil na mão; este mediando e aferindo o exterior pelo vidro da janela. Assim, poderíamos pensar que frase, à luz da leitura de Lacan, atuaria como *sintoma* ao expor uma mensagem codificada sobre segredos mais íntimos, desejos ou traumas? Para quem se dirige a frase? Ela indica uma ação para frente (interatividade) ou uma advertência para recuar (interpassividade)? Neste sentido, e tentando responder às indagações acima, a frase poderia funcionar como a *lamela* para Lacan; bem descrita por (Zizek,2006, p.78) como uma “entidade de pura superfície, sem densidade de uma substância, um objeto infinitamente plástico que pode mudar incessantemente de forma, até se transportar de um meio para outro.” Ou ainda, ser uma espécie de órgão/máscara vestível, preso às superfícies e atuando como uma prótese excessiva e incoerente. O encaixe e desencaixe da frase junto à paisagem, enquanto o ônibus segue, além de visível ao final, na imagem fotográfica, se oculta como enigma atuando no “secreto e oculto, mas que veio à luz”, inesperadamente, como diria Schelling (Freud,1976, p.281). Neste sentido, ao abordar a questão do enigma, proponho observar uma obra, das mais estranhas, e por sua vez, das mais observadas no mundo da arte: *O Grande vidro (La Mariée mise à nu par ses célibataires, Même)* , de Marcel Duchamp. Mesmo que Duchamp negue a obra retiniana, o *Grande Vidro* se dá pelo olhar do espectador, onde a soma do que é obra e do que se vê como obra, associada ao local e a forma de apresentação, atua sobre o trabalho e o trabalho sobre o espectador, alterando o que se via inicialmente. Uma parede que não é muro, um espelho que não reflete uma imagem perfeita, mas mostra o que não está na obra: o enigma em si mesmo, e o ambiente circundante. Assim, a transparência e a opacidade estão juntas em um mesmo trabalho. O *Grande Vidro* pode ser lido como uma parede/tela transparente - de vidro e de texto. A sua grandiosidade se dá a ver pelo grau de incompreensão que igualmente silencia e esconde um corpo moderno feito máquina desajante, a qual encobre os fenômenos da realidade e do mundo visível. A obra poderia ser equivalente a um monumental objeto/parede - como um biombo, que serve para dividir um ambiente. Esta especulação que faço, de aproximá-lo a um biombo, poderia remeter ao aspecto extremamente íntimo de sua utilização, pois o biombo serve para resguardar a intimidade de quem se veste. Todavia, este móvel pode suscitar em quem nada vê, e assiste a esta operação, uma série de fantasias sempre relacionadas a este móvel, seu uso e de quem está encoberto por ele. O biombo divide, sutilmente, um ambiente amplo em dois: um mais recatado, afastado, para esconder algo que não se revela por completo e outro de uso normal, aberto por onde se circula socialmente. Ao pensar na simplicidade que Duchamp impunha a sua vida (pois vivia em trânsito, praticamente sempre em quartos alugados) é que esta relação com o biombo se intensifica. (Duarte, 2000,p.31) define bem o que aventávamos: “(...) a imagem se oferece vestindo-se de proibição. De ver. É proibido olhar. O trabalho esconde suas tramas, como se estivesse envergonhado do retiniano de sua imagem”. Assim, *O Grande Vidro* nos revela, aos poucos, sua constituição, como que tentando nos dizer “decifre-me.” Isto nos leva ao conceito de estranhamento que remete à “palavra alemã ‘ *unheimlich* ’: *estranho, misterioso; sinistro;*

excepcional, incomum”. ‘*Unheimlich*’ é obviamente o oposto de ‘*heimlich*: doméstico, familiar. Aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque não é conhecido e ao mesmo tempo muito familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador.” (Freud, 1976, p. 275, 277, 279).

De modo semelhante o real vem habitar com seu estranhamento as imagens da série *Janelas de meu estúdio*, de 1948 de Joseph Sudek, [figs. 7 e 8], onde a água condensada sobre o vidro, em primeiro plano, comporta-se como uma superfície gráfica, que se desfaz aos poucos, transformando o que é transparente em região de opacidade; impedindo o dar a ver completo da paisagem gelada do fundo e também do exterior do estúdio.

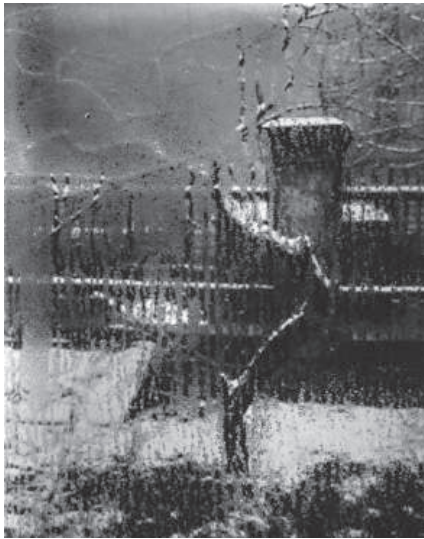


Fig. 7 Joseph Sudek. *The window of my studio*, 1948.



Fig. 8 Joseph Sudek. *Last Roses*, 1956

As gotas em condensação, somadas a composição interna do lugar geram a bela imagem fantasmal e distorcida do real produzida na fina película do vidro e, mais uma vez, associamos o fenômeno ao conceito de *membrana*. (Borges, 2007,p.63) em *Ficções* contribui de forma capital, quando diz que “o fato estético não pode prescindir de algum elemento de assombro e que assombrar-se de memória é difícil.”

Maquinismos de ambiguidade: encobrir/revelar, transparente/opaco, escrita/imagem, acaso/sistematização; presentes nas obras analisadas, levam a pensar, ao final, numa constância operacional em relação a superfície/vidro, onde seus depósitos semânticos, linguísticos, reflexivos, latentes e ativados, operam num *entre-dois*, entre escrita/paisagem ou vidro/reflexo. Ao apontarmos as películas que cobrem o superfícies ou separam espaços, principalmente com a suposição de que *O Grande Vidro* pudesse ser um biombo; temos que a psicanálise confirma o que pensávamos: a “riqueza da vida

interior” é falsa: é um biombo, uma distância falsa, cuja função, por assim dizer é salvar as aparências(...) a verdade está, antes de tudo , do lado de fora, naquilo que fazemos.” Assim a fotografia vai revelando nossa superação de um real existente, onde o impossível pode acontecer, como diria Lacan. E o arquivo, o *Espaço da Latência*, ao se abrir propicie a ativação das operações de recuperar, transportar e editar os produtos de nossa poética para os espaços de apresentação da arte.

Referências

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o obtuso*. Coleção Signos/42. São Paulo: Martins Fontes, 1977

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte Editora UFMG, 2007

_____. *Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única*. São Paulo: Editora Brasileira, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Cia Das Letras, 2007

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os Incorporais. Contribuição a uma Teoria da Arte Contemporânea*. São Paulo. Martins Fontes, 2008.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra. Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papirus, 2007.

Diferença e repetição. São Paulo: Edições Graal. 2006. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

DUARTE, Claudia. *Marcel Duchamp. Olhando o Grande Vidro como interface*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Traduzido por Eudoro A. M. de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p.281.

FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. São Paulo: Editora Forense Universitária, 1999

GOMBRICH, E.H. *O Sentido da Ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*. Traduzido por Daniela Pinheiro Machado Kern. Porto Alegre: Bookman, 2012

ZIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010

_____. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. São Paulo: Boitempo, 2011

Dissertações, textos e artigos:

KRAUSS, Rosalind. *Os espaços discursivos da fotografia*. ae Revista do PPGEV EBA. UFRJ.2006.

SOMMERMEYER, Vânia E. S. “*Membranas do mundo: agenciamentos, operações e formas de ativação do espaço*”, Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, IA, UFRGS, defendida em 07/04/2012, tendo a Profª Dra. Maria Ivone dos Santos como orientadora.

_____. *O GRANDE VIDRO –fronteira entre um mundo que agoniza e um novo mundo ainda sem forma*. Apresentado no seminário *A imagem*

imperfecta, em janeiro de 2008, por ocasião da disciplina Utopia, arte e psicanálise, ministrada pelo Prof. Dr. Edson André de Souza, em 2007.IP.UFRGS.

Jornais:

”Deleuze escreve sobre Witmann”. Caderno Mais! : O pensador da dobra do milênio, Folha de São Paulo domingo, 2 de junho de 1996.p.8.

Filme:

“Em um mundo melhor”, (Hævnen), de Susanne Bier (Dinamarca, 2010)

EL PROCESO DE CREACIÓN ARTÍSTICA COMO CAMPO DE CONOCIMIENTO

Veronica del Pilar Noriega Esquivas

PPGAV/UFG – vero_pilar@hotmail.com

Este artículo pretende explicar mis procesos de construcción practico-teóricos en mi tesis de maestría en la línea de investigación en poéticas visuales y procesos de creación. Mi propuesta “El Vestigio del encuentro: Cuerpo de Artista y Cuerpo de Obra” es una producción artística basada en un análisis teórico y práctico sobre la materialidad de la obra de arte vista como canal de los afectos desde la reflexión del cuerpo propio en los procesos técnicos y conceptuales del grabado contemporáneo. Mi intención es de situar al lector desde mi postura como profesional activa del arte y resaltar mi interés en los entrecruzamientos de los vínculos afectivos de la entrega simbólica del cuerpo en los procesos de transferencia de la obra de arte.

Palavras-chave: Grabado, cuerpo, creación artística

This article pretends to explain my practical-theoretical process of building used in my master research. My dissertation, “The trace of encounter. Body Artist and Body Work”, is an artistic production based on theoretical analyses and practical guidance of the corporeality of the artwork pointed as a route for affections through a meditation of the body and the contemporary printmaking technical and conceptual processes. My intention is to place the reader into my posture as an active professional artist and emphasize my interest in the intersections of the affective bonds emerged by the symbolic delivery of the body into the transferring processes of the artwork.

Keywords: Printmaking, body, artistic creation

Materia, cuerpo y fisicalidad de la obra

Dentro del panorama artístico siempre estuvo presente la materia. Ella, además de ser el vehículo (pigmento), el soporte (aquello que recibe al vehículo) y el resultado final (obra); es también el ente ejecutante o el cuerpo creativo. Remover a la materia de su primera instancia en la obra de arte fue un hecho históricamente relevante y con innegables repercusiones puesto que pasó a ser objeto y sujeto, en otras palabras, se convirtió en la obra en sí.

El dialogo que emerge del encuentro entre todas las materias/cuerpos se localiza dentro y fuera de los actos de creación de la obra de arte. Es pues “una teoría no escrita, pero resultado de una serie de ideas trabajadas por medio de la materia” (SILVA, María Inés; VERA, Alejandro, 2010, p.43) que se revela al consciente y abre paso a la creación de nexos tangibles e intangibles que suplen la necesidad primaria del contacto, del poseer y del dejar huella.

Siendo el ser humano tan deseoso en todo aspecto y sobre todo en lo carnal, no sorprende que la mayoría de representaciones corporales estén cubiertas por un aura sexual y que todo intento por escapar de aquella nube llamada *pulsión* por el psicoanálisis sea en vano. Sin embargo no debemos olvidar que también nacemos con vacíos mentales y es gracias a la experiencia o vivencias corporales que nuestro cerebro produce conocimiento y que llevados a la escena del arte deriven a la práctica artística hacia una producción de conocimiento o filosofía en acción. Pues en la investigación artística el conocimiento es derivado del hacer y de los sentidos y por ende somos capaces de elaborar formas alternativas de investigar.

De mi propuesta artística

La propuesta de este segmento es de presentar mi proceso de creación práctico-teóricos en el transcurrir de mis propuestas artísticas.

Considero de gran importancia mencionar que mi formación de 4 años en el campo del grabado direccionó mi andar y es que gracias a ella descubrí que la técnica se puede convertir en conocimiento reflexivo, si se quiere llamar *teoría*, así como los procesos sistemáticos artísticos con las experiencias o vivencias personales.

El Grabado es un medio de creación que registra y reproduce imágenes por medio de diversas técnicas. Los conceptos vinculados a este arte giran en torno a ejercicios específicos del quehacer de un grabador además de buscar un perfeccionamiento histórico y técnico. En mis años de estudiante en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú los conceptos que me fueron presentados para estructurar la práctica del grabado son: Matriz, Vehículo, Soporte y Edición, los cuales dirigen u orquestan a los alumnos a producir obra gráfica y a su vez a reflexionar en torno a ella.

Básicamente, *Matriz* es toda superficie que contiene trazos y de la cual se obtiene una copia, *vehículo* es aquel material que permite la reproducción de la matriz, *soporte* es donde la matriz y el vehículo se imprimen y, finalmente la *edición* hace referencia a la cantidad de ejemplares reproducidos de una matriz.

Estos conceptos ofrecen un abanico de posibilidades para pensar el grabado de forma mental y emocional. El grabado es un trazo en una materia, una huella, una ausencia y una presencia al mismo tiempo; el grabado hace evidente la convivencia retro alimentadora entre vida y arte, entre cuerpo que vive y obra que lo representa.

Las condiciones técnicas y poéticas del grabado contemporáneo me permiten crear diálogos con mi propio cuerpo en paralelo a los procesos y procedimientos técnicos del grabado.

El vínculo entre realidades materiales y simbólicas es resultado de *pensar el cuerpo* y *pensar el grabado*. Ambas acciones forman parte de mis estrategias metodológicas para analizar la materialidad de la obra de arte desde la reflexión del cuerpo-propio y/o cuerpo de artista, que puede resultar en un escrito poético. En ambos “el objeto no es tratado en su status de permanencia, sino de transformación y cambio a través del uso” (MARCHAN, Simón 1994, p. 235).

En la figura 1 podemos observar que la materialidad del cuerpo-propio y cuerpo de obra es abordada no solo desde sus propiedades volumétricas, sino también desde su dimensión perceptual. La obra mencionada fue elaborada en el año 2006 y es mi primera experiencia en donde los materiales y sus propiedades corpóreas fueron protagonistas del surgimiento de la obra al exponer al medio ambiente cuatro planchas de metal en cuyas superficies fueron impresas imágenes de mi rostro mediante la técnica de la serigrafía usando barniz marino. La imagen resultante fue producto de la inevitable corrosión del metal (Figura 1).



Figura 1: Sin Título, 2006. 75 x 5 cm c/u. Impresión serigráfica con barniz transparente en planchas de ferro y expuestas al medio ambiente. (Colección de la artista)

Ahora bien, el campo del arte está cada día más “acompañado” por la escena tecnológica y desde hace algún tiempo este interrelacionamiento fue cuestionado y actualmente lo sigue siendo, debido a temores en cuanto a la pérdida del *aura* de la obra de arte. Pero el término técnica proviene del griego *techné* y significa arte, oficio, destreza y es esa “interiorización lo que distingue al mero conocimiento informático y técnico, de la sabiduría (KREBS, Víctor 1997).

En la obra *Como un Autorretrato* del año 2008 (Figura 2) rescato aquel conocimiento humano que se encuentra inmerso en su historia corporal, en sus dimensiones territoriales y sobre todo en sus rastros o vestigios de su pasado, de su presente y su eventual futuro. Para ello escogí la elaboración de papel, cuya historia, técnica y utilidades dentro y fuera del campo artístico han revelado su indiscutible lazo con la humanidad y su capacidad de reinventarse.

Para complementar esta parte, doy como ejemplo mi obra “De Velo”, elaborada para la exposición colectiva “El Vestido. No hay puntada sin hilo” en la que doce artistas fuimos convocados para crear obras en torno a un objeto común, el vestido. Para resumir el objetivo de la obra compartiré la frase: “las relaciones definen al objeto y no al contrario” (BATICKOVA, Eva 2010). Esto quiere decir que todo objeto creado está pensado en su futura correspondencia útil con el cuerpo y es aquella condición quien le da sentido, por lo tanto la obra de arte puede desarrollar nuevas realidades a partir de objetos habituales y estas últimas son conocimiento. (Figura 3)

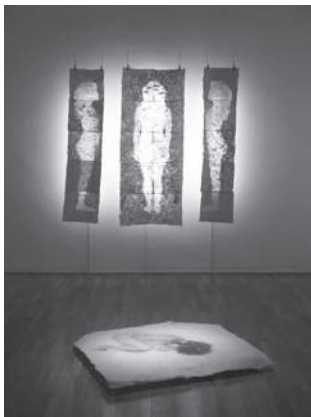


Figura 2: *Como si fuera un autorretrato*, 2010. Papel hecho a mano, transfer (Colección de la artista)



Figura 3: *De velo*, 2011. Transfer sobre láminas de parafina flotando en agua dentro de bandejas de acrílico.

Consideraciones finales

Quizá la relación entre materia, cuerpo y obra, sea para muchos, una realidad explorada ya agotada, pero para mí representa una convivencia además de ineludible, altamente intrigante y sugerente porque me permite determinar rutas metodológicas que escapan de las barreras de la investigación tradicional.

Desde que el arte se liberó de su propio tecnicismo o academicismo, el campo de acción de los artistas se amplió y con ello mucho terreno fue ganado para el repertorio temático del arte, su papel en la sociedad y sus vínculos con todo tipo de investigación.

Puedo argumentar que el mundo perceptible y el mundo de lo espiritual articulados en torno a la realidad corpórea de la obra de arte invitan a la reflexión.

Lo expuesto en este artículo es un ejemplo del pensamiento creativo, de las reflexiones en torno al proceso de creación artística -que envuelve al proceso técnico, mental y emocional- que permiten descubrir a los materiales y medios idóneos, así como también la construcción de conocimiento y validar a la práctica artística como instancia investigativa y productora de documentos.

Referências

- BATICKOVA, Eva. *A Época brasileira de Vilém Flusser*. Annablume: São Paulo. 2010.
- CANTON, Katia. *Corpo, Identidade e Erotismo*. WMF Martins Fontes: São Paulo, 2009.
- KREBS, Víctor. *Del Alma y el Arte*. Editorial Arte: Caracas. 1997
- MARCHÁN, Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Akal: Madrid. 1994.
- SILVA, María Inés; VERA, Alejandro. *Proyectos en Artes y Cultura*. Universidad Católica de Chile, 2010
- VIVES, Rosa. *Pensar el Grabado*. Disponível em: <<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/17987/1/Pensar%20el%20grabado.%20OMADO.pdf>>Acessado em maio de 2012.

A CIDADE COMO OBRA. O ARTISTA COMO TRANSFORMADOR.

Vinicius Gonzalez

PPGA/ UFES – viniciusmgonzalez@gmail.com

Este artigo é resultado do processo de construção da dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, e tem como objetivo trabalhar uma leitura poética e conceitual do termo cidade e suas implicações para o campo da arte, em síntese, através do olhar estético enxergar a cidade como obra de arte. Por meio dela podemos descobrir suas qualidades como paisagem; ambiente carregado de significado histórico e sentimental. “Caminho das Águas”, de Piatan Lube é uma intervenção urbana que pretende redesenhar as áreas limítrofes das formas geográficas das antigas cidades de Vitória e Florianópolis, a fim de trazer para a superfície, a história documental da evolução urbana destes territórios. Palavras chave: Arte pública / paisagem urbana / cidade / intervenção

This article is a result of the construction of the dissertation by the Graduate Program in Arts of the Federal University of Espírito Santo, and aims to work out a conceptual and poetic reading of the term town and its implications for the field of art in synthesis through the aesthetic look see the city as a work of art. Through it we can discover its qualities as landscape, environment loaded with historical significance and sentimental. “ Caminho das Águas “ by Piatan Lube is an urban intervention that aims to redraw the border areas of geographical forms of the ancient cities of Vitória and Florianópolis , in order to bring to the surface , the documentary history of the evolution of these urban territories .
Keywords: Public Art / Urban landscape / city / intervention

Um breve percurso

Historicamente a cidade sempre foi sinônimo de refúgio, proteção, sobrevivência. Símbolo máximo da libertação do homem diante da natureza. Trazia em suas idealizações a promessa de continuidade da frágil raça humana, como acreditava os medievais, onde os homens livres viviam dentro dos muros, enquanto os camponeses ficavam a própria sorte. Ainda na *pólis* grega, a cidade propiciava aos homens livres a oportunidade de alcançar a imortalidade de pensamento e de ação e deste modo ascender acima da servidão biológica (TUAN, 1980).

Desde as primeiras civilizações a tentativa de se construir uma cidade ideal habitou o consciente dos seus habitantes. Forma em detrimento do simbólico. A cidade ideal de Platão combinava o círculo com o quadrado. No Egito antigo, o planejamento ortogonal baseado nos princípios cosmológicos figurou entre os complexos arquitetônicos desenhados para servir os mortos. As cidades europeias dos primeiros séculos da era cristã tinham como característica principal a forma circular, como a Cidade de Deus de Santo Agostinho (TUAN, 1980). Entre 1150 e 1350 foram construídas inúmeras cidades fortificadas. Mais do que a Idade Média, a Renascença e o Barroco foram períodos em que o planejamento buscava a cidade ideal, apesar de poucas saírem do papel.

Para a grande maioria, hoje a cidade como ideal parece declinar diante das transformações a partir da revolução industrial e suas consequências ao meio ambiente físico. Diante da crescente expansão populacional e a consequente expansão territorial, as cidades crescem de maneira orgânica e muitas vezes descontrolada. O tão sonhado sentimento de garantias se desfaz na mesma velocidade que nos distanciamos uns dos outros, afinal, a cada novo empreendimento imobiliário, a cada novo bairro regulamentado, privilegia-se a cultura do isolamento como premissa para uma vida segura e “tranquila”. Não seria exagero afirmarmos que cada casa, prédio ou condômino habitacional se transformou em pequenos feudos medievais, onde o outro é a margem, e o coletivo se restringe a sua cercania.

Em uma visão interna do problema que se transforma essas megacidades, como aponta Brissac (2004), a mudança de escala com brutal verticalização, a criação de grandes complexos dotados de infra-estrutura autônoma e a reconfiguração urbanística de regiões inteiras são indicativos de uma nova etapa do processo de reestruturação da espacialidade metropolitana. Em síntese, o território urbano se transforma em um imenso complexo habitacional, principalmente com o surgimento das metrópoles após a Segunda Guerra Mundial.

Mas as cidades não são apenas conglomerados de ferros fundidos e concretos armados. É preciso subverter o caminho apocalíptico apontado pelas estáticas e censos sócios demográficos. Ficar preso a essa leitura restringiria nosso campo de atuação e de nada contribuiria para o desenvolvimento do trabalho. Nossa questão aqui é outra. Aqui, a cidade é muito mais do que um grande barril de pólvora prestes a ir pelos ares. Ela é possibilidade de novas leituras estéticas. É ambiente carregado de significado histórico e sentimental.

Por mais que exista um diagnóstico padrão para o futuro dos complexos urbanos, também é sabido que cada cidade possui particularidades e especificidades que fazem suas engrenagens serem únicas, que nos possibilitam enxergá-las com olhos mais delicados, ou como em nosso caso, possibilitam realizar uma leitura poética do que o campo da arte entende sobre o conceito cidade. Nesse sentido a definição de cidade parte de uma leitura histórica do seu processo de formação como busca de reconhecimento dos caminhos trilhados até chegar ao ponto da busca pela apropriação de uma realidade urbana que podemos chamar de nossa. Entendemos que seja fundamental partir de uma leitura universal para, pelo menos, tentar dar conta do nosso micro cosmo.

Quando se fala em cidade, nós que pertencemos às civilizações urbanas, assumimos sempre uma postura dupla e contraditória em relação a esta forma de vida associada (CACCIARI, 2009). De um lado concebemos a cidade como lugar de trocas afetivas, relações inteligentes e seguras, enfim, um lugar para se morar. Por outro lado, cada vez mais consideramos e queremos que a cidade seja lugar de negócios, dinâmico, uma máquina que permite a todos estabelecer sem impedimentos suas relações comerciais.

Estamos falando de reconhecimento, sentir-se parte. Condição fundamental no processo de significação do lugar que habitamos. Afinal, habitar é ser-estar no mundo (HEIDEGGER, 1951). Com o devido cuidado e sem ter a intenção de aprofundar a discussão, podemos afirmar que habitar não se trata de um estado de ter residência, morar em uma construção, mas sim estabelecer um modo onde o homem ao desenvolver possibilidades de uma relação ser-no-mundo constrói o mundo que o circunda. Resumindo a miúdos, ao paço que (re)construímos nosso entorno, nossa realidade, entramos em constante estágio de habitação daquilo que nos faz parte.

Mas por favor, não nos apeguemos à materialidade visível que o verbo construir nos remete. Aqui, habitar se faz através de uma relação sensível com o mundo (fazer arte). Habito porque transformo, reconfiguro. Vejo o que ninguém vê. Ou quando vejo o que todos veem meu olhar é atraído por nuances e detalhes que possivelmente passaram despercebidos pela grande maioria. A cidade para mim é campo fértil de possibilidades infinitas. O *skyline* urbano é como a paisagem impressionista explodindo em cores e movimento.

Da cidade à arte um olhar basta

Quando Lynch nos diz que olhar para a cidade pode dar um prazer especial, por mais comum que possa ser o panorama, ele deixa claro que ao mudarmos a perspectiva do olhar passamos a enxergá-la como uma grande obra de arte temporal, como ele mesmo define. Temporal porque não aceita padrão como outras artes, temporal porque a cidade é vista sob todas as luzes e condições atmosféricas possíveis. “A cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados” (LYNCH, 2011).

Nesse sentido é que precisamos nos atentar e repousar nossos esforços. Através de um olhar estético enxergamos naturalmente a cidade como obra de arte. Por meio dela podemos descobrir suas qualidades como paisagem; ambiente carregado de significados

materiais e imateriais. Cidade que se torna nesse momento o grande suporte, meio de construção e reconstrução de realidades e representações, ativando e (re)configurando novas paisagens a cada olhar mais atento, por fim, produzindo outra realidade visual.

Em Lynch a paisagem é entendida como um conjunto de elementos dos quais constituem a fisionomia das cidades, do qual esperamos que nos dê prazer ao contemplá-la, ou pelo menos que nos de condição de questioná-la, confrontá-la. Maderuelo (1994) por sua vez traz a cidade como fruto do trabalho coletivo, gerando um profundo significado simbólico, ao ponto que podemos considerá-la como uma obra de arte porque representa as aspirações, ideais, realizações e frustrações de seus habitantes ao longo de toda história.

Entende-se, portanto que a paisagem urbana torna-se um campo onde ocorre a materialização entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem. Nesse contexto, acreditamos que a arte pública se coloca como responsável por ativar novas paisagens, como ocorre quando acontece eventos como o Salão Bienal do Mar. Sem pretender um efeito comparativo eventos como o “*Madri Abierto*”, que acontece anualmente na cidade de Madri, Espanha; e o “Arte Cidade”, que desde 1994 toma as ruas de São Paulo, não pretendem afirmar a necessidade da arte estar fora dos museus e galerias, muito pelo contrário, procuram enfatizar novas estratégias espaciais e críticas sobre o uso do espaço urbano (público). Diante desse novo contexto urbano a arte contemporânea apresenta, e representa, sobretudo, a complexidade do ambiente, suas diferenças e, principalmente, a consequente capacidade de interpretação de cada um que de fato ali habita, determinando múltiplas possibilidades de leitura.

Nessas condições os artistas contemporâneos através de suas intervenções/instalações estabelecem mudanças no cenário, estimulam o debate comunitário, interagem com a arquitetura do entorno e corrobora para um novo olhar sobre o lugar. Quando observamos na arte contemporânea um campo ampliado de atuação, possibilitado pelo encurtamento da relação discursiva entre o fazer e o pensar, passamos a enxergar as práticas artísticas pautadas em espacialidades diversas.

Observemos. Em Dezembro de 2008, na cidade de Vitória/ES, inaugurou a 8ª edição do Salão do Mar. Diferentemente das edições anteriores, dessa vez (2008) a missão era de ser Bienal. Buscando sintonizar e recolocar o evento nas tendências mais contemporâneas do circuito, a proposta para essa edição era se lançar a cidade, rompendo com as paredes, com as salas e galpões, ganhando os espaços públicos, expondo-se à observação ativa dos passantes e transeuntes. Doze projetos de caráter interventivo foram selecionados para serem executados em uma área delimitada entre a região beira-mar e o miolo central da ilha.

Dessa vez, renunciasse às definições estilísticas tradicionalmente pré-estabelecidas nas fichas de inscrição. Ganhar a cidade se revela ambiente fértil que possibilitaria explorar desde a nítida relação do mar com a cidade como também avançar por sua paisagem, observar sua arquitetura, entender seus fluxos e quem sabe respirar junto com seus passantes. Assim, o Salão buscou que cada projeto tivesse a direta intenção de se relacionar com a cidade e suas múltiplas possibilidades.

“Caminho das Águas”, obra selecionada do artista plástico Piatan Lube, tinha como proposta pintar uma linha azul de 30 centímetros de largura em um azul vivo sobre o chão da cidade redesenhando seus antigos limites geográficos. Mar e terra. Ou como aponta o artista, trata-se de uma intervenção artística que consiste em uma linha azul que será traçada nas áreas limítrofes das antigas formas geográficas do arquipélago de Vitória, sobrepondo-se à forma territorial contemporânea da cidade (LUBE, 2008).

Quando a obra se transforma em projeto, “Caminho...” é aprovado no Edital 2009 do IPHAN para desvendar e revelar as memórias entranhadas de outra ilha-capital, Florianópolis/SC. É na ilha que a obra encontra seu caminho (LUBE, 2012). Inúmeras cidades ao longo do litoral brasileiro com certeza receberam modificações em seus traçados originais em nome do progresso. O mar compõe nossa genética e as ilhas são como extensões de nosso farto território. Habitá-las era questão de necessidade e logo cidades seriam levantadas, moldadas, erguidas para o alto e para frente. Expandir era preciso. Naturalmente suas margens foram sendo dilatadas e redesenhadas. Pontes e conexões com o continente não seriam mais suficientes para dar conta do desenvolvimento urbano estabelecido. Enfim, muitas “ilhas” foram de encontro à terra firme e preservaram apenas o nome de sua formação geológica como lembrança do que um dia foram. Vitória/ES e Florianópolis/SC resistiram e se tornaram capitais, o que não significa que passaram sem cicatrizes por esse processo.

Assim “Caminho das Águas” ganhou as ruas. Invadiu calçadas, contornou postes, sobiu em bancos, cruzou praças e avenidas. Desvendou ruelas. Revelou esquinas com ares de província. Em três dias o que antes era monotonia, ganhou tons de novidade. “O que essa faixa azul está fazendo aqui?” pergunta o transeunte desavisado. Para aqueles em que o processo de ir e vir é uma rotina, a paisagem quase não muda. Ou se muda pouco percebe. Anda, entra, sai, corre. Os dias vão e vem como se todos os sons, cores e cheiros fossem os mesmos. Se deparar com um elemento que lhe rouba a rotina pode ser inquietante. De onde vem? Para onde vai? Será vandalismo? No mínimo um tanto curioso na mente de quem se atenta, nem que seja por pouco minutos.

Ao marcar o antigo limite entre mar e terra, a linha azul reativa e traz a discussão o processo de mudança social, político e econômico que transformaram a paisagem, contando histórias e revelando cicatrizes de ocupação, desvelando um mar de perspectivas. A linha simbólica traçada no concreto sugere também um caminho a ser percorrido no espaço urbano, desloca para o chão e o infinito o olhar do transeunte e o estimula a múltiplas interpretações (LUBE, 2009). Assim como tantas outras obras que se apropriam do contexto urbano, fala em memória, relações sociais, paisagem, pertencimento, processo histórico. Busca a partir desse ponto e através da arte convidar a cidade a pensar sobre ela mesma, ao mesmo tempo em que através da linha traz a arte à superfície e para a realidade visual dos seus habitantes.

O que a linha azul de “Caminho das Águas” se propõe é ser parte dessa particularidade, desse algo a mais que difere um lugar do outro. Por mais que o idealizador da obra não consiga atingir as camadas mais profundas da história singular daquela cidade,

por mais que exercite a prospecção das variadas camadas existenciais que repousam sob aquele solo, somente seus transeuntes podem através dela (a arte/obra) ativar as marcas de constituição da identidade local; desde que se permitam interagir e atingir fundo as águas submersas em concreto e asfalto. Mas trata-se de uma leitura poética dos fatos históricos, afinal estamos falando de arte. Não se pode, e o artista tem real noção de suas possibilidades, pretender dar conta na totalidade de tudo e de todos.

O que está em jogo, muito mais do que seguir as riscas as primeiras cartografias da ilha, é a necessidade, acima de qualquer outra coisa, de interação com o lugar. Reconfigurar a paisagem através da linha azul é o que podemos chamar de licença poética. Pode-se admitir enfim que o pertencimento é uma tendência do projeto poético da obra de arte inserida na cidade; e dele decorre a noção de coletividade. Pública, então, já o é a arte na sua concepção uma vez que sua natureza (a da arte) é para o outro e seu entorno (CIRILLO 2009). Nesse sentido o projeto artístico como um todo se equivalem independente da relação do artista com a cidade. O foco é a obra e é ela que interage diretamente com a paisagem urbana. É o elo de pertencimento que une o transeunte a sua memória, e conseqüente a memória coletiva da cidade. Essa relação é capaz de ativar/resgatar/buscar no espectador um conteúdo inconsciente facilitador para uma aproximação afetiva entre ele, a obra, a cidade, seu entorno ou tudo mais que possa remeter naquele momento de interação; independente de um senso estético de gosto ou admiração (belo e feio bom e ruim).

Referências

- CACCIARI, Massimo. *A cidade*. 4ª ed. Pazzini Editore, Villa Verucchio. Espanha, 2009.
- CIRILLO, Aparecido José. *América: 500 anos de devastação e saque (de Washington Santana): do anti-monumento à arte pública em Vitória, ES*. Anais 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais, Salvador, Bahia. 2009
- HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. conferência pronunciada por ocasião da “Segunda Reunião de Darmstadt”, publicada em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback
- LUBE, Piatan. *Caminho das Águas*, Memorial Descritivo. Acervo pessoal do artista, 2009
- _____. *Caminho das Águas*, Monografia de Graduação. Acervo pessoal do artista, 2012.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- MADERUELO, Javier. *Arte público: naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundacion César Manrique. 1994
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. 3 ed. São Paulo: Senac, 2004.
- TUAN, Yi-fu. *Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Edição brasileira Difel, Tradução Livia de Oliveira. São Paulo/Rio de Janeiro, 1980.

A DANÇA E A ESCURIDÃO COMO LINGUAGEM E CONCEITO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO CONTEMPORÂNEA

Visitación Ortega Cente

Universidade de Granada – visisusy@hotmail.com

Este artigo intenciona realizar uma aproximação sobre os aspectos que formam o conceito de escuridão no processo criador que usa como estratégia a dança, e por tanto, estabelecer uma conexão entre algumas configurações espaciais que participam na construção do conceito de escuridão, com os seus significados pessimistas, e os espaços da dança e do corpo, submergidos nestes mesmos campos simbólicos. Através das distintas obras artísticas que são expostas neste artigo, se realiza uma abordagem aos significados que se entrelaçam com o conceito da escuridão na criação artística, estabelecendo algumas diretrizes que configurem o conceito na medida em que: este se usa no processo criativo, formando assim, uma conexão entre o corpo, o movimento e a escuridão.

Palavras chave: Dança, Corpo, Escuridão, Espaço, Arte contemporânea.

This article intends to make an approximation on the aspects that form the concept of the dark in the creative process that uses dance as strategy, and thus, establish a connection between some spatial configurations involved in the construction of darkness, with their meanings pessimists, and the spaces of dance and body submerged in these same symbolic fields. Through different artistic works that are presented in this article, it performs an approach to the meanings that intertwine with the concept of darkness in artistic creation, establishing some guidelines that characterize the concept as it is used in this creative process, thus forming a connection between the body, movement and darkness.

Keywords: Dance, Body, Dark, Space, Contemporary art.

Introdução

Para poder estabelecer uma aproximação sobre o conceito de dança e de escuridão como estratégia no processo de criação do contemporâneo, iniciamos, em primeiro lugar, com uma abordagem sobre a linguagem da dança para conhecer seu nexos com o corpo. Dança que, além de ser uma atividade motora que exprime idéias, emoções e sentimentos, se imbrica ontologicamente com o movimento, conformando assim como isomorfa em relação ao mesmo.

Após a análise sobre a dança, o corpo e seu nexos com o conceito da escuridão como âmbito que contem o próprio processo criativo, se estabelece uma relação entre as obras de artistas que configuram novos espaços para a dança, dando um papel relevante ao fenômeno da escuridão e a sua interpretação pessimista. Tal noção é formada através dos aspectos sociais e históricos da nossa cultura, com reminiscências claras ligadas ao curso da evolução, fornecendo um discurso negativo representado através das fobias ancestrais.

Ao concluirmos se apresentará outro possível entendimento sobre o conceito de espaço escuro, de escuridão que configuram simbolicamente o processo criativo do movimento e da dança como um processo catártico (Páez, D. y Blanco, A., 2006) que situa o corpo no espaço alienado dirigido pelas manifestações dominantes desta conjunção.

A dança como linguagem

Desde o início o ser humano faz uso da dança na sua comunicação com o mundo a través do corpo e de suas diferentes formas de interpretar o mesmo. A linguagem do corpo define-se como a dança, um ímpeto de algum movimento criador que também pode ser compreendido como uma atividade motora que exprime idéias, emoções e sentimentos. Uma dança que se imbrica ontologicamente com o movimento, conformando assim, como isomorfa em relação ao mesmo (Lepecki, 2008). Um movimento de procura, como uma viagem, como uma dissolução do ser; uma atividade complexa onde se conjuga fatores biológicos, psicológicos, sociológicos, históricos, estéticos, morais, políticos, técnicos, geográficos. Tanto sua expressão como sua técnica pode ser individual- solista (Lepecki, 2008) ou coletiva.

A dança é uma linguagem viva que fala do homem e é utilizada como uma mensagem artística que está projetada para uma realidade superior, onde as imagens e alegorias estabelecem relações mais estreitas entre as emoções e a necessidade de comunicação do ser humano (Wigman, 2002). O movimento natural realizado a través do gesto forma um sentido e um significado conotativo y estético, que ao mesmo tempo pode estar concebido e estruturado. A dança é uma arte que necessita do corpo como suporte e meio de expressão, e seus movimentos tem que distinguir-se dos outros movimentos, por isso se estabelece alguns itens na forma e no objetivo da mesma para poder ser identificada. Devido a seu interesse cultural, a dança tem um fim inicialmente de ordem utilitária nas sociedades primitivas, por tanto, tem um efeito de socialização unificador e é utilizada para a cura dos enfermos, para atrair chuva, fertilidade da terra, etc..., com enorme poder emocional tanto para os dançarinos como para os espectadores (Le Boulch, 1971).

Nas palavras de Ana Martín Cañas (Arapal y Mendiola, 2007), o elemento principal da dança é o corpo; um corpo que nos últimos anos tem sido usado como espaço de reflexão, como um discurso encarnado que substitui alegações:

Um corpo convertido em um espaço desde onde resistir, um espaço onde alterar as inscrições discursivas e normalizando o poder que está inscrito, mostrando imagens escondidas, silenciadas, desconfortável, ou criando outras novas (...). É ao mesmo tempo arma, discurso, suporte, dispositivo, espaço.

O corpo como espaço, como recipiente e transmissor de emoções, que ao mesmo tempo estabelece limites entre o corpóreo e o vácuo, entre o interno e o externo; dicotomias estabelecidas análogas à luz e à escuridão que formam também o espaço que definem. Corpos que são formados simbolicamente por fatores culturais, históricos, e por “outros” corpos que habitam no mesmo espaço. Nesse artigo argumentamos a importância da dança como estratégia de expressão para a construção das novas formas de compreender o espaço de uma criação artística onde a escuridão forma parte da mesma.

Conformar o movimento sem estabelecer percepções visuais é um exercício complexo, porque a transmissão emocional é limitada aos canais auditivos, gustativos, olfativos e tácteis. A sugestão dessas emoções não tem um caractere padrão que levará à construção mental da imagem em movimento, mas é construída com a intenção comunicadora das sensações e sentimentos, dando segurança ao sujeito, procurando um lugar como extensão de seu próprio corpo.

A escuridão como espaço no processo criador

Esta dissertação situa a escuridão como um elemento de alienação, um fenômeno que não é próprio na percepção visual. A “não imagem” é percebida visualmente através do cerebelo, onde começa a desenvolver a capacidade imaginativa para a construção mental da imagem. Uma imagem que está presente na memória é construída por nós fenomenologicamente, e como somos construídos pelo olhar do “outro”, que este contraste na escuridão é mais evidente.

Escuridão é falta de luz, e a claridade que permite o contraste para perceber os objetos e os espaços. A falta de claridade na escritura e na linguagem pode suscitar: sombra, lugar ou zona, região onde não se percebe as imagens, sons, o e sinais; ignorância, defeito. Uma outra noção de escuridão, que de acordo com o relato da Bíblia de Jerusalém, precede a própria luz como formando parte da não-matéria, ou seja, neste caso, a escuridão é à origem, e depois, foi à luz que revelou e organizou o caos material.

O conceito de escuridão tem sido construído desde sua origem como uma metáfora para o indecifrável, o oculto, o proibido, o desconhecido, até chegar estabelecer associações com o inferno e com a morte. A escuridão por Andreas Heinecke procura uma insegurança e transforma o espaço em um lugar de angustia e medo, porque o corpo encontra-se em um terreno onde as referências visuais estão subordinadas aos demais

nexos perceptivos; formando parte do subterrâneo, ocupando uma posição inferior em respeito ao sentido da vista.

No contexto natural, a escuridão nos é dada pela noite. Uma noite que nos rodeia de segredos, proporcionando intensidade e profundidade intangível, fugaz como a propagação mesma da própria luz no vácuo. A noite compreende o período entre o fim da tarde e o amanhecer do dia seguinte, e tem como foco luminoso a lua, uma iluminação dos reflexos do sol. É formado como um território misterioso onde se podem encontrar a solidão e o vácuo; onde a escuridão é presente, “permanecendo à margem da corrupção dos homens permitindo o regresso ao divino” (Novalis, 1985), como um território onde a ritualização para a espiritualidade é de forma mais imediata e factível.

Se adentrarmos na escuridão, nós descobrimos de forma mental, a necessidade de reconstrução do espaço, para assim, estabelecer referências visuais sobre nosso corpo. Nosso corpo conhece as fronteiras limítrofes que distancia daquilo que nós identificamos, provocando, algumas vezes, o medo e o terror devido ao desconhecimento.

O corpo do espectador é o que está em jogo na obra de Janet Cardiff y George Bures Miller, intitulada *The Killing Machina* (2007).

“Tal instalação, inspirado inspirada na obra de Kafka, onde descreve um instrumento de tortura que mata a reu cinzelando em carne viva, o motivo da sua condena (Na colônia penitenciária, 1914)” (Adell Creixel, 2009). É um objeto similar a uma cadeira de dentista, fornecido com dois braços mecânicos arrematados com umas pontas. Tudo se localizando no espaço escuro. O espectador quando entra na sala têm que pressionar um botão para ativar a máquina, os braços começam dançar a ritmo dos tambores que ativam as polias elétricas dos braços. Ao mesmo tempo, monitores de televisão e focos de luz são ativados, criando espetáculo e caos, projetando sombras gigantes dos corpos e objetos da própria sala.

Em um palco escuro também encontramos a obra artística da artista Vera Mantero, *Uma misteriosa Coisa, disse e.e cumming* (1995). Os espectadores esperam em seus assentos o começo. Em primeiro lugar, começa-se ouvir batendo de forma indecisa sobre o andaime do palco. Progressivamente um foco de luz vai iluminando o rosto branco da uma mulher com lábios vermelhos e com tonalidade azulada em seus olhos e com longos cílios. Neste espaço escuro se apresenta o oculto, lamentando a violência compartilha e a tristeza produzida em um terreno colonizado onde o sinistro mostra o movimento acontecido pelo próprio movimento. O sinistro como alegoria ao mau comportamento, o gesto presente na escuridão, com o movimento oculto da dança; o que não se pode perceber pela vista é percebido pelos demais sentidos para configurar o verdadeiro significado da obra.

A criação de acontecimentos coreográficos onde os instrumentais são caracterizados pelos vestígios do passado, como elementos que podem produzir medo, pode ser observada na relação no do espelho com o tempo, que se apresenta na obra de María La Ribot, que mostra uma construção em abismo que combina a história da arte do século XX, com os inícios do cine e da figura do *clown* (Figura 3). Podemos reconhecer a construção

do espaço como uma tela, com a capacidade de absorção dos personagens, mas é, um espaço com conotações pessimistas pela presença da cor negra.

As obras dinâmicas apresentadas neste artigo usam a dança como veículo ritualístico, o corpo e o espaço atuam como contraste para dar forma e compreender a escuridão. Uma escuridão que precisa ser identificada com respeito ao corpo, e um corpo que usa o movimento para realizar uma adaptação eficiente como o meio.

Conclusões

O através do movimento, o corpo tem sido gradualmente exposto a espaços construídos pela escuridão, seja no caso do corpo do espectador como o corpo do artista das obras apresentadas neste artigo. O interesse principal corresponde-se com a simbologia que os espaços escuros representavam a través do movimento do corpo nesse mesmo ambiente, compreendido como pessimista, pelas diversas conotações que têm sido assinaladas no transcurso da história.

Entender o conceito de escuridão, que configura simbolicamente o processo criativo do movimento do corpo, de maneira distinta, pode ser entendido a través da dança, como processo catártico que situa ao corpo no espaço, dirigido pelos impulsos dominantes da mesma que emergem no ato do desempenho dançante. Considerando “o corpo como sistema aberto e dinâmico de intercâmbio, que produz constantemente, modos de submissão e controle, assim como de resistência e devires” (Derrida, 1987), podemos dizer que: o mesmo além de ser o suporte e motor da forma, é origem de todo um sistema de significação centrado na imagem dinâmica.

Referências

- ADELL CREIXEL, A. “Aproximaciones del arte del terror”. *Lápiz. Arte y Horror*, nº 258, Diciembre, 2009.
- ARPAL, J. e MENDIOLA, I. *Estudios sobre cuerpo, tecnologías y cultura*. Bilbao: Servicio Editorial Argitalpen Zerbitzua, 2007.
- DERRIDA, J. *Psyché: Invention de l'autre*. París: Galilée, 1987.
- LE BOULCH, J. *Vers une science du mouvement humain. Introduction à la psychochinétique*. París: Lés Éditions ESE, 1971.
- LEPECKI, A. *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Centro coreográfico Gallego: Universidad de Alcalá, 2008.
- NOVALIS. *Himnos a la noche*. Barcelona: Editorial Icaria, 1985.
- WIGMAN, M. *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ediciones del Aguazul, 2002.

SUPER PERFORMANCE: PRÁTICAS COLABORATIVAS ENTRE ARTISTA, CURADOR E VISITANTE

Yiftah Peled

DAV/UFES – yiftahpeled64@gmail.com

O projeto artístico Super Performance realizado em junho de 2012, no espaço independente Atelier 397, em São Paulo, envolveu a distribuição de múltiplos dos artistas Yuri Firmeza, Daniela Mattos, Orlando Maneschy e Vitor César. Os artistas foram convidados para criar múltiplos de performance destinados à distribuição. Como resultado do processo dialógico promovido entre a curadoria e os artistas Daniela Mattos e Vitor César, surgiu um atravessamento curatorial artístico na forma de um dispositivo de distribuição e oferecimento performático dos múltiplos aos visitantes. O dispositivo foi projetado para alterar a forma de acesso às obras possibilitando que os visitantes fossem presenteados por outros visitantes da mostra, num processo de 'performatização' e engajamento do público. Através da descrição e análise desse evento, esse artigo pretende explorar práticas colaborativas entre artistas, curador e visitantes no campo das Artes Visuais.

Palavras chave: artes visuais, performance, curadoria, participação

The artistic project Super Performance was exhibited in 2012, at the independent art space Atelier 397, in Sao Paulo. The artists Yuri Firmeza, Daniela Mattos, Orlando Maneschy and Vitor César were invited to create multiples for performance to be freely distributed. As a result of a dialogical process between the curator, Daniela Mattos and Vitor César, a specific display was created. The display was projected to alter the form of access to the art work and to make possible for the visitor to receive a gift through the action of other visitors in the exhibition, promoting participation and performance of the public.

Keywords: visual arts, performance, curatorship, participation

Introdução

Quais são as alternativas para o consumo da arte? Como a distribuição de múltiplos artísticos pode ganhar uma diferenciada complexidade? A visitação pode ser expandida para um contexto de participação performativa num contexto expositivo? Essas foram as principais perguntas que nortearam uma discussão entre os artistas participantes do projeto “Super Performance”¹.

A partir de um projeto apoiado por um edital da Funarte, em 2012, os artistas Yuri Firmeza, Daniela Mattos, Orlando Maneschy e Vitor César foram convidados pelo curador e artista Yiftah Peld para criar múltiplos de performance destinados à distribuição no espaço expositivo. Foi solicitado aos artistas criar um número suficiente de múltiplos para distribuição (mas sem restrição curatorial quanto ao seu número, formato ou material).

Durante seis meses de conversas entre os participantes do projeto foram construídas, conjuntamente, estratégias de distribuição dos múltiplos. Nessas conversas não houve engajamento de todos os artistas convidados.

Múltiplos dos artistas

Para a exposição a artista Daniela Mattos elaborou oito tipos de cartões (8x12cm) e uma tira de papel (8x96cm) com textos. Junto foram disponibilizados envelopes para recolhimento dos impressos sobre as quais a artista apresentou a seguinte instrução:

“isso é um invólucro para interseções
 Se quiser, leve esses cartões consigo,
 Use os como seus,
 misture as palavras deles com as suas,
 deixe-os em lugares impróprios,
 perca-os,
 faça deles bilhetes para si,
 Marque seus livros com eles ou
 adote-os como seus novos cartões de visita.
 se preferir, apenas guarda-os na memória.

Os cartões denominados de “Interseções” são textos compostos de re-combinações de partes de frases de artistas e filósofos. Mattos apropriou-se de seus pensamentos para oferecê-los metamorfoseados em novos e tencionados sentidos.

Para a artista: “aquele que aceita a proposição feita por meio deste múltiplo, passa também a performar com suas(s) escolha(s) modo(s) de existência do trabalho no

1. Esse texto é uma elaboração mais extensa de texto publicado pelo autor, Peled (2011), no catálogo da Funarte.

mundo” (MATTOS, 2012, declaração da artista). O ato da leitura é visto por Mattos como uma forma de participação e como uma ação performativa².

O múltiplo do artista Yuri Firmeza foi uma mensagem gravada com sua voz expandida através do sistema *Bluetooth* entre os celulares dos presentes na mostra. O sistema identifica pessoas presentes num raio de transmissão e permite que eles sejam conectados dividindo informações. A mensagem do artista era composta do seguinte texto:

Essa distância é o que você faz em mim pensamento e nossas confissões em nada deveriam interessar. Sim, sei de tua presença indelével, dos intervalos, dos prelúdios e das fugas. E por não ser de todo volátil é que desconfio. Não atravessaremos imunes.

A fala de Firmeza insere um elemento de contaminação no texto, uma presença causadora de uma fragmentação interna que desestabiliza a possibilidade de pureza. A transmissão do texto coloca o agente emissor como provocador dessa instabilidade.

O artista Orlando Maneschy preparou CDs para distribuição nos quais foram gravadas algumas de suas canções favoritas na prática de karaokê. Os CDs foram distribuídos durante a exposição para quem participou do karaokê na estrutura montada e inaugurada pelo artista que cantou antes da realização de um debate entre os artistas e o público presente. Durante todo o evento Maneschy atuou como incentivador dos visitantes na ativação de performances. Para Maneschy, “o karaokê DOR é uma instalação performativa, um ambiente relacional. Um território para aqueles que não temem a exposição e a potência de sua própria imagem e o atravessamento/rompimento de imagens artificiais, programadas, idealizadas” (fragmento do texto do artista inserido na capa do seu CD, 2012). O contexto participativo em seu trabalho é proporcionado como possibilidade de performance para os visitantes na qual a condição de troca de papéis é contínua.

O artista Vitor César preparou um múltiplo/estêncil feito de cartolina (60x80 cm) com uma frase recortada: “Sempre Algo Entre Nós” que sugeria que, além da posse de um objeto de arte, a obra podia se tornar um instrumento para expansão do texto se utilizado como grafite no espaço urbano. O recorte da frase no papel deixa transparecer que no ato da leitura o papel fica entre o leitor e seu ambiente, lembrando a frase escrita por Helio Oiticica sobre uma das construções da obra *Éden*: “A pureza é um mito”.

A frase de Vitor César denuncia a impossibilidade de uma suposta neutralidade projetada nos espaços expositivos, ao mesmo tempo em que sugere que a obra de arte é algo que recebe sua sustentação na relação entre o visitante e a escrita/linguagem. A linguagem torna-se um elemento de intermediação para construir um sentido de realidade. O espaço vazado das letras torna-se ambíguo remetendo a possibilidade de uma construção afetiva ou de um impedimento.

2. John L. Austin (1911-1960) no seu livro *“How to do things with words”*, de 1962, cunhou o termo “performativo” para destacar um sentido de ação/afirmação de certas situações da fala. Essa prática de posturas afirmativas permite repensar a forma de uso de documentos, publicações, depoimentos, discursos, palestras, cursos, aulas e conversas como obras de arte.

Visitantes no dia da abertura usaram os cartazes do artista para desempenhar posturas performáticas. Essas ações foram executadas para quem fotografava no espaço. Assim, surgiu um jogo de performance no qual o cartaz com a frase vazada intermediava a relação com a imagem registrada dos corpos.

Consumo

O jogo de palavras do título do evento Super Performance aponta uma relação com o consumo, partindo do suposto que São Paulo é uma cidade que tem um circuito artístico comercial fortalecido, porém limitado a uma parcela muito pequena da população. Sob essa perspectiva, o projeto apoiado financeiramente por um órgão público de incentivo à cultura reverte diretamente para os visitantes que podem se tornar colecionadores e realizadores de performances. Trata-se de uma ação política inclusiva, disponibilizando obras sem a comum cobrança adicional sobre o produto final da cultura, uma vez que se considera que o papel de um recurso público (no caso o apoio da Funarte) não é diluir-se no sistema econômico com a produção de arte, mas permanecer num estado de tensão produtiva. O incentivo financeiro é visto como um fator determinante para promover o surgimento de alternativas e diferenciações de padrões culturais vigentes, nesse caso relacionados às dinâmicas nas quais o papel mercadológico (principalmente privado) tem força moldante sobre a estrutura do acesso à cultura. Assim, a questão do consumo no projeto se baseou em uma proposta denominada de “Arte em Prol da Transparência Curatorial (APTC)” que disponibilizou um cronograma de execução do projeto e de valores destinados aos participantes a partir de uma prática de divisão equitativa de recursos entre os artistas e o curador/organizador além disso os artistas receberam a quantia integral do recurso já na fase inicial do projeto.

Visitação/Consumo

A questão do consumo norteou o processo dialógico entre os participantes através do qual se pretendia diluir categorias fixas dos papéis de artistas, montadores e curadores ou organizadores numa proposta de montagem conjuntamente elaborada. Para iniciar esse processo, foram colocados em pauta para discussão alguns contextos históricos que abordam formas de distribuição de obras de arte.

Como referência central foi discutida a “Exposição não Exposição”, do artista Nelson Leirner, realizada na Galeria Rex, em São Paulo, em 1967. A exposição ofereceu ao público a oportunidade de levar gratuitamente obras de Leirner para casa. Através de um convite para a exposição publicado em um jornal local, o artista lançou uma proposição onde se podia ler: “Pare...Olhe...Entre...Pegue...”. Entretanto, na abertura da mostra o acesso às obras de arte não foi simplificado pelo artista porque a fronteira que separava o público dos objetos foi intencionalmente dificultada através de uma série de obstáculos³.

3. Obstáculos como obras acorrentadas, blocos de cimentos e até uma piscina. Relato completo sobre a exposição encontra-se em Lopes (2006).

Tais obstáculos foram montados com o intuito de destacar a dificuldade de receber os presentes do artista. Na noite do evento, uma multidão estava à espera na porta da galeria. Quando as portas se abriram, o espaço foi invadido por pessoas agitadas e ansiosas pela posse das obras, atendendo ao desejo de Leirner que, de acordo com Lopes (2006), queria mobilizar um grande público para causar confusão. Ao tentar retirar uma obra presa à parede, um dos visitantes munido de um grande alicate, causou acidentalmente um apagão no espaço, fato que acirrou a disputa pelo garimpo das obras.

No contexto da “Exposição não Exposição” a célebre frase: “*Art is anything you can get away with*” (1967, p.32) do crítico canadense Marshall McLuhan torna-se pertinente. Originalmente relacionada à capacidade de persuasão do artista frente ao sistema de arte, a frase, sob uma tradução literal no contexto da performance do público pode ser traduzida como: arte é qualquer coisa que você consegue levar ou “escapar com”.

Leirner provocou comportamentos performáticos da multidão e incentivou um espetáculo com elementos de tumulto e agressividade, exacerbando o elemento do consumo dentro do espaço da arte parecido com cenas atuais de promoção de liquidação promovidos por grandes lojas de departamentos. Os obstáculos para apanhar obras funcionaram como armadilhas captaram o público em pleno ato de violência incitado pelo artista e deram visibilidade performática a tal presença. Tal forma tencionada de distribuição contrasta com uma maneira mais comumente realizada de distribuição de múltiplos, disponibilizados em pilha, bem conhecida na obra do renomado artista Felix Gonzáles Torres (1957-1996). A distribuição de múltiplos em pilhas montadas no chão ou sobre bases para consumo dos visitantes revela certa simplicidade. Ao mesmo tempo tal forma torna-se um corpo que se desmaterializa na medida em que é consumido, provocando um sumiço criativo. Torres, na obra “Sem-título” (da série Placebo), de 1991, utilizou essa disposição de maneira poeticamente potente quando disponibilizou no chão do espaço expositivo uma quantidade de balas/doces com o mesmo peso do corpo do seu falecido namorado. Em outra obra do artista, “*Passport #II*”, de 1993, os visitantes podiam pegar de uma pilha cadernos do tamanho de um passaporte com imagens de gaivotas voando impressas em preto e branco. Na medida em que tais múltiplos foram distribuídos, provocou-se um cruzamento de fronteiras entre o espaço expositivo e o cotidiano, sendo a obra levada para territórios desconhecidos através da ação dos agentes performáticos (visitantes).

Em Leirner e Torres, encontram-se duas estratégias de oferecimento que foram consideradas na elaboração de formas expositivas dos múltiplos na exposição. A partir dessas referências, na entrada de Super Performance, era possível ler a seguinte proposição: “Super Performance. Por favor, ofereça”.

Oferecimentos

Nas obras produzidas pelos artistas do projeto encontra-se uma postura de distribuição manifesta como performance e como possibilidade de oferecimento dos próprios participantes.

O trabalho de Yuri Firmeza dependia da ação de distribuição. O artista ganhou um representante performático (Pedro Esquerre, funcionário do Atelier 397) que iniciou a emissão do texto via celular, desempenhando um papel performativo na abertura do evento, Esquerre colou uma fita em sua camisa onde se lia: “Yuri Firmeza. Bluetooth. Aqui”.

O texto de Firmeza foi transmitido ao público criando um processo de expansão do texto através do oferecimento. A propagação da mensagem gravada dependia da continuação da ação distribuidora entre os participantes. O ato do oferecimento de tal mensagem se destacou como possibilidade performática enquanto pessoas no espaço dispararam os textos.

Para Orlando Maneschy, sua obra:

abarca tanto a performance do(s) artistas(s), quanto a do público (recriado também enquanto artistas), que somam-se ao conceito da instalação. Pela inscrição do público, fica claro que o ambiente/cenário é instalação enquanto espaço performativo: uma apropriação dos estados do mundo atual⁴.

Além da oferta do CD do artista para quem se disponibilizava a cantar, a performance dos participantes do karaokê pode ser percebida como um ato de oferecimento para outros presentes.

Dispositivo curadoria/artistas

Como resultado do processo dialógico promovido entre a curadoria e os artistas Daniela Mattos e Vitor César, surgiu um atravessamento curatorial/ artístico que consistia no uso de um dispositivo de distribuição para oferecimento performático dos múltiplos. O dispositivo consistia de três prateleiras com dobradiças fixadas nas paredes das quais os visitantes puderam retirar os múltiplos dos dois artistas.

O dispositivo foi projetado para alterar a forma de acesso às obras proporcionado que os visitantes fossem presenteados por outros visitantes da mostra.

Cada prateleira tinha um fecho e um sistema de cabos (com uma roldana instalada no teto) que permitia puxar/levantar sua superfície para uma posição horizontal provocando a abertura do mecanismo que travava o acesso ao múltiplo⁵

4. Texto enviado pelo artista por email: 29 Abr 2012.

5. O mecanismo tinha uma pequena gambiarra produzida através de uma adaptação de sistema de armadilha de ratoeira.



Figura 1-3. Oferecimento dos múltiplos de Daniela Mattos. Abertura da Exposição Super performance. Atelier 397, São Paulo, jun 2012.

O mecanismo funcionava através de uma tensão provocada pelo corpo do participante que encaixava seu corpo no cinto pendurado. Pela distância criada na hora de esticar o cabo de cada prateleira, quem levantava as prateleiras ficava impedido de pegar os múltiplos⁶. Desse modo, o acionador do mecanismo só podia receber o múltiplo no ato de reciprocidade com outros visitantes, como de fato aconteceu durante a abertura da exposição. Desta forma, um ritmo próprio entre oferecer e recolher múltiplos aconteceu na abertura do evento, permitindo que o público presente assistisse ao processo de troca entre agir e observar. Além disso, a situação propiciou a prática de Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance (DTEEP), (PELED, 2010) ao alternar as funções entre performers do consumo e performers do oferecimento.

Quais são os elementos de similitude e de diferenciação com os acontecimentos provocados na “Exposição não Exposição”? Como na mostra de Leirner, na Super Performance o mecanismo para oferta dos múltiplos promovia uma condição participativa que tornava o ato de distribuição mais complexo.



Figuras 4-6. Imagens do dia da inauguração, Atelier 397, jun. 2012.

Por outro lado, o ato do consumo proporcionado através do oferecimento dos múltiplos na exposição Super Performance estimulava os visitantes a adotar práticas solidárias e cooperativas, contrastantes com os comportamentos que surgiram na mostra de Leirner. A ação que fundamentou a “Exposição não Exposição” foi o esvaziamento

6. Antonio Manuel, na obra “Eis o saldo”, de 1968, usou panos pretos e um sistema de cordas com roldanas através das quais os visitantes poderiam revelar o conteúdo da obra - no caso imagens de manifestos contra a ditadura brasileira. Desta forma ao levantar os obstáculos/panos, participantes proporcionavam a vista da imagem para si e para outros presentes.

das obras do espaço realizado através da desmontagem performática dos visitantes. Em Super Performance, cada momento de ativação (de levantar e abaixar a prateleira) marcava repetidamente movimentos entre exposição e a não-exposição e permitia, no ato de oferecimento praticado entre os participantes, a edificação renovada da mostra.

Referências

- AUSTIN, J.L. How to do things with words. 1962. In: BIAL, Henry. *The Performance Studies Reader*. New York: Routledge, 2004. pp.147-153.
- LOPES, F. A Experiência Rex. São Paulo: Editora Alameda, 2009.
- MCLUHAN, M. FIORE, Q. AGEL, J. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. New York: Random House. 1967.
- PELED, Y. *Super Performance: Múltiplo e Gratuito*. Rio de Janeiro: Rede Nacional Funarte Artes Visuais, 2011.
- _____. DTEEP Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance. In: *Anais do 19º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas/ANPAP* (Recurso eletrônico). Universidade do Estado da Bahia. 21-25 set 2010. Cachoeira, Bahia, 2010.

DE FRENTE PARA A EMPAREDE GALERIA DE ARTE E POR DENTRO DO CINECLUBE LIMA BARRETO: PROPOSTAS PARA A ARTE CONTEMPORÂNEA

Yvana Gonçalves Belchior

UFES / UAB – yvanagb@gmail.com

Andrea A. D. Valentina

UFES – PMV

A EMPAREDE Galeria de Arte e o Cineclube LIMA BARRETO possibilitam ao espectador - *passant*, usufruir da arte gratuitamente, não de rua, mas na rua. A particularidade desta Galeria é de funcionar 24hs por dia. Nela, artistas e cinéfilos dispõem de um Cineclube, podendo assistir filmes sentados nas antigas cadeiras do Teatro Glória. Analisamos as ações desta Galeria e do Cineclube, mostrando como a arte contemporânea capixaba pode se articular com tais propostas.

The EMPAREDE Art Gallery and the Film Society LIMA Barreto enable any viewer - passant, enjoy free art, not street, but the street. The feature of this gallery is to work 24 hours a day. Here, artists and film buffs have a Cineclube and can watch movies sitting on old theater chairs Gloria. We analyze the actions of this Gallery and Film Club, showing how contemporary art capixaba can articulate such proposals.

Emparede galeria de arte - Apresentação

Caminhando por determinada rua, nossos olhares fitam sobre a paisagem urbana. Podemos passar por uma rua próxima, ou quem sabe, atravessar aquela outra rua mais estreita, até que você se depara com uma parede pelo caminho... Até aqui, nenhuma novidade, mas, não estamos falando de uma parede qualquer, mas sim, de uma parede pintada. Oras, paredes são pintadas!! Sim, são pintadas com cores das mais diversas, além das suas possíveis texturas. Mas, não como a EMPAREDE. Esta parede faz parte de uma casa igualmente especial! A iniciativa abrange propostas de realização de exposições inicialmente de artistas locais convidados, com *intervalos* de apresentação e mostra da própria artista. Na verdade, talvez o ponto mais básico de nossa paisagem urbana continue a ser a casa (Damatta,2012). O autor relata acerca da rua e dos seus encontros, aqui, nossa paisagem se enquadra voltada para a EMPAREDE Galeria, local estratégico fazendo parte de uma das paisagens de Vitória. A EMPAREDE Galeria de Arte é uma proposta experimental, da artista plástica Yvana Belchior, que transformou uma parede externa de sua residência, (4,19mX2,40mX0,58m), situada no bairro Santo Antônio em Galeria de Arte. A iniciativa abrange a realização de exposições de artistas, com *intervalos*, que também são mostras. A cada realização de uma exposição, insere-se a Exposição Intervalos com possibilidade de atrações do bairro e de artistas. Durante 24hs diárias, estudantes, moradores, artistas ou mesmo aquele transeunte mais desatento, têm acesso às exposições na Galeria. Sem se atentar, esse transeunte tem mais um, ou seu primeiro contato com as artes visuais de sua vida. Nesta rua se conjuga o verbo ESTAR – diante da EMPAREDE a pessoa *está* na Galeria – e não IR – vou à galeria.

A emparede enquanto galeria a céu aberto

Inserir o Espaço Galeria à rua, sem portas de acesso, incentivando o olhar, provocando experiências às pessoas e ao próprio artista, de modo inesperado. Comungando não apenas a relação Obra X Espectador, mas também o desapego do artista com o objeto artístico, acessível a quem possa fazer dele o que lhe convier, além da atuação direta das intempéries. Afinal, a responsabilidade em estabelecer o limite entre a obra e o espectador é exclusivamente de quem observa, sentindo desejo de tocar, se aproximar mais do objeto para melhor entendê-lo. Pois, acreditamos, junto com Damatta, que estamos diante de um espaço urbano, que tende a ser complementar e hierárquico. Um espaço marcado por relações sociais e nela embebido. Assim, o espaço em frente da minha casa é da minha família, do mesmo modo que o espaço em frente (e o tempo) de todas as “ruas” e, conseqüentemente, de todos os perigos (Damatta,2012). O perigo para nós aqui é vencido a cada mostra, é entendido como superação dos problemas inerentes ao espaço público como vandalismo, o que temos é a valorização da arte como bem cultural de forma a torná-la mais acessível, este é nosso desejo, inserindo-a no dia a dia da população. Divulgando e dando acessibilidade as artes do nosso Estado, fazendo parte de um círculo que passa pelo artista e sua produção.

Realizando exposições desde Maio de 2012, teve suas duas primeiras mostras da obra da própria artista – Yvana Belchior. Em suas seguintes edições, recebeu a Exposição “ZOO” do artista plástico Orlando da Rosa Faria, representante artístico da mais pura Arte capixaba. Após esta exposição, registros de Intervalos e posterior exposição “CHEIRO DE BRASIL” da artista Maruzza Valdetaro e mais Intervalos, atualmente, temos a exposição FELICIDADES do artista Júlio SCHMIDT. Registramos um número significativo de visitas a Galeria de Arte, em ambas as mostras, afinal, o desejo maior da cidade é que a rua seja das pessoas. O desafio é a real apropriação; é entender e agir com a consciência de que a rua é de todos nós (Saturnino,2012) e nos empenhamos neste sentido de apropriação do objeto artístico localizado na rua.

O caso do acaso - Le passant avec sa fille

Certo dia, caminhava pela rua uma senhora e uma criança, as duas alcançaram a calçada e ao depararem frente a EMPAREDE a criança pergunta: Mãe o que é isso? Referindo-se ao trabalho em exposição “Cheiro de Brasil”. Então, a mãe diminuiu o ritmo das passadas e o olhar fitando o trabalho, diz - É uma colcha de vento. A criança vira-se ainda a olhar de costas, sem mais perguntas. Momento este que pudemos presenciar. Segundo o cronista João do Rio quando se refere à rua em crônica no livro A alma encantadora das ruas, diz que as ruas das grandes cidades têm o poder de criar o tipo urbano, de plasmar a moral dos seus habitantes, inocular-lhes gostos, costumes, hábitos, modos, opiniões (Pechman,2012). Acreditamos que o ser humano é repleto de imaginação, fantasia e criatividade. E expor, compartilhar, possibilitar a fruição desse instante é contribuir para sermos melhores seres humanos. Afinal, assim como Pechman, também acreditamos que a rua traduz o mundo urbano e nos conta muito das formas da sociabilidade e da urbanidade de cada cidade. O MinC relata: 14% da população brasileira vai ao cinema - 96% não frequenta museus, 93% nunca foi a uma exposição de arte e 78% nunca assistiu a um espetáculo de dança. E em nosso estado temos um resumido número de espaços expositivos, e esta ausência reflete também uma necessidade do próprio artista de colocar-se no corpo-a-corpo, no experimental, através de suas obras com o expectador.

A emparede galeria acessível dia e noite

Através da EMPAREDE é possível promover Arte de Vanguarda através das mais variadas expressões artísticas – PINTURA, PLOTTER, SUBLIMAÇÃO, INSTALAÇÃO, ESCULTURA, VÍDEO, POESIA, mudando a estética urbana do bairro e a rotina das pessoas: há quem diga que passou a andar por essa rua devido a Galeria. Ao escrever sobre a cidade, Ardene diz que tudo depende de para quem se está falando e, sobretudo, para o prazer de quem, do indivíduo ou do grupo? (Ardene, 2012). A intenção é que a cultura seja promovida, individual ou coletivamente. Registramos duas crianças que diante da exposição Intervalos com pinturas, disseram: “Já passei por aqui várias vezes, adoro ver essas cabeças”. Narração espontânea como esta nos anima a trabalhar, este embate certo do acaso com a arte é um momento único. Recebemos visitas de estudantes com

encontro com o artista, construindo olhares mais críticos. Para Rogério Ribeiro diretor de um CEMEI, “Democratizar e ampliar o acesso à arte é o que vem em mente no primeiro momento quando vemos os trabalhos tão disponíveis aos olhos”. A Galeria também visa favorecer a circulação e o mercado da arte, valorizando a produção artística e seu consumo saudável e culturalmente acessível. Ansiamos por uma verdadeira sinfonia, este termo é usado por Amaral quando escreve sobre a sinfonia de São Paulo: a cidade é humana como vitrine que expõe sua multiplicidade cultural (Amaral, 1994). A Galeria oportuniza este aprendizado. Seu nome acontece como desejo de exposição da arte: sobre as paredes, na rua, sob olhares, circulando. EMPAREDE. Seu nome surge como referência à rua, o externo, o contato, a vida diversificada, o mundo. Arte para ser vista, experimentada.

A proposta do Cineclubes Lima Barreto

Paralelo à galeria de arte, surge a parceria com o Cineclubes, após doação de um lote de 20 cadeiras do Cine Teatro Glória. O cineclubes LIMA BARRETO aconteceu em Vitória nos anos 80 a partir de atividades de um grupo de jovens que realizavam sessões de filmes que ao longo dos anos teve suas apresentações diminuídas. Hoje o cineclubes retorna às atividades em parceria com a EMPAREDE Galeria. O interesse dos capixabas pelo cinema também guarda relação com o histórico de produção cinematográfica que caracteriza o Estado, pois, de acordo com o Catálogo de filmes: 81 anos do cinema capixaba de Carla Osório, desde que Ludovico Percisi estreou o filme *Bang Bang* em 1926, até a curta metragem *A fuga* de Saskia de Sá em 2007, contam-se 102 filmes realizados no ES (Zardo, 2009). E é esta produção que queremos continuar a dar fôlego, contribuindo para a formação de platéia, incentivando ao debate da arte em suas variadas formas de expressão. E aqui lembramos Pessoa, quando escreve que a construção como edificação reúne e integra em torno de si um lugar: a ponte, a casa, a igreja, e acrescentamos a praça, a calçada e a rua em si. A relação entre esses lugares constitui o espaço (Pessoa, 2012). A EMPAREDE Galeria e o Cineclubes tem a convicção de estar a favor da proximidade entre arte e vida – e estar contribuindo para trazer a cada um que se permita, um pouco mais do humano às pessoas. Belo, feio, grande, pequeno, baixo, alto, distorcido, uniforme, competente, criativo, dissimulado, alegre, atrevido, abelhudo, doce, amargo, angelical, responsável, interessante, persistente, teimoso. EXPERIMENTAL. Ser Cineclubes é uma mistura de tudo isso, é o encontro.

Considerações

É assunto comum entre artistas plásticos discutir sobre seu acervo pessoal, sua produção. Mas afinal, uma produção para tê-las amontoadas? Em alguns momentos, é possível que parte deste acervo se reverta em presentes para os mais próximos, no entanto, a repetição deste ato não é o que anseia um artista. A EMPAREDE surge assim, tornando a produção artística exposta a contemplação, a crítica, ao desgaste, à fadiga pelas intempéries, ao desejo de apresentar-se ao outro, mostrar-se, provocar e ser provocada. E percebemos que essa fadiga era compartilhada com outros artistas:

sem local, apoio, possibilidades de apresentar suas produções. Alguns deles cogitavam nem mais produzir suas obras. Não temos dúvidas da contribuição que a Galeria insere na produção artística contemporânea, a receptividade por parte dos artistas é significativa, além da presença das escolas nos prestigiando. Nossa maior dificuldade é a falta de patrocínio. Ansiamos verbas do poder público ou de particulares, afinal, a manutenção da Galeria passa por tinta, limpeza, conta de luz e principalmente na troca de exposição, adequando-a para a seguinte. Seguindo nosso trajeto, mesmo diante das dificuldades ou incertezas, acreditamos que a arte contemporânea que aqui propomos ocupa um lugar significativo entre os capixabas, estimulando o diálogo e a presença na galeria, mesmo que esta passagem se dê pelo encontro do acaso, que, para nós se torna realidade, e que aqui partilhamos com você.

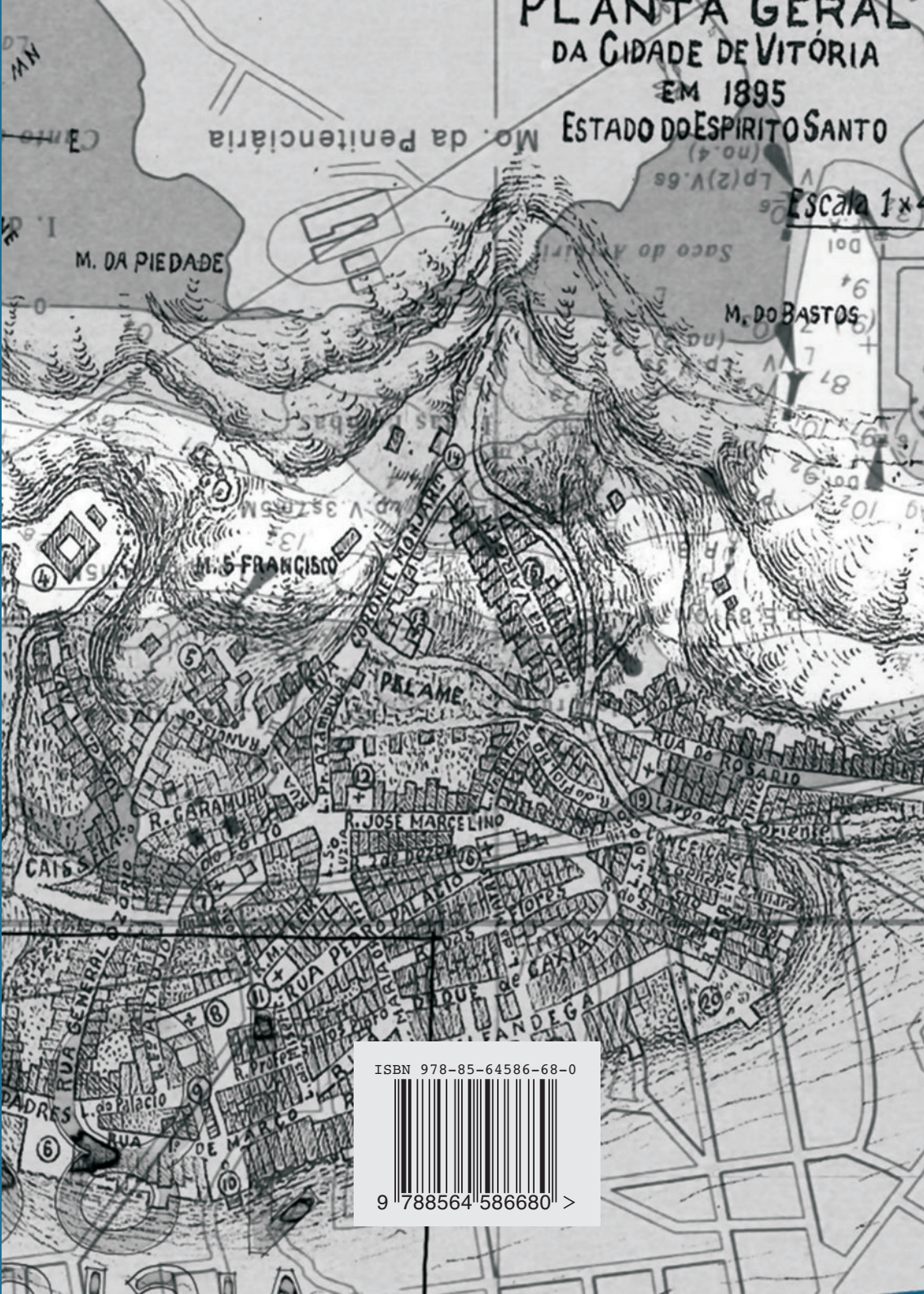
Referências

- AMARAL, Aracy. *Modernidade e modernismo no Brasil*. SP: Mercado das Letras. 1994.
- ARDENE, Paul. *A cidade “corpopoética”*. Vale: Vila Velha, 2012.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil BRASIL?*. São Paulo: Cortez, 2011.
- _____. In: *Sobre Desejos e Cidades*. Vale: Vila Velha: 2012.
- MARTINS, Miriam Celeste. *Didática no ensino da Arte*. São Paulo: FTD, 1998.
- PECHMAN, Robert. *Cenas, algumas obs-cenas da rua*. Vale: Vila Velha: 2012.
- PESSOA, Fernando (Org). *Sobre Desejos e Cidades*. Vale: Vila Velha, 2012.
- SATURNINO, Caruso. *Ruas do mundo*. Fundação Vale: Vila Velha: 2012.
- ZARDO, Julia. (org). *Audiovisual Capixaba*. Instituto Gênesis da PUC - RJ, 2009.

PLANTA GERAL DA CIDADE DE VITÓRIA EM 1895 ESTADO DO ESPÍRITO SANTO

Mo. da Penitenciária

Escala 1x4



ISBN 978-85-64586-68-0



9 788564 586680 >