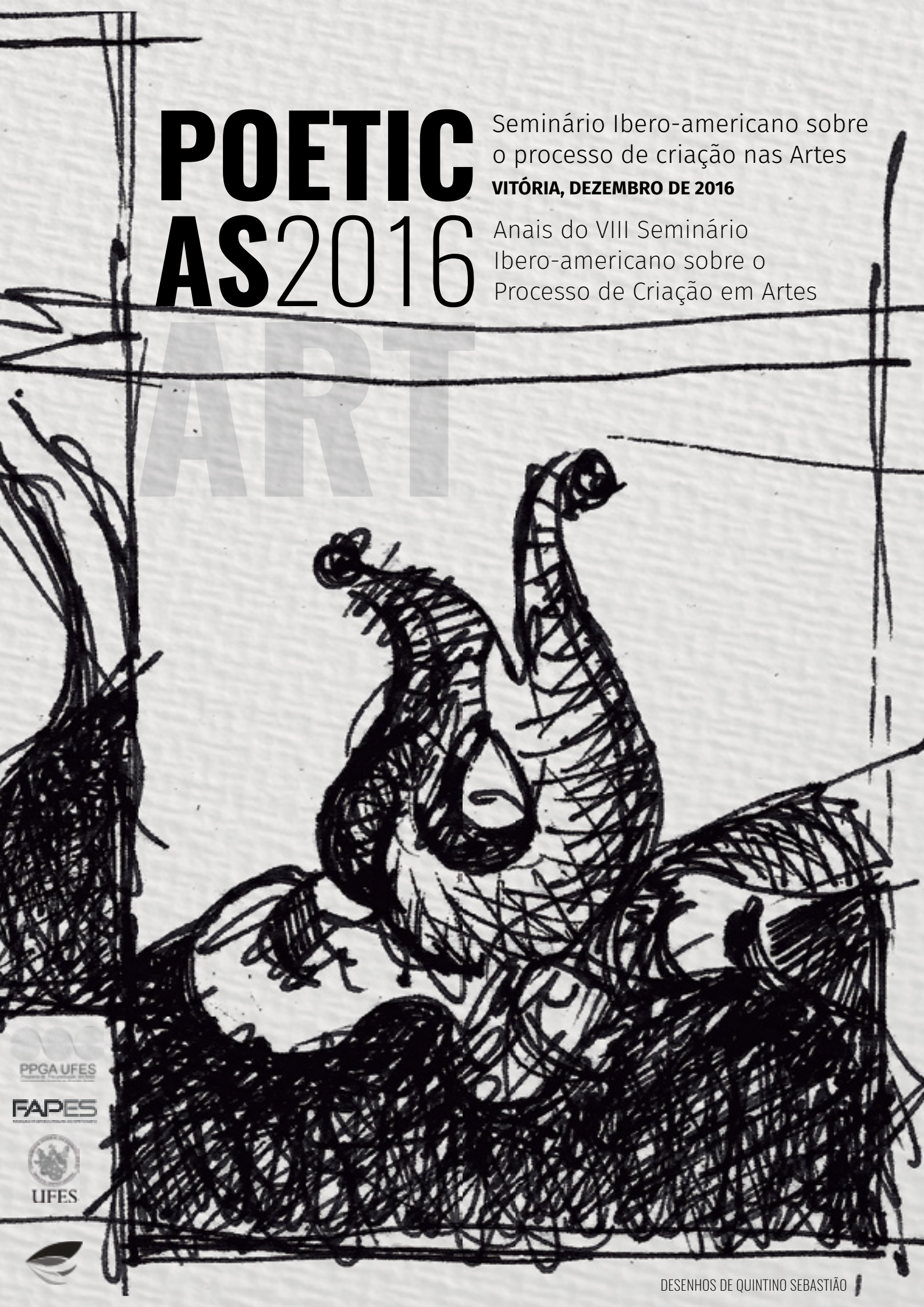
POETICAS2016

Seminário Ibero-americano sobre o processo de criação nas Artes

VITÓRIA, DEZEMBRO DE 2016

Anais do VIII Seminário Ibero-americano sobre o Processo de Criação em Artes

ART



PPGA UFES

FAPES

UFES

DESENHOS DE QUINTINO SEBASTIÃO

POETICAS2016 ART
Seminário Ibero-americano sobre o processo de criação nas Artes
VITÓRIA, DEZEMBRO DE 2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C578 Cirillo, José, Org.; Grando, Ângela, Org.; Belo, Marcela, Org.
Poéticas da Criação, E.S. 2016. Seminário Ibero-americano sobre o Processo de Criação nas Artes.
Organização de José Cirillo, Ângela Grando e Marcela Belo – Vitória: PROEX/UFES, 2016

Seminário Ibero-americano sobre o Processo de Criação 7 a 10 de Dezembro de 2016, Vitória, - ES

ISBN 978-85-65276-30-6

1 – Crítica Textual. 2. Arte. 3. Crítica Genética. 4. Criação Artística
5. Crítica Literária. 6. Criatividade. 6. Processo de Produção. 7. Produção Literária. 8.Processo de Criação. I. Título. II. Poéticas da Criação. III. Crítica Genética. IV. Seminário Ibero-americano sobre o Processo de Criação. V. Cirillo, José, Organizador. VI. Grando, Ângela, Organizadora. VII. Belo, Marcela, Organizadora. VIII. Proex-UFES.

CDU 82.09
CDD 801.959

CONSELHO CIENTÍFICO
Almerinda Lopes; Aissa Guimarães; Ângela Grando; Aparecido José Cirillo; Cecília Almeida Salles; Claudia Matos (Portugal); David Ruiz Torres (Espanha); Erly Vieira Junior; Fernanda Garcia Gil (Espanha); Gisele Ribeiro; Isabel Maria Correa Sabino (Portugal); João Paulo Queirós (Portugal); Luís Jorge Gonçalves (Portugal); Maria de Fatima Couto Morethy; Ricardo Mauricio Gonzaga; Silvia Anastácio Guerra; Teresa Espantoso Rodriguez (Argentina)

EDITOR
José Cirillo

ORGANIZAÇÃO
José Cirillo
Ângela Grando
Marcela Belo

DIAGRAMAÇÃO
Vinícius Caus
Thais Imbroisi

DESENHOS
Quintino Sebastião

Realização
LEENA
UFES
PPGA/UFES

Apoio
CAPES
Ministério da Educação
BRASIL
FAPES
SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA, INOVAÇÃO, EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TRABALHO
ESPÍRITO SANTO

APRESENTAÇÃO

O Poéticas da Criação, ES - **Seminário Ibero-americano sobre o Processo de Criação** - abarca estudos que têm por base os fenômenos estéticos interacionais e culturais que envolvem a criação artística e a ação criadora nas ciências, mídias, nas artes, na literatura, na educação, na arquitetura, no design, numa preocupação que visa congregar pesquisas realizadas nas universidades e institutos de pesquisa no Brasil e no exterior, em especial nos países de língua espanhola ou portuguesa. Como parte de seus esforços para a difusão das pesquisas sobre o processo de criação, este evento reúne pesquisadores de todo o Brasil e dos países de língua espanhola e portuguesa, sendo organizado dentro das diretrizes internacionais dos estudos do processo de criação nas artes. Conta ainda com o apoio de grupos de pesquisa em arte dos Programas de Pós-graduação em Artes das Universidades de Buenos Aires, de Granada, Espanha, e da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal. A ação desses pesquisadores busca fortalecer os estudos sobre arte, sua produção, história, crítica e processo de criação, evidenciando a dinâmica da ação criadora especialmente nas artes visuais, mas também em diferentes áreas de ação da Universidade Federal do Espírito Santo.

O Poéticas da Criação, ES objetiva refletir sobre as interações possíveis de processos de criação realizados nos espaços, demarcando fazeres e saberes que constituem territórios simbólicos ou físicos que fazem parte do cotidiano pessoal, social e cultural que envolvem a produçnao e circulação das práticas artísticas. A vocação interdisciplinar e multidisciplinar do processo criador se abre ao diálogo tanto com suas distintas abordagens (da produção em si, da história, teoria e critica da arte, da semiótica, linguística e crítica literária, entre outras) quanto com outras áreas das ciências humanas, sociais e naturais, assim como a tecnologia, compondo um conjunto teórico e crítico que se expande para os diversos campos de aplicação – incluindo os diversos suportes móveis ou fixos da ação criadora.

O Poéticas da Criação, ES tem como sede o Centro de Artes da UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, numa organização do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) e do Laboratório de Pesquisa em Teorias das Arte e Processos em Artes (LabArtes), ligados ao Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA).

Acreditamos que isto será muito profícuo para o amadurecimento e adensamento da pesquisa em artes no território de língua espanhola e portuguesa.

Vitória, Verão de 2016

SUMÁRIO

GD01
PROCESSO DE CRIAÇÃO E MÍDIAS CONTEMPORÂNEAS

15 **FRAGMENTOS FICCIONAIS: A RECONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM FAMILIAR NA FOTOGRAFIA ANÁLISE DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA OBRA "COBRA VERDE: UM PERCURSO ENTRE IMAGENS E MEMÓRIAS"** ADRIANO CONCEIÇÃO MACHADO

21 **MÓVEIS: DESLOCAMENTO, DESCONTEXTUALIZAÇÃO E DESFUNCIONALIZAÇÃO** ANA ELISA CARRAMASCHI

29 **O TREINAMENTO PERFORMATIVO DO ATOR-DANÇARINO EM SITE-SPECIFIC** ANA PAULA ROCHA

34 **UM DEVIR BRANCO NUM CADERNO DE NOTAS** CLÁUDIA FRANÇA

41 **PRÁCTICAS ARTÍSTICAS LABORATORIALES SOBRE EL PAISAJE MODERNO** DIEGO CONTRERAS NOVOA

46 **DESENHO: UM CERTO ESPAÇO MENTAL** DIEGO RAYCK

53 **ANONYMOUS SERIES** FABIO GATTI

59 **NOTAS DE ARTISTAS SOBRE O DIÁRIO** ISABEL ALMEIDA CARNEIRO

64 **SOBRE REDES E ÓRBITAS: MAPEANDO O PRÓPRIO PROCESSO CRIATIVO** JOEDY MARINS

69 **DESTINOS E (DES)APROXIMAÇÕES AFETIVAS NA ESCULTURA SOCIAL "ENTRE SAUDADES E GUERRILHAS", DE PIATAN LUBE** JOSÉ CIRILLO

75 **PERCORRER, COLETAR E RECONFIGURAR IMAGENS: PROCESSO ARTÍSTICO E METODOLOGIA** JOSÉ LARA

81 **DIÁRIOS GRÁFICOS COMPARTILHADOS E A PRÁTICA DO DESENHO** LAÍS GUARALDO

88 **SOBRE A COISIDADE, A IMATERIALIDADE E A PERCEPÇÃO NA FRUIÇÃO DA OBRA** LEONARDO AUGUSTO ALVES INACIO

SUMÁRIO

GD01
PROCESSO DE CRIAÇÃO E MÍDIAS CONTEMPORÂNEAS

95 **FLORES BRANCAS: EXERCÍCIOS LÍRICOS** PAOLA ZORDAN

101 **APROPRIAÇÃO E REMINISCÊNCIA NAS COMBINE PAINTINGS DE LEDA CATUNDA** PETRUSKA TONIATO VALLADARES

107 **RASCUNHAR PERFORMANCES: ENTRE O OBJETO, A IMATERIALIDADE E O VESTÍGIO** RAPHAEL COUTO

113 **O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA TRADUÇÃO DA OBRA STATEMENTS AFTER AN ARREST UNDER THE IMMORALITY ACT, DE ATHOL FUGARD, PARA O PORTUGUÊS** RAQUEL DIAS

118 **SIMBIOSE NA ARTE: ASSOCIAÇÕES POÉTICAS IDEAIS ENTRE PEQUENOS OBJETOS** ROSELI NERY

125 **MOVIMENTO INSISTENTE: A CONTINUIDADE COMO PRÁTICA NA CRIAÇÃO EM DANÇA** SAYONARA PEREIRA; DANILO SILVEIRA

131 **ESCRITURAS EM CASCATA: A ESTÉTICA ARMORIAL NOS DOCUMENTOS DE PROCESSO DE A PEDRA DO REINO, MICROSSÉRIE DE LUIZ FERNANDO CARVALHO** TAILZE MELO

137 **OS CADERNOS QUE NÃO EXISTIAM: TESTEMUNHO INCONSCIENTE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE REGINA RODRIGUES** TATIANA CAMPAGNARO MARTINS

143 **MODELOS VISUAIS PARA ORGANIZAÇÃO DE ENSAIOS: COMPARTILHAMENTOS DE PROCESSOS CRIATIVOS** THAIS VASCONCELOS

151 **EM CIMA DO MURO: EXPERIÊNCIAS NA BORDA** TETÊ BARRACHINI

SUMÁRIO

GD02
ARTE E HISTÓRIA NA CONTEMPORANEIDADE

160 **MADMEN: QUESTÕES DE EMPODERAMENTO À PARTIR DE UM VIES ESTÉTICO**
AMANDA GONÇALVES AMARAL

165 **REFLEXÕES SOBRE PROCESSO DE INTERTEXTUALIDADE ARTÍSTICA ENTRE ARTAUD, MUNCH E BRUEGEL O VELHO** CAROLINE PIRES TING

173 **POROSIDADE NA FRONTEIRA ENTRE ARTE, HISTÓRIA E SOCIOLOGIA DA ARTE** CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE

180 **DESDOBRAMENTOS DA OPERAÇÃO READYMADE NOS CONCEITUALISMOS LATINO-AMERICANOS** DEBORAH MOREIRA DE OLIVEIRA

190 **O TEATRO DO OPRIMIDO: UM INSTRUMENTO PARA DESPERTAR A VOZ DEMOCRÁTICA NAS COMUNIDADES** EDUARDO WALGER

197 **PANEGÍRICOS, SUSPENSÃO E ÊXTASE. INTER-RELAÇÕES HAVANESES ENTRE ARTE E POLÍTICA EM 1967** FERNANDO GÓMEZ

206 **VESTES E BORDADOS: A MODA COMO FATOR SUBVERSIVO NO CAMPO ARTÍSTICO** JÚLIA MELLO E JOSÉ CIRILLO

212 **EL MUSEO TRAVESTI DEL PERÚ: RESISTÊNCIA QUEER NA AMÉRICA LATINA** KAÍQUE COSME

217 **O CORPO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: A INFLUÊNCIA DO DISCURSO FEMINISTA** KAMILLA ALBANI

222 **POR UMA POÉTICA DO ENVELHECER DANÇANDO** LÍVIA DO ESPÍRITO SANTO E JOSÉ MARCIO BARROS

228 **ALGUNAS REEXIONES SOBRE EL ARTE POLÍTICO PARA AMÉRICA LATINA** MÓNICA ELISA CONTRERAS GODÍNEZ

234 **DOPS: ARTE E A MANIPULAÇÃO DO ARQUIVO** RAFAEL PAGATINI

SUMÁRIO

GD03
PRÁTICAS RELACIONAIS, INTERATIVAS E COLABORATIVAS NAS ARTES

240 **A EXPOSIÇÃO DE LYGIA PAPE NA GALERIA DE ARTE E PESQUISA DA UFES (1980)**
ALMERINDA DA SILVA LOPES

247 **OLHAR FOTOGRAFIAS, VER A CIDADE** ALEXANDRE EMERICK NEVES

254 **BILL VIOLA OU COMO O VIDEOARTISTA EMERGE O ESPECTADOR EM SUA OBRA**
ÂNGELA GRANDO

262 **A FOTOGRAFIA COMO LUGAR DE PARTILHA E ATRAVESSAMENTOS COM OUTRAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS – FOTOATIVA EM RESIDÊNCIA: DOIS DE CÁ, DOIS DE LÁ**
CAMILA FIALHO

270 **PREPOSFORMANCE: AUTORIA COMPARTILHADA E O TEMPO EXPANDIDO DA PERFORMANCE**
CARLOS BORGES; MARCOS MARTINS; RICARDO MAURÍCIO; YIFTAH PELED

277 **HERBÁRIO SONORO: A ESCUTA DE UM PLANTIO EM ARTE CONTEMPORÂNEA**
CLÁUDIA VICARI ZANATTA

283 **NOÇÕES DE JOGO NA PERFORMANCE STUDIES, CONCEPÇÕES CULTURAIS E A RELAÇÃO DO JOGO COM A PERCEPÇÃO DA REALIDADE** ESTELA VALE VILLEGAS

288 **A MAGIA DO OBJETO – REVERBERAÇÕES CRIADORAS DE FORMAS RELACIONAIS EM ARTE PÚBLICA** ISABELA FRADE

294 **REGISTROS E NARRATIVAS DE VIAGEM: A IMAGEM DO TURISTA E O VIAJANTE IMAGINÁRIO**
JACQUELINE M. SIANO

300 **DO "LUGAR-ENTRE": ELEMENTOS DE DISPUTA E SEDUÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO CAMPO AFETUAL DOS SUJEITOS NO JOGO DA CAPOEIRA ANGOLA** VÂNIA RODRIGUES

306 **SOBRE A MINHA PELE! SOBRE A SUA PELE! SOBRE A NOSSA PELE! – MARCAS AUTORAIS E REQUERIDAS** MARCOS ANTONIO BESSA-OLIVEIRA

SUMÁRIO

GD03
PRÁTICAS RELACIONAIS, INTERATIVAS E COLABORATIVAS NAS ARTES

313 **ENVOLTÓRIO** MARCOS PAULO M. DE FREITAS

319 **DEVIRES ECO-LÓGICOS ENTRE CULTURA, NATUREZA E ARTE** MATHEUS REIS/LUISA PARAGUAI

325 **TEATRO, SUBJETIVIDADE E LOUCURA** PAOLA CYNTHIA MOREIRA BONUTI/PAOLA CARVALHO

331 **O SER ARTISTA NA PRÁTICA COMUNITÁRIA** PIATAN LUBE

344 **O ATELIÊ DE PINTURA COMO ESPAÇO PEDAGÓGICO COLABORATIVO: PRÁTICAS DO ARTISTA-PROFESSOR NO ENSINO SUPERIOR**
RICARDO GARLET/RICARDO DE PELLEGRIN; MÁRCIA MORENO; MARINILSE NETTO; E SÔNIA MONEGO

350 **LITERATURA EM CENA. ASPECTOS DA COMPOSIÇÃO ATORAL NA CONTEMPORANEIDADE.**
ROBERTA PORTELA

356 **DELICATESSEN+00, E A RECOMPENSA DOCE DA PARTICIPAÇÃO** YIFTAH PELED

SUMÁRIO

GD04
ARTE PÚBLICA NO CONTEXTO IBERO-AMERICANO

363 **O PERFORMER CAMINHANTE: GUERRILHEIRO POETA** ARTUR DÓRIA

369 **ARTE URBANA, TRANSGRESSÃO POLÍTICA EM PROCESSO** FREDERICO CAIAFA

375 **OBRA-JARDIM EM PROCESSO: UMA COSTURA DE INVENÇÃO, HISTÓRIA E SELVAGERIA** JÚLIA LOPES

380 **FERRO E OBRAS EM VESTÍGIOS – UMA ANÁLISE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESCULTOR JOSÉ CARLOS VILAR DE ARAÚJO** MARCELA BELO E CILIANI CELANTE

386 **LONGA CAMINHADA: UMA PROPOSTA DE HABITAR O DESLOCAMENTO** ODINALDO COSTA

391 **ARTE E CIDADE: A PERFORMANCE POÉTICA DOS LAMBE-LAMBES EM GOIÂNIA E BUENOS AIRES.** SAINY VELOSO E ANAHY M. JORGE

397 **SOBRE AS CONTRADIÇOES DA ATRIBUIÇAO DO VALOR SIMBOLICO CONHECIDO COMO ARTE A IMAGENS E GESTOS** VANESSA ROSA

402 **CAPOEIRA E ARTES CÊNICAS: O TEATRO PUBLICO DE MESTRE DAMIÃO** GABRIEL CAFUZO

SUMÁRIO

GD05
HISTÓRIA, CRÍTICA E CURADORIA

408 **“OUTRO FUMADOR” E UM OUTRO ROTEIRO PARA A INSCRIÇÃO INSTITUCIONAL DA ARTE CONTEMPORÂNEA** ALINE MARIA DIAS

415 **ENTRE O RELACIONAL E O COLABORATIVO: PASSAGEIROS DO ARQUIVO E DA MEMÓRIA** ANA MAIO

421 **PINTURA CONTEMPORÂNEA FIGURATIVA E O PAPEL DA FOTOGRAFIA COMO VEÍCULO DE IMAGEM** ANDREIA FALQUETO LEMOS

427 **SOBRE POSSIBILIDADE POÉTICAS E CRÍTCAS NO SISTEMA DE ARTE** DIEGO KERN LOPES

432 **A PRÁTICA ARTÍSTICA DE PAULO BRUSCKY: ONDE TUDO É CARIMBO E/OU O CARIMBO PRA MIM É TUDO** FERNANDA PORTO

438 **QUADRI SPECCHIANTI DE MICHELANGELO PISTOLETTO: PARA ALÉM DA TRANSITORIEDADE** RAIARA K.C. ROCHA

448 **ALGUMAS CONSIDERAÇÕES CONTEXTUAIS PARA A ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO** JOÃO WESLEY DE SOUZA

SUMÁRIO

GD06
CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS

457 **A CIDADE COMO PATRIMÔNIO** CAROLINA PEREIRA SOARES

464 **MESTRE RICARDO SALES, UM ANTI-FLANEUR CAPIXABA** ELISA RAMALHO ORTIGÃO

470 **DIÁLOGOS ESTÉTICOS NO REPERTÓRIO ORNAMENTAL DA IGREJA MATRIZ DE SANTA LEOPOLDINA, ES E DA CAPELA DA ACADEMIA DE JUIZ DE FORA, MG** MYRIAM SALOMÃO

476 **HONORIFICENTIA POPVLI NOSTRI: ARTE E DECORAÇÃO BEURONENSE NO SÉCULO XX** ROSANGELA APARECIDA DA CONCEIÇÃO

SUMÁRIO

GD07
NOVAS FORMAS DE MEDIAÇÃO: ARTE E TECNOLOGIA

484 **BLANK GARDEN: PROJETO MULTIMÍDIA COMO MANIFESTO ESPACIAL E IDENTITÁRIO** ARIAN MOTTA

491 **CABALLOS DE PASEO: DESLOCAMENTOS VIRTUAIS E AGRUPAMENTOS IMAGÉTICOS** CAMILA SILVA

497 **MARCAS AUTORAIS NA OBRA DE MIGUEL GOMES: REALIDADE E IMAGINÁRIO NAS NARRATIVAS DO COTIDIANO** DANIELA ZANETTI

503 **MEDIAÇÃO TEATRAL EM FOCO: CONCEITO, PROCEDIMENTO E PROBLEMATIZAÇÃO** DAVI DE OLIVEIRA PINTO; EMERSON FERNANDES PEREIRA; ANA AMARAL NUNES PEREIRA

508 **EXPERIÊNCIAS AVALIATIVAS COM QR CODES: ESTUDO DE CASOS EM EXPOSIÇÕES DE ARTE NA CIDADE DE VITÓRIA (ES)** DAVID RUIZ TORRES

516 **O SKETCHBOOK DIDÁTICO: UMA PRÁTICA EDUCATIVA COM ESTUDANTES DO CURSO DE ARTES VISUAIS - PARFOR** MÁRCIA MORENO , MARILNILSE NETTO; RICARDO GARLET / RICARDO DE PELLEGRIN E SONIA MONEGO

522 **AS NOVAS POSIÇÕES-SUJEITO NA CRIAÇÃO CONTEMPORÂNEA: UM ESTUDO SOBRE A NETART** MARCO ANTÔNIO ALVES

528 **MEDIAÇÃO ENTRE ARTE - EDUCAÇÃO E POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS NA FORMAÇÃO DE PROFISSIONAIS EM ARTE-EDUCAÇÃO-PARFOR** MARINILSE NETTO; MARCIA MORENO E RICARDO GARLET / RICARDO DE PELLEGRIN

534 **A INDETERMINAÇÃO COMO FIGURA DA POÉTICA FILMICA** REJANE KASTING ARRUDA

540 **IMAGINAÇÃO COMO OPERACIONALIZADOR DA INTEGRAÇÃO VOZ-MOVIMENTO CORPORAL NO TRABALHO DO ATOR CONTEMPORÂNEO** SANDRA PARRA FURLANETE

SUMÁRIO

GD07
NOVAS FORMAS DE MEDIAÇÃO: ARTE E TECNOLOGIA

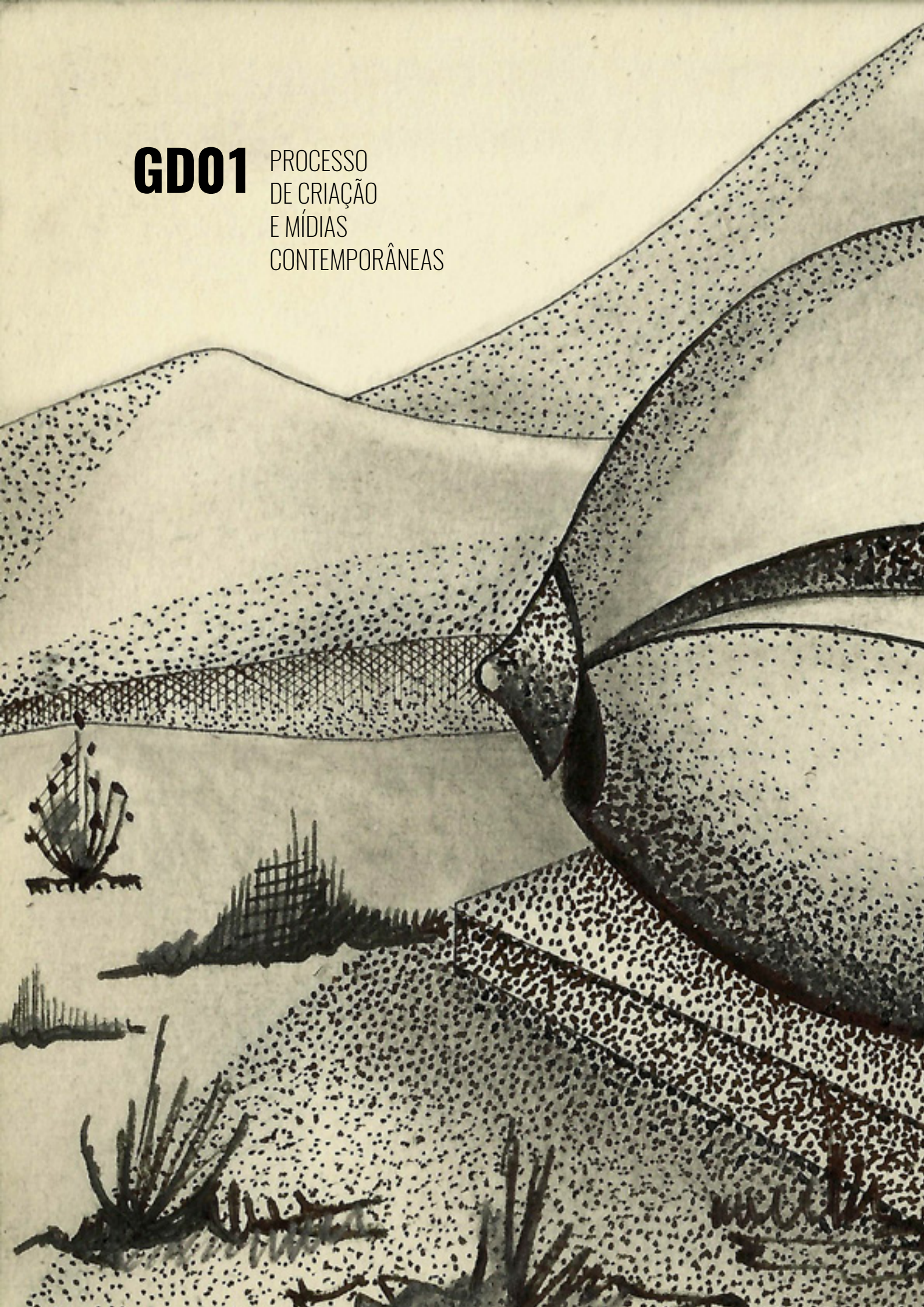
546 **TRABALHANDO COM INCLUSÃO E PROCESSOS DE CRIAÇÃO**
SÍLVIA MARIA GUERRA ANASTÁCIO

551 **O MUNDO É MÁGICO: PRÁTICAS PÓS-INDUSTRIAIS NO PROCESSO CRIATIVO E PERCEPTIVO DO INDIVÍDUO.** THAYNÃ TARGA

556 **HIPERMÍDIA E LITERATURA: A LETRA NO LIMITE LETAL DA TELA** WALTER VECTOR

561 **ESCRITA E APROPRIAÇÃO, PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS** YULY MARTY LOCATTO DE CARVALHO

GD01 PROCESSO DE CRIAÇÃO E MÍDIAS CONTEMPORÂNEAS



FRAGMENTOS FICCIONAIS: A RECONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM FAMILIAR NA FOTOGRAFIA E A ANÁLISE DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA OBRA "COBRA VERDE: UM PERCURSO ENTRE IMAGENS E MEMÓRIAS"

FICTIONAL FRAGMENTS: THE RECONSTRUCTION OF A FAMILIAR IMAGE IN THE PHOTOGRAPHY FIELD AND THE ANALYSIS OF THE BUILD PROCESS OF THE ARTWORK "COBRA VERDE: UM PERCURSO ENTRE IMAGENS E MEMÓRIAS"

Adriano Conceição Machado
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

RESUMO

Cobra Verde: um percurso entre imagens e memórias, uma série de imagens e vídeo que, buscou desenvolver no processo artístico, um caminho poético sobre história de vida da minha família, através da recriação de vivências e lendas narradas pelas minhas avós. Temas relacionados à ficção e abstração foram abordados pela pesquisa artística. Como retalhos de lembranças, os fragmentos do passado e do presente se misturam, no processo criativo, gerando imagens que se relacionam entre memória e ilusão.

Palavras-chave: fotografia; memória; ficção; identidade;

ABSTRACT

"Cobra Verde: um percurso entre imagens e memórias", is a artwork composed by photos and video that sought to explore during the artistic process, a poetic way about the history of my family's life through the re-creation of life experiences and legends narrated by my grandparents. This artistic research discusses issues related to fiction and abstraction. During the creative process, the fragments from the past and present have been blended, generating images that relate to memory and illusion, just like scraps of memories.

Keywords: *photography; memory; fiction; identity.*

“Cobra Verde: um percurso entre imagens e memórias” é uma obra composta por uma série de fotografias e vídeo, que buscou desenvolver no processo artístico um trajeto poético sobre a minha história de vida familiar. A base da pesquisa partiu de relatos das histórias de vida de minhas avós (Bia Conceição e Laudelina Machado), contados a partir de entrevistas filmadas.

Construiu-se, com esses relatos, as imagens que compõem a obra. O processo criativo atua sobre as regras da pesquisa exploratória e se guia por procedimentos de investigação documental para ampliar o conhecimento sobre a família e suas memórias, subdividindo-se nos temas: “Trabalhos”, ”Fé e Mistério” e ”Dores, Amores e Resiliência”. Cada tema é constituído de elementos e fragmentos das memórias relacionados a tais temáticas, correspondendo às proximidades ou paradoxos definidos durante o processo de criação a partir da análise dos percursos trilhados.

As vídeo-entrevistas e a busca pelas imagens e pelas histórias foram a matéria-prima para criar o trabalho. Uniram-se, durante a pesquisa, a intenção de preservar a imagem de unicidade de uma família e sentimentos dos seus membros, por meio da criação artística ao reunir os aspectos acerca da identidade pessoal, de classe, étnica e histórica dessa família com o fazer fotográfico. Com isto, analisa-se questões poéticas sobre a abstração, a fragmentação e a contextualização das memórias familiares e a minha própria nessa elaboração imagética.

O processo de construção da obra nasce do alinhamento entre o fazer artístico e a investigação aprofundada do processo criativo. Assim, a análise do meu próprio modo de trabalho foi iniciada: questões pessoais se erguiam contra minhas tentativas de manter um pensamento mecanicista em relação ao meu fazer. Essas questões, que envolvem os temas da memória e da reconstrução da imagem familiar se tornaram as bases do pensamento, ocupando cada dia mais espaço, e a necessidade em falar sobre o meu íntimo e o meu impulso criador, essa temática.

ENTRE FICÇÃO E MEMÓRIA

Foi necessário estabelecer parâmetros de como seria possível acessar essas memórias, identificar os parentes que compõem o topo da árvore genealógica e, partir disso, encontrei-me com a figura das minhas avós como peças centrais para a criação. É das memórias que vem as lembranças elementares para a composição do trabalho. Definir ambas, Bia Conceição (avó materna) e Laudelina Machado (avó paterna), como narradoras de toda história familiar, foi o guia para todo processo definindo uma gênese das narrativas pautadas pela aceitação de suas falas, abrindo caminho para o que a lembrança produz, e estes fragmentos vão reverberar nas ficções que a imagem fotográfica possibilita (Figura 1).

Trabalhos 06.
Figura 1. Impressão em papel fotográfico. 70x50cm. 2014.
Fonte: própria.

Outro elemento que faz parte desse campo de memórias e ficções é que Laudelina Machado já é falecida e quem narra sua história é sua filha Margarida Machado. Nesse sentido, interrogo-me: até que ponto a memória é coletiva?

As teorias sobre memória afetiva e registro da memória oral, abordadas por Pollack, dão suporte para uma metodologia que auxilia na análise das entrevistas orais, onde se entende memória como:

> A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes... A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade...
>
> A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou, sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes. Se destacarmos essa característica flutuante, mutável, da memória, tanto individual quanto coletiva, devemos lembrar também que na maioria das memórias existem marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis. Todos os que já realizaram entrevistas de história de vida percebem que no decorrer de uma entrevista muito longa, em que a ordem cronológica não está sendo necessariamente obedecida, em que os entrevistados voltam várias vezes aos mesmos acontecimentos, há nessas voltas a determinados períodos da vida, ou a certos fatos, algo de invariante. É como se, numa história de vida individual - mas isso acontece igualmente em memórias construídas coletivamente houvesse elementos irredutíveis, em que o trabalho de solidificação da memória foi tão importante que impossibilitou a ocorrência de mudanças. Em certo sentido, determinado número de elementos tornam-se realidade, passam afazer parte da própria essência da pessoa, muito embora outros tantos acontecimentos e fatos possam se modificarem função dos interlocutores, ou em função do movimento da fala. (POLLAK, 1989).

A maneira como a memória é acessada não segue um regime cronológico ou tem um sentido na exatidão da reprodução dos fatos passados. As lembranças são compostas por fragmentos de histórias e contextos que se misturam à força dos sentimentos, tomando aspectos de dimensão ficcional, como por exemplo, na narrativa que Bia Conceição faz sobre a história da Cobra Verde, que dá título ao trabalho:

> Eu sonhei com uma cobra. Uma cobra verde; um verde lindo, uma cor assim, que eu não sei explicar. Nesse dia eu fui trabalhar na feira e pensei: meu Deus, eu tenho que comprar uma casa. E aí apareceu essa pessoa que me disse que eu tinha que olhar essas casas. Eu fui e fiz o acordo. Depois desse dia eu consegui ir melhorando, graças a Deus! Fui pagando… Sonhar com verde é sempre coisa boa. CONCEIÇÃO, Bia. Entrevista I. [nov. 2013]. Entrevistador: Adriano Conceição Machado. Feira de Santana, 2013. 1 arquivo .mov (180 min.)

Em outra entrevista as narradoras da família Conceição se intercalam para contar uma história onde as passagens se confundem entre as realidades criadas pelas lembranças:

> ...tinha uma cidade chamada Itanagra, ele queria que eu ficasse lá apulso “eu lembro como hoje; Mãe rolou com ele pelo chão. Na casa fazia-se um fogo de chão pra cozinhar e meu avô queria que eu ficasse morando com ele, eu pequena, eu lembro... porque ele queria que minha avó voltasse a morar com ele.
>
> E Mãe rolou com ele dentro das cinzas... diziam que ele sabia fazer uma reza lá, que bala não pegava nele, se tinha alguém doente ele rezava de longe e a pessoa ficava boa...eu sei que ele queria que ficássemos, mas minha mãe disse não. Minha avó sofreu muito com ele...
>
> Então ele acendeu o fogo e começou a espalhar o fogo pelo chão e se contorcer e corrupiar pelo fogo... mesmo assim, minha mãe disse: ‘não vai ficar ninguém!’ e entrou no fogo com ele e rodou com ele nesse fogo... e ele ficou lá, chorando... CONCEIÇÃO, Edna. Entrevista I. [jan. 2014]. Entrevistador: Adriano Conceição Machado. Feira de Santana, 2013. 1 arquivo .mov (90 min.)

CONTEXTO GEOGRÁFICO

A cidade onde a família se estabeleceu é Feira de Santana, no Estado da Bahia. Fundada em 1833, é considerada o maior entreposto comercial das regiões Norte e Nordeste do Brasil, sua fama e apogeu se deram a partir do crescimento econômico originado graças ao alto comércio surgido da feira livre durante muitas décadas e da cultura de bovinos, na compra e venda, no abate e na manufatura dos recursos do boi, fundamental para a consolidação das raízes da cultura sertaneja.

Neste contexto, as famílias Conceição e Machado se estabelecem na década de 1950 nessa cidade. As semelhanças de suas vidas se encontram no bairro do Campo do Gado Velho que, como o nome sugere, era o território no qual se concentrava a população que sobrevivia do trabalho relacionado à economia do gado e exerciam profissões como de abatedores, magarefes, salgadeiros de couro, fateiras, feirantes, entre outras, tais funções vão nortear o modo de vida deles e exibir a fragilidade econômica de suas vidas (Figura 2).

Fé e Mistério 01.
Figura 2. Impressão em papel fotográfico. 105x73cm. 2014.
Fonte: própria.

A MEMÓRIA COMO MATÉRIA-PRIMA

A mistura entre passado e presente, explícitas na fala das entrevistadas, e a observação de suas casas oferece a oportunidade para perceber as transformações que a vida trouxe. O ato de observar é um procedimento criativo, pois seus gestos e seus silêncios são tão importantes quanto aquilo que dizem. Esses silêncios originam boa parte das imagens que compõem o trabalho aqui analisado. As figuras ausentes, que agora se elevam nas imagens realizadas, surgem dessa quietude, desses nomes não pronunciados, e fatos não contados ou daqueles amenizados pelos recursos da oralidade, mas exibidos na corporeidade de seus gestos e olhares. Analisar visualmente as entrevistas foi essencial para a imersão nessas lembranças ocultadas.

A observação destes materiais imagéticos levou o processo criativo a definir uma diluição de qualquer barreira documental, linha temporal, ou ideia de realidade absoluta ou imaginária, como um dos procedimentos da criação, nesse sentido:

> Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. (SALLES, 2000).

Estabelecidos os procedimentos de trabalho, o caminho para a resolução da obra através da linguagem fotográfica aparece com naturalidade, afinal, a fotografia possui essa capacidade de gerar uma "realidade mista" (TISSERON, 2009) e dá conta de produzir novas realidades para transmitir métodos conceituais oriundos da poética do artista, livrando a obra da relação documental e do registro de uma história determinada pelo tempo e pela realidade objetiva (Figura 3).

Dores, Amores e Resiliência 04
Figura 3. Impressão em papel fotográfico. 70x50cm. 2014. Fonte: própria.

O fazer fotográfico permite usufruir esse território da invenção, construído por pedaços de situações e lembranças que são processadas para formar outras imagens carregadas de sentidos e, ao mesmo tempo, abertas a outros significados, ou seja, a ficção é inerente à fotografia:

> A fotografia possibilita não a captura da realidade, mas o acesso à contrarrealidade que, como contrachoque, critica a realidade do mundo: a ficção talvez seja o melhor meio para compreender a realidade.
>
> No caso da ficção fotográfica, a criação da obra às vezes é tão afirmada quanto a obra: aparece como processo, como materialidade e como trabalho; a obra fotográfica, por sua vez, remete ao ato fotográfico e a tudo que o rodeia; dá-se a ver com efeitos visíveis de seus procedimentos de ficcionalização. (SOULAGES,2009).

É possível encontrar uma identidade pessoal e artística nesse processo? Na tentativa de encontrar caminhos a partir de criações e transformações de símbolos e momentos - misturando fatos e ilusões, através da apropriação de lembranças evocadas pelo outro, o processo criativo busca gerar uma obra que se apresenta a partir fragmentos abertos nas lembranças desta família que ultrapassam o particular e se tornam coletivas.

REFERÊNCIAS

CONCEIÇÃO, Edna. **Depoimento [jan. 2014]** Entrevistador: Adriano Machado.

CONCEIÇÃO, Bia. **Depoimento [nov. 2013**] Entrevistador: Adriano Machado.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol2, n. 3, p.3-15, 1989.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto Inacabado – o processo de criação artística**. São Paulo. FAPESP. 1998.

SOULAGES, François. **A ficção fotográfica – Antropologia e Estética**. In: Itaú Cultural, A invenção de um mundo: coleção da Maison Européenne de la Photographie (catálogo da exposição). São Paulo, 2009. Pp.148-155.

TISSERON, Serge. **Sonho, memória, alucinação: elogia da realidade contaminada.** In: Itaú Cultural, A invenção de um mundo: coleção da Maison Européenne de la Photographie (catálogo da exposição). São Paulo, 2009. pp.136-140.

MÓVEIS: DESLOCAMENTO, DESCONTEXTUALIZAÇÃO E DESFUNCIONALIZAÇÃO

MOVABLES: DISPLACEMENT, DECONTEXTUALIZATION AND DEFUNCTIONALIZATION

Ana Elisa Villela Soares / Ana Elisa Carramaschi
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Descreveremos o desenvolvimento de uma proposta artística por dois eixos: prático e conceitual. Práticas de visualização de dados estão sendo utilizadas em várias fontes de pesquisa afim de compor um repertório que é posteriormente remixado. Neste desenvolvimento considera-se as práticas de remix e visualização de dados como geradores de um **projeto** para a criação, enfatizando-as enquanto agentes que oferecem um programa – métodos, estratégias e etapas – para o projeto artístico, não ficando aparente em sua forma final, sendo possível de serem verificados apenas enquanto **processo.**

Palavras-chave: processos experimentais; arquivo; visualização de dados; remix; ficção científica.

ABSTRACT

*This article will describe the development of an artistic proposal given by two axes: practical and conceptual. Information visualization practices are being used for in various research sources to compose a repertoire that is later remixed. In this development both the remix and data visualization are considered as generators of a **project** for creation, so is intend to emphasize them as agents that offer a program - methods, strategies and steps - for an artistic project, not becoming apparent in its final form and being possible to be verified only as a **process.***

Keywords: *experimental processes; archive; data visualization; remix; science fiction.*

INTRODUÇÃO

As transformações no estatuto da arte espelham as mudanças da percepção humana. Desde o *Cinquecento* a arte tece um vínculo incorruptível entre o que se sabe e o que se vê: a partir de então a pintura viria nos "mostrar que se vê aquilo que se vê, ou seja, o estado de coisas tal como a razão cognoscente as apreende" (Cauquelin, 2007). No mundo informacional em que vivemos, muitas vezes estamos conectados constantemente a tantas pessoas, enquanto fisicamente isolados. Diferentes relações de tempo e espaço são colocados num mesmo horizonte de dados: sensação de simultaneidade, de pertencimento e isolamento coexistem. No percurso artístico que será abordado neste artigo, a exploração da instalação aconteceu como um desdobramento de atividades em vídeo, a partir do momento em que foi reconhecido que se encontravam nas **questões do espaço** os elementos fundantes para o tipo de imagem que se desejava desenvolver. Este desdobramento procurava levar certas características do espaço anteriormente concebido em vídeo para o ambiente físico. Estes vídeos, que apresentavam performances filmadas em diferentes ambientes, eram tratados em pós-produção através de diversas camadas de cor.

> Sobreposições e empilhamentos são as ferramentas com que a artista, ao manipular a imagem, modula o espaço heterotópico em que se inserem suas personagens. Aqui a "paisagem-imagem" ganha autonomia em relação ao seu modelo – o jardim – e questiona a superfície à qual estava condenada; já não é mais da ordem da representação. A ideia clássica da janela é substituída pela interação permanente entre imagem e modelo, pela possibilidade de penetrar no interior da imagem que se transforma em lugar ao ver abandonada a bi-dimensionalidade à qual estava condenada (Johas, 2010).

A tomada de consciência em relação às características inerentes deste espaço heterotópico (Foucault, 1967) transforma o processo criativo em curso, que passa a concentrar-se cada vez mais na tentativa de presentificação de atributos antes instaurados na imagem videográfica, num ambiente físico. Hélio Oiticica (1962), ainda se referindo à sua pintura, menciona sua percepção do espaço como um "elemento totalmente ativo" sinalizando este como um momento de ruptura e transição de suporte.

Surge então o projeto denominado "Móveis"[1] que compreende uma performance projetada em vídeo remotamente sobre outro ambiente, onde se encontram diversos móveis utilitários. A performance é filmada em um espaço vazio – estúdio com fundo infinito branco – e projetada sobre uma tela transparente[2] presente no espaço da videoinstalação (o ambiente remoto). As ações da performance se desenvolvem como uma "interação" imaginada com os objetos/mobiliário da instalação. Quando projetada, a imagem pode coincidir ou não, dependendo da localização de quem observa, com os objetos físicos dispostos no espaço. Para o visitante do espaço da instalação, a performance projetada pode ser vista em correspondência com o espaço em que ele está presente em apenas um ponto: o ponto da perspectiva construída pela projeção. Ao percorrer pela sala, o deslocamento visual causado pela mudança de posição configura no espaço diferentes relações da performance com os objetos, ou seja, os efeitos de paralaxe criam ambientes imaginários relativamente particulares. O visitante é então convidado à percepção da emergência de pequenas realidades transitórias, compostas por associações provisórias entre a performance virtualizada e o espaço físico, relações que se transformam ao caminhar pela videoinstalação. Esta arquitetura temporária se realiza na justaposição de dois ambientes: um totalmente opaco e desprovido de informações[3] (o vídeo, a performance virtualizada) e outro que se torna híbrido e multiplicado pelo movimento do visitante (o espaço físico da instalação em relação com o vídeo). Este *locus* se realiza como uma vinculação entre dois lugares geograficamente

1 Este projeto foi previalmente realizado como um "piloto" com a finalidade de teste.

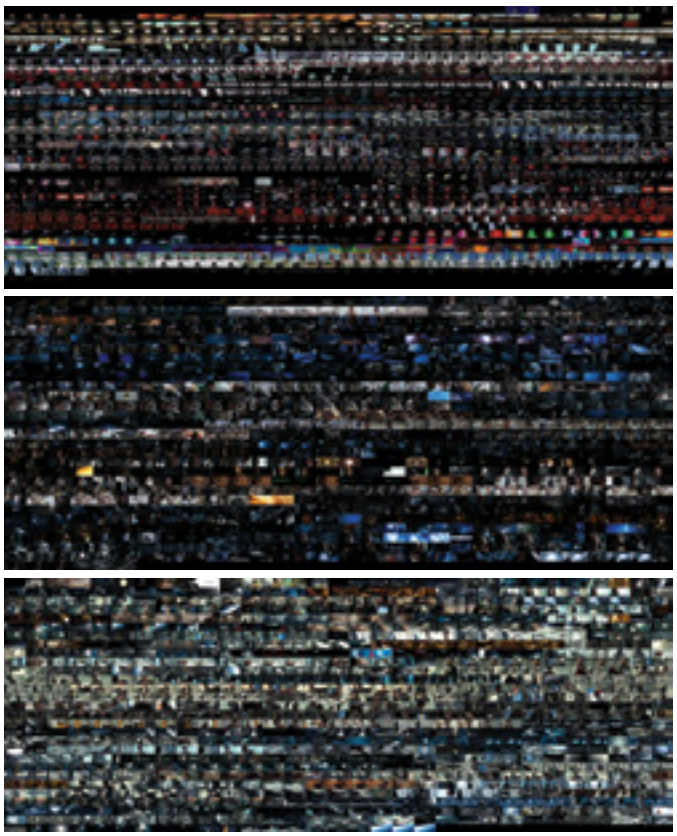
2 A performance é projetada sobre uma tela de tecido ®Rosco. Este tecido rebate a projeção ao mesmo tempo que transparece o espaço atrás dele.

3 O espaço branco do estúdio desaparece na projeção, portando vemos no vídeo somente o corpo da performer em movimento.

distintos: o lugar- físico e o lugar-virtual. O desenvolvimento deste trabalho se dá por diferentes eixos, que se retroalimentam: sua elaboração prática e conceitual.

MÓVEIS: PROCESSOS

Para sua materialização, a proposta "Móveis" demanda o encontro por formas para o desenvolvimento de seus objetos, da performance e de um áudio original. Iniciou-se uma pesquisa para compor um repertório de imagens, ou um "arquivo de ideias" a serem processadas. Foram encontrados diversos procedimentos, que serão descritos aqui, para a criação desse arquivo de ideias. A partir deste arquivo foram feitas representações gráficas e análises visuais exploratórias com o propósito de encontrar informações, criar e descobrir o que se deseja formalizar. Para formalização das peças físicas da instalação, a pesquisa baseou-se a princípio em fontes como revistas e sites de arquitetura e *design*, migrando posteriormente para o campo cinematográfico, quando foi gerado um interesse específico pelo mobiliário cenográfico construído para a utilização de **canais de comunicação** em filmes de ficção científica. A pesquisa para a performance passa então a integrar o movimento dos corpos quando utilizando estes canais de comunicação nas cenas dos filmes e para o áudio foram recolhidas as falas destas cenas. A partir de vinte e três títulos de filmes e de seus respectivos roteiros elaborou-se, utilizando diferentes ferramentas de visualização de dados, um arquivo de imagens e de textos contendo: imagens de mobiliários usado na cenografia dos filmes; gestos e movimentação de personagens quando em situações de comunicações interpessoais que envolvem canais e circuitos eletrônicos e o repertório linguístico utilizado nestes diálogos. Para a formação deste arquivo de imagens, o modelo de visualização por "Montagem" do *software ImageJ*[4] proporcionou a visualização nas diversas referências cinematográficas, gerando imagens compostas que oferecem um visão geral de cada filme.



Figuras 1, 2 e 3. Exemplos de "Montagem" de *keyframes* dos filmes *2001, Uma Odisséia no Espaço* (dirigido por Stanley Kubrick, 1968), *Alien, o Oitavo Passageiro* (dirigido por Ridley Scott, 1979) e *Lunar* (dirigido por Duncan Jones, 2009)

4 *ImageJ* é um programa de processamento de imagem de código aberto projetado para imagens multidimensionais científicas. http://imagej.net/Welcome

O mapeamento de informações em formato gráfico amplia a cognição, permitindo um reconhecimento de padrões aparentemente ocultos. Ajustando parâmetros de visualização, é possível inferir ou compreender diferentes coisas a partir dos mesmos elementos-fonte, o que facilita o entendimento e a tomada de decisão na busca por um objetivo. Com base nestas visualizações foi possível perceber que a cenografia nos filmes de ficção científica formaliza uma invenção espacial apontando para tecnologias e formas de comunicação que não possuímos, criando ideias de utilização para algo ainda desconhecido, mas que nasce a partir de dados de nossa realidade, apresentando em sua cenografia não apenas objetos que possuem alguma utilidade, mas objetos que traduzem vislumbres de um futuro amplamente compartilhado. Em meio essa percepção o interesse para a construção das peças passa a ser o delinear de um mobiliário "desfuncional", no sentido que ele não tenha utilidades especificas, mas se utilize de formas cognoscíveis, conhecidas e preconcebidas do desenho industrial e apareça ao observador como os objetos dos filmes de *sci-fi*: estranhos aparentemente, mas plenamente associáveis com aquilo que já conhecemos, concebemos como possíveis de "uso".

Seguindo com a pesquisa, buscou-se trabalhar um áudio relacionado às mensagens trocadas nas cenas em que os personagens dos filmes utilizam canais de comunicação. Nas falas, breves mensagens sem conteúdo asseguram a presença remota ou a atenção daquele com que se comunica. A partir dos roteiros dos filmes foi elaborado um repertório de palavras e frases utilizadas nestas comunicações, compondo um repertório de linguagem fática[5]. O método para encontrar estas frases e/ou palavras se desenvolveu em diferentes etapas: a princípio os roteiros dos filmes supracitados foram buscados na internet[6] e em seguida as transcrições das falas foram inseridas no aplicativo *Wordle*[7] afim de visualizar todo conteúdo das falas.

Figuras 4, 5 e 6. Exemplos de visualização dos roteiros dos filmes *Blade Runner* (dirigido por Ridley Scott, 1982), *Interestelar* (dirigido por Christopher Nolan, 2014) e *O dia em que a Terra Parou* (dirigido por Robert Wise, 1951).

5 A função fática é função da linguagem que se encontra em textos que estabelecem a continuidade do contato entre interlocutores, para prolongar ou interromper a comunicação, verificar se o canal funciona ("Alô, está me ouvindo?" – "Hm,hm"), atrair a atenção de um interlocutor ou confirmar atenção continuada. Na designação de Malinowski (apud Jakobson, 1973) a função fática pode ser evidenciada por uma troca profusa de formas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação.

6 Foram buscados roteiros somente com as falas dos personagens, chamados *transcriptions*, ou transcrições.

7 Wordle é um aplicativo para gerar "nuvens de palavras". As nuvens dão maior destaque às palavras que aparecem com mais frequência em um texto, de forma hierarquizada visualmente e sem repetições. É possível ajustar as nuvens com diferentes fontes, layouts e esquemas de cores. http://www.wordle.net/.

Destas imagens, foram retiradas somente as expressões relacionadas à linguagem fática, como: ahan; alô; até amanhã; compreende?; hum-hum; oi, tudo bem?; ok; sei; entre outras. Com estas visualizações foi possível constatar que estas mensagens são compostas por um repertório reduzido e bastante clichê. Por se tratarem de uma comunicação cotidiana e despretensiosa, mensagens como estas são formas recorrentes em toda língua e funcionam como uma maneira estereotipada de se relacionar superficialmente. A falta de significado é outra característica destas comunicações, nas quais o conteúdo de perguntas ou respostas não tem importância para além de uma mera interação codificada ou tida como necessária momentaneamente. A partir deste ponto foi iniciada uma pesquisa de áudio através da seleção deste léxico simples, pretendendo desenvolver uma mensagem sonora que fosse semanticamente eficaz no sentido de evidenciar tentativas de comunicação não efetivadas, encontros que não se concretizam ou não se tornam mais profundos. A ideia foi criar uma polifonia, gerando a partir das vozes mecanizadas do *Google*, uma profusão de supostas mensagens não respondidas. As palavras e frases encontradas a partir deste processo foram inseridas em português no *Google Translate*, onde foram "faladas" e gravadas em todas as línguas disponíveis no site. Deste áudio gravado, foram selecionados os trechos em que a pronúncia se tornava compreensível, assemelhando-se à fala de um estrangeiro articulando um português com sotaque. Posteriormente, estes trechos foram *remixados* afim de gerar peça sonora única formada por estas falas misturadas aleatoriamente. Como substrato destas falas deslocadas, encontramos mensagens que não expressam vontades ou sentimentos, especificando um dizer extraído de significados. Esta microestrutura de textos em forma de *remix* compõe uma mensagem que, embora *nonsense*, busca relacionar uma grande necessidade de comunicação com a impossibilidade da mesma.

DESLOCAMENTO, DESCONTEXTUALIZAÇÃO E DESFUNCIONALIZAÇÃO: PROGRAMA

A criação de imagens a partir de processos híbridos possibilitados pelo digital consolida-se como uma maneira de meta-criação de imagens a partir do processamento da grande variedade de imagens dispostas e trocadas diariamente pela cultura. Práticas artísticas que re-trabalham repertórios (textos, imagens) já existentes no nosso cotidiano, transferem - por meios de processos digitais - o controle formal de peças artísticas, deslocando a função do artista como o principal agente construtor de formas e atribuindo a ele o papel de desenvolvedor de um programa ou de um projeto de criação, no qual ele poderá utilizar diversos os mais diversos meios disponíveis pela tecnologia. Esta concepção considera o processo criativo como uma pesquisa aberta, compartilhada e passível de ser infinitamente reorganizada em diferentes formas.

> Pintura, fotografia, textos, jornais, pôsteres, vídeos, cinema, música, etc, provêm a matéria-prima para a concretização de produtos híbridos, ou, em outras palavras, da estrutura digital. Esta matéria prima, advinda de diversas linguagens na forma de informação numérica, circula pelas interfaces, determinando um transito fluido de mensagem, caracterizada por sua condição de pura imaterialidade. Nestas condições, a mensagem se transmuta e pode ser materializada não necessariamente no mesmo suporte no qual estava ligada, mas em outros, transcodificando-se em outras linguagens. (Tavares, 2005)

Este processo de transformação/metamorfose de matérias, através de processos de tradução que se utiliza de linguagens diversas para a construção de produtos híbridos, estão inseridos na cultura do *remix*, caracterizada por sua condição imaterial. A utilização de práticas que utilizam dados pré-existentes para geração de novas formas, poderia ser relacionada ao que Julio Plaza (1985) concebeu como tradução intersemiótica, uma "[...] prática crítico-criativa, como meta-criação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos com um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história".

> Privilegiando a criação de uma nova mensagem baseada em dados pré-existentes, essas poéticas operam via traduções intersemióticas, por meio de alguns procedimentos: incorporando um texto dentro do outro, transpondo um sistema de significação para outro e correlacionando series artísticas (ou até extra artísticas). (Tavares, idem)"

Tendo em vista a intenção de utilização de estruturas verbais para o desenvolvimento de um material sonoro, recorreu-se às observações de Jakobson (1973) acerta do problema que é tratado fundamentalmente a partir do estudo da poética: o que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte? A partir da formação de um pequeno léxico, houve a intenção de pesquisar efeitos de sentido (ou da falta de sentido) destes microtextos, compreendidos a partir das funções da linguagem como estabelecidas por Jakobson. Utilizada como tática de metalinguagem, a descontextualização destas frases não respondidas as retira de sua função original - de efetivar a comunicação - e atribui a estes textos sem novidade ou originalidade uma possível função poética. A partir da formulação de Haroldo de Campos, esta tática é proposta como uma maneira de resgatar um "intracódigo" destas falas. Considerado de um ponto de vista linguístico, segundo Haroldo de Campos (1996), intracódigo trata-se do espaço operatório da função poética de Jakobson, a função que se volta para a materialidade do signo, entendendo-se por materialidade, enquanto dimensão sígnica, tanto a forma de expressão como a forma do conteúdo. Seria esta, uma tática que alteraria o "modo de significar, representar ou encenar" presente em seus contextos originais, desvencilhando-as de seu uso ordinário, afim de evidenciar características fundamentais das comunicações em canais: a distância entre os interlocutores e a condição solitária do falante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo pretendeu descrever o desenvolvimento de uma proposta artística em curso, onde diferentes práticas e softwares foram utilizados para a visualização de informações e mineração visual de dados em diversas fontes de pesquisa a fim de compor um repertório que foi posteriormente *remixado*. Neste desenvolvimento consideramos tanto o *remix* quanto a visualização de dados não apenas como agentes de uma forma final específica ou de análise e demonstração de dados mas como geradores de um projeto para a criação. No projeto, estas ferramentas são utilizadas como meio e não como fim, portanto pretendeu-se aqui enfatizá-las enquanto agentes que oferecem métodos, estratégias e etapas para o projeto artístico - não ficando aparente em sua forma final e sendo possível de serem verificados apenas enquanto processo. No decorrer deste processo a elaboração conceitual se funde à prática, determinando o caminho de compreensão das atividades envolvidas.

A pesquisa pretende rearranjar ideias de comunicação coletadas como um arquivo, em seu desenvolvimento, *frames*[8] dão forma à objetos, roteiros cinematográficos se tornam peça sonora e a representação cênica gera material de estudo para uma performance. Mais do que meramente munir a instalação de elementos já verificados no repertório comum dos espectadores, o interesse neste processo é encontrar uma nova estrutura assimilável que emerge de dentro de um dado contexto, e a partir do deslocamento, da descontextualização e desfuncionalização de formas de expressão disponíveis no imaginário da cultura, gerar novas possibilidades imagéticas e críticas.

Diferentes sistemas de produção e difusão de imagens estão vinculados às estruturas técnicas e culturais particulares, que determinam a relação com a realidade e os modos de configuração dessa mesma realidade

8 *Frame* (em Português: quadro ou moldura) é cada um dos quadros ou imagens fixas de um produto audiovisual. A opção pelo anglicismo é usual no meio audiovisual e pretendeu não confundir o leitor, especificando o quadro de filme e não o quadro de pintura.

(Fabris, 1998). Encontramos no cinema, em especial no gênero de ficção científica, liderado principalmente pelo mercado americano, uma alta produção e consumo e uma imensa disponibilidade de imagens de que formarão (ou formatarão) o retrato de futuro na mente de grande parte do planeta que tem acesso à estes produtos culturais. Lidar com uma fonte de pesquisa como o cinema implica o desenvolvimento de estratégias para lidar com um grande volume de dados, requer a criação de sistemas de visualização, diagramas, mapas mentais ou visuais que permitam uma maior compreensão de uma grande quantidade de informações. Ferramentas como a visualização de dados e o *remix* tornam-se instrumentos fundamentais nesta pesquisa, onde novas imagens são geradas a partir de imagens pré- existentes. Para além de apenas integrar-se aos meios tecnológicos, a arte que se utiliza dessas tecnologias reflete as diversas esferas desta integração: política, social, institucional e sensória. As manifestações na arte são processadas como um meio de questionar, deslocar, descontextualizar as visões hegemônicas e pragmáticas dessas tecnologias. A ideia de cultura como um processo de reinterpretação e reuso de recursos foi sempre notado e enfatizado por muitos estudiosos (Irvine, 2005). “A cultura é um processo complexo de compartilhamento e significação. Propósitos são cambiados, adotados e adaptados através de atos de comunicação” (Lotman apud Irvine, 2005). A opção por recodificar uma enorme quantidade informação pré-existente assume que diante de um mundo superpopulado de signos é exigido ao artista a criação de novas práticas, operações e processos, pressupondo “a percepção estética como um processo de compreensão imerso num sistema social e cultural” (Plaza, 1985).

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo (1996). “A transcriação do “Lance de dados” de Mallarmé”. In COSTA, Luís Angélico da (org.). *Limites da traduzibilidade***.** Salvador, Edufba, p.31.

CAUQUELIN, Anne (2007). *A invenção da paisagem.* São Paulo: Martins Fontes, p. 83

FABRIS, Annateresa (1998). “Redefinindo o Conceito de Imagem”. In: *Rev. bras. Hist.*, São Paulo, v. 18, no 35, 1998.

FOUCAULT, Michel (1967). “Of Other Spaces, Heterotopias”. Disponível em: http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html. Acesso em: 2014-02-01

IRVINE, Martin (2015). “Remix and the Dialogic Engine of Culture: A Model for Generative Combinatoriality.” In: Eduardo Navas, Owen Gallagher, xtine burrough. (Org.). *The Routledge Companion to Remix Studies.* 1 ed. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, p.16.

JAKOBSON, Roman (1973). *Linguística e comunicação.* São Paulo: Cultrix. p.119

JOHAS, Regina (2010). *Trans_Imagem.* Catálogo de exposição, s.n. São Paulo: Galeria Virgílio.
LOTMAN, Yuri. Apud IRVINE, op. cit.

MALINOWSKI, Bronisław apud Jakobson, op. cit. p. 126

OITICICA, Hélio ([1962] 2006). “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. In: *Escritos de artistas. Anos 60/70.* Glória Ferreira e Cecília Cotrim [orgs]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.82-95, 2006.

PLAZA, Julio (1985). “A arte da tradução intersemiótica”, catálogo da exposição *Transcriar,* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea, USP.

TAVARES, Mônica, (2015). “Remix and the Dialogic Engine of Culture: A Model for Generative Combinatoriality.” In: Eduardo Navas, Owen Gallagher, xtine burrough. (Org.). *The Routledge Companion to Remix Studies.* 1 ed. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015.

O TREINAMENTO PERFORMATIVO DE ATOR-DANÇARINO EM SITE-SPECIFIC

ENTRENAMIENTO ACTORAL PERFORMATIVO EN SITE SPECIFIC

Ana Paula Rocha
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

RESUMO

O presente artigo busca apresentar a potencialidade de um treinamento performativo de ator e fortalece a afirmação de que o ato de treinar vai além da virtuosidade do desejo de alcançar a perfeição de uma técnica. Antes de qualquer atribuição, o treinamento de ator acontece quando a máscara do corpo cotidiano e domesticado se rompe, e se permite ser visto.

Palavras-chave: Treinamento de Ator; Performatividade; Processo de criação.

RESUMEN

Este artículo trata de presentar el potencial de un actor de formación performativa y refuerza la afirmación de que el acto de la formación va más allá del virtuosismo del deseo de alcanzar la perfección de una técnica. Antes de que cualquier cesión, el entrenamiento actoral sucede cuando la máscara de la vida cotidiana y el cuerpo domesticado se rompe, y permítase ser visto.

Palabras clave: *Formación Actor; Performatividad; Proceso de creación.*

INTRODUÇÃO

Como definir um treinamento de ator, sendo ele flexível plural e possuidor de performatividade? É sabido que sua organização e estética detêm múltiplas formas. Ele coloca o próprio corpo contra a parede, questiona e, ao mesmo tempo, conecta sua relação com o seu interior e o mundo evidenciando suas peles. Ele é o, no e pelo corpo.

O ato de treinar é desafiador e pode abranger uma *práxis* holística, ele está associado a preocupações éticas, estéticas e, também, ecológicas. Aqui a ação criativa aparece em um teatro que se pauta em "um pensamento sensorial e não hierárquico quanto à organização dos seus elementos" (GARROCHO, 2006, p. 455).

Treinamento de ator não são apenas ensaios partilhados. Por que não mostrá-los, ao vivo, na íntegra?

Todos sabem da importância que o treinamento de ator representa enquanto processo criativo – instrumento de trabalho que favorece a expressão corporal e pessoal do ator – mas pouco se fala da sua autonomia e potencialidade aparente enquanto cena. Consequentemente é possível dizer que o treinamento de ator não se prende apenas a experimentação de diferentes procedimentos de construção das cenas.

A sua prática vem demonstrando grandes potenciais estéticos e poéticos na cena contemporânea, o que faz com que uma simples estrutura de exercícios escolhidos durante o treino possa apresentar um espaço esteticamente particular, elencando um caráter performativo.

Com isso, o ambiente do treinamento de ator não quer mais se prender ao laboratório de criação cênica. A presença sensível do corpo está aberta para outros circuitos, imagens, espaços e ares. Esse corpo, mutável e expressivo por natureza, quer se constituir ao olho nu dos espectadores e/ou participantes. No corpo do outro está à energia performativa de ligação.

Esse fato nos recorda o movimento das artes, em especial, artes plásticas, que em meados dos anos 60 se expandiram ao *site-specific*. Tema este que nos sugere uma arte pública, que não está presa a teatros, galerias de arte, entre outros; integrando a arte no âmbito social, quebrando a qualidade exclusivista e elitista – em termos físicos e intelectuais. Esse termo diz respeito às novas relações que as pessoas atribuem para com um contexto, o uso de um lugar, com a sociedade em si.

Restabelecendo afetos com e em outros lugares, o treinamento de ator concebe novas redes de produção. Tais redes o aproxima diretamente ao campo da *performance* e expõe seu *working in progress* particular enquanto fluxo de vivência e presença.

Mas o que isso quer dizer?

Há aqui um desprendimento para com o apego de querer dominar todo o percurso de treinamento de ator e focar apenas no produto final. Com isso, apresenta alternativas para "entender a criação mais como momentos de condensação criativa do que como um fato deslocado da vivência diária do artista" (PARRA, 2011, p.1).

Tanto a *performance* quanto o *working progress* permitem ao artista olhar para a sua própria vida, sem ensaios ou apresentação preparatória, e encontrar onde nasce a estrutura de uma ação autoral que "não se limita a aparições repentinas, espontaneístas e incontínuas/ inconseqüentes." (idem, 2011, p. 2).

Ao abraçar esses dois conceitos, expandimos o lugar da potencialidade da preparação pré-pós-expressivo do corpo - um coletivo de ações presentes em um treinamento de ator - não apenas em seu sentido técnico e sensível de exercícios, mas estético, criador e performativo de um novo território repleto de formas e sentidos transgressores.

Josette Féral (2008), por exemplo, contribui diretamente com a abordagem de um teatro mais performativo e com uma nova configuração de sentidos cênicos. Ela defende a transformação do ator em um performer e, também, abre margens para pensar uma espetacularidade mais receptiva ao espectador.

Lidar com a performatividade nos leva a reescrever novos códigos artísticos, que o sentido da representação não é o mais importante, e sim, a condição do "aqui e agora" do treinamento performativo. A presença do corpo do ator não é apenas um fim estético, mas ele mesmo: o meio, o entre. Entre a rua, o transeunte e o artista há um fluxo poético de construção orgânico "com o corpo, pelo corpo, através do corpo" (FERRACINI, 2006, p.522).

Treinar, treinar e treinar é a própria performance e o ator não é parte do treinamento, o ator é o próprio treinamento.

Seguindo essa lógica de pensamento, ampliamos o conceito de "treinamento" para mostra aberta, encontro, afeto, casa, rua, respiração, som, urbano, selvagem, fricção, fissura de limites, linear e não-linear. Em forma e informa. "Treinar" é a cena que se constitui diante do e no público, com a participação direta do mesmo. É mostrar o que está fazendo e "fazer é um dos primeiros princípios do performativo" (FÉRAL, 2009, p. 67).
O "treinamento" é visível no corpo íntimo, privado e social do ator-dançarino. Ele mesmo, com sua autonomia, "presenta", se materializa sem receio de evidenciar suas buscas e melhorias, de colocar à prova suas fragilidades, de se desenhar.

A dedicação e esforço dado pelos atores durante o treino não precisa estar limitado a um espaço que ninguém vê. Então, "(...) a ênfase está na manifestação da ação acontecendo no momento presente, aos olhos do espectador" (SANTOS, 2010, p.). A criação do material espetacular acontece enquanto cena e não para a cena como é o costume e, assim, é possível evidenciar "ações de atos performativos presenciados no âmbito da criação" (idem, 2010, p. 73).

O ponto de partida desse treinamento é o corpo comum, o corpo cotidiano, simples, neutro e expressivo; passando pelo corpo desafiado, multifacetado, curioso, pulsional e energético, imagético, e alcançando um corpo criador e interlocutor. Esse treinamento oferece ao ator e ao espectador a oportunidade de vivenciarem o esforço criativo e a revelação pessoal da ação juntos.

> O performer contemporâneo ocupa seu espaço nos tecidos performativos íntimos e privados, substituído o conceito de visão estática para o de ação e movimento. Tudo se move a 250 km por hora, na tela, no trem e nas conexões eletrônicas. As fronteiras do íntimo, do privado e do social são rompidas, restabelecendo uma nova ordem nesse caos da performance contemporânea. (HUAPAYA, 2006, p.184)

Percebemos, então, que o treinamento performativo de ator pressupõe uma movimentação a ser exibida e partilhada em forma de um roteiro de criação mutável e que o COMO se desenvolve a potência performativa nessa construção pode desencadear ou não em fins espetaculares. Ele se subdivide em: 1. Aperfeiçoamento técnico, 2. Revelação de potenciais corporais e sensíveis, 3. Criação de material enquanto cena, 4 – Incita a participação do público ao partilhar as nuances do estado de presença dos atores. Tudo acontece ao mesmo tempo!

Imaginem ou, ao menos, tentem visualizar a estrutura de um treinamento de ator: O comportamento básico seria iniciar o treino observando (de forma estática ou em movimento) o espaço de trabalho para, em seguida, poder se transformar junto a ele. Esse corpo – arquitetônico - se entrega ao ambiente e abre o processo de um aquecimento para com as suas necessidades físicas. Permeia, nesse instante, uma transformação do estado de presença inicial para mergulhar em alguma técnica escolhida. Interiormente as energias já estão pulsantes (transformação da energia vital em energia criativa). Com o próximo passo já memorizado, o ator, sendo o seu próprio provocador, conhece com exatidão as etapas posteriores. Até esse ponto já é possível visualizar uma cenaformação ganhando vida. Um corpo, antes pálido e frio, agora aquecido pula, cai, solta a voz, pausa, exaspera, aquieta. Inúmeras energias. Encontra com outros corpos e criam diálogos, com ou sem pontos estratégicos de criação. Encontra com objetos, acessórios e figurinos e o corpoambiente vai ganhando novas atmosferas. O corpo vai sentindo, exibindo, fortalecendo os estados de presença, as formas, os diálogos. O ápice da ação se constitui diante do e com o público.

A princípio, ao analisar o formato de execução desse treinamento de ator-dançarino, logo teríamos a tendência de achar que o mesmo aconteceria em uma sala fechada, mas ao denominá-lo performativo e espetacular, evocaríamos a receptividade que esse processo artístico apresenta em diálogo direto com um público e realizado diretamente no espaço de apresentação. Ao passo que o ator não, necessariamente, precisasse se esforçar para manter a dilatação dos estados de presença similar ao lugar de origem onde foi desenvolvido.

Apreende-se, até esse ponto do treinamento, que por meio de um exercício coletivo, o corpo do ator que treina pode nos apresentar caminhos dramatúrgicos com performatividade própria e que a partir de COMO acontece essa estrutura é possível evidenciar um sujeito-agente criador e provocador de si mesmo. Enquanto se treina, o ator se constitui no próprio ato de treinar.

O treinamento de ator possui atributos performativos capazes de elevar a potência da experiência do corpo enquanto espaço e evidencia não apenas como o ato de treinar é afetado pelos lugares, pessoas e situações, mas, também, o que nasce disso além da sala de ensaio. O treinamento que durante muito tempo se fez em ambientes fechados ganha as ruas e aproxima do público, ampliam os afetos e se permite envolver em um *site-specific* de gestos delicados e poéticos.

Colocando em evidência os afetos, o treinamento performativo de ator põe em vista a valorização do território da experiência. Nesse caso, enquanto se treina, o ator se liberta dos automatismos do cotidiano e, simultaneamente, contamina a quem assiste essa apresentação. É um ponto de partida para rasgar as máscaras construídas socialmente e uma brecha para se esvaziar sem medo de caminhar em direção ao desconhecido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O treinamento performativo de ator-dançarino em *site-specific* apresenta um imenso desejo de contagiar o ator, os espectadores, as ruas, as cidades, com seus traços verbais em carne e osso, nudez e suor. Desse modo, se configura como sendo um treinamento para ser visto.

Perdendo o medo da exposição orgânica de si, o ator apresenta o seu corpo e as imagens provenientes desse experimento de vida, o que seria na verdade o seu mais expressivo processo de treinamento: o treinamento que começa em si mesmo e a permissão para transformar não apenas o que será visto, mas, também, aquele que vê. “Quem observa transforma a “transformação” em acontecimento” (MARTINS, 2013, p. 5).

REFERÊNCIAS

FERRACINI, Renato. **Preparação do atuador: limite, virtual, memória e vivência.** Memória ABRACE XI. Anais da 4ª Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 2007. UFMG – Belo Horizonte. Disponível em:
<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Territorios/Preparacao%20do%20atuador%20limite%20virtual%20memoria%20e%20vivencia%20-%20Renato%20Ferracini.pdf> Acesso em: 10 de Set. 2016.

FORTES, Tiago. **O corpo é um instrumento de trabalho do ator?** Revista O Percevejo online. UNIRIO. V.2, n. 1 (2010). Disponível em:
< http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1366> Acesso em: 10 de Set. 2016.

GARROCHO, Luiz Carlos de Almeida. **A improvisação Física e Experimental.** Memória ABRACE XI. Anais da 4ª Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 5 e 6 de Junho de 2007. UFMG – Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Territorios/A%20Improvisacao%20Fisica%20e%20Experimental%20-%20Luiz%20Carlos%20de%20Almeida%20Garrocho.pdf> Acesso em: 10 de Set. 2016

GIANCRISTOFARO, Humberto. A noção de **corpo-sem-órgãos em Artaud e no Teatro da Crueldade.** Questão de Crítica - Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais. 19 de Março de 2010. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-nocao-de-corpo-sem-orgaos-em-artaud-e-no-teatro-da-crueldade/> Acesso em: 10 de Set. 2016.

HUAPAYA, Cesar. **Como podemos classificar as camadas dos tecidos performáticos da sociedade, do performer e da performace?** Memória ABRACE XI. Anais da 4ª Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 2007. UFMG – Belo Horizonte.

MARTINS, Viviane Lima. **O corpo como texto de cultura: a visualidade da imagem do corpo em suas mudanças extremas veiculadas na mídia.** Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_147.pdf>. Acesso em 10 de Set. 2016.

MOSTAÇO, Edélcio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (Organizadores). **Sobre Performatividade.** Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2009, 272 f.

PARRA, Sandra. **A importância da Primeira Imagem na Construção da Cena Performática.** Memóra ABRACE XI. Anais da 4ª Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 2007. UFMG – Belo Horizonte. Disponível em:
<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Territorios/A%20Importancia%20da%20Primeira%20Imagem%20na%20Construcao%20da%20Cena%20Performatica%20-%20Sandra%20Parra.pdf>. Acesso em: 10 de Set. 2016.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: o teatro físico.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

SANTOS, Aura Cunha. **O ator na cena contemporânea: corpo, imagem e ação.** 2010. 107 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. Departamento de Artes Cênicas. São Paulo: 2010.

UM DEVIR BRANCO NUM CADERNO DE NOTAS

Cláudia Maria França da Silva/Cláudia França
PPGARTES-UFU / Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

RESUMO

Reflexões dadas a partir da descoberta de uma ou mais folhas em branco, em cadernos de notas usados há aproximadamente trinta anos. Questiona-se, a partir disso, o sentido dessas páginas na sequencialidade do caderno, por meio do conceito de superfície e da "cor" branca, chegando à ideia de "devir branco" para aquela situação. A base conceitual se dá a partir de G. Deleuze, D. Batchelor e J. Martin.

Palavras-chave: caderno de notas; branco; processo de criação; devir.

RESUMEN

Reflexiones acerca de la descubierta de una o más hojas en blanco en cuadernos de notas, los cuales tuvieron su uso hace treinta años, aproximadamente. Se cuestiona el empleo de esas páginas en la construcción de la secuencia de cuaderno, por medio del concepto de superficie y del "color" blanco, hasta que se llega a la idea de "devenir blanco" para la situación. La base conceptual ocurre por medio de Deleuze, Batchelor y Martin.

Palabras-clave: *cuaderno de notas; blanco; proceso de creación; devenir.*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A partida deste texto vem de um encontro e de uma evocação. A ação: retomada de cadernos de notas pessoais, elaborados desde a graduação em Artes Plásticas, década de 1980. No ato de organizar caixas e outros *habitats* da memória, deparei-me com cadernos prenhes de rabiscos, traços e esboços de trabalhos a serem realizados. Deparei-me com pequenos desenhos de observação, relatos de viagens, fragmentos de escritos e diversos outros registros feitos com o intuito de reter imagens mentais, leituras e pensamentos, de natureza fugaz. Deparei-me também com diversas páginas em branco, ao fim e/ou ao início de alguns cadernos. No entanto, detive-me em *páginas sem qualquer inscrição, localizadas no meio de alguns deles.* Em uns, eram várias páginas; em outros, apenas uma. Elas se situavam, como unidade ou bloco, entre uma anotação e outra. Fui tomada de um misto de surpresa e estranhamento e ali mesmo evoquei Paul Klee em seus Diários: *"depois de algum tempo, resolvi folhear alguns dos meus cadernos de esboços. Senti, então, como se uma espécie de esperança voltasse a despertar dentro de mim."* (KLEE, 1990, p.218).

O artista refere-se ao reencontro com desenhos realizados. Quando Klee visita as páginas de seus cadernos de esboços, ele é tomado por um tipo de esperança, não somente pela dimensão de futuro que caracteriza os desenhos processuais, mas também, creio eu, na consideração de que aqueles esboços são realidade, por eles mesmos. Não são meras mediações para trabalhos a serem feitos, não são somente desenhos processuais ou "desenhos de trabalho" (BERGER, 2014).

Diferentemente do artista, a descoberta de páginas em branco me foi especial porque vai ao encontro de uma deliberação relativamente recente de compreender passos do percurso poético que tenham relação com graus de invisibilidade. Como referência específica e ligação a uma memória afetiva, a página em branco evoca um momento importante, referente ao começo de algum desenho autoral e autônomo, desde a graduação. Havia uma relativa demora em começar a desenhar: demorava-me na preparação do papel e na organização do espaço de trabalho, pelo receio de que o primeiro traço colocasse tudo a perder. Uma consideração pragmática, na forma de voz interna, poderia dizer: *"avança, é apenas uma folha de papel, pode ser destruída caso a experiência seja malsucedida".* Mas muitos de nós sabemos que o pragmatismo quase sempre é o companheiro ausente na produção de uma imagem desenhada; não é sem sentido que Mário de Andrade compare desenhos a poemas (ANDRADE, 1984). A primeira ação sobre o suporte poderia deflagrar o Desenho ou ser simplesmente uma sequência de inscrições infelizes; isso gerava certa angústia no começo da ação.

Acredito que o enfrentamento da folha em branco seja uma questão importante e pertinente, pois ela dá ao suporte a possibilidade de ser percebido e considerado para além de sua costumeira vinculação com o fundo sobre o qual se sustenta a intervenção manual; sua coloração branca atinge uma dimensão outra, para além de ser cor/valor (sua dimensão literal), adquirindo uma dimensão fenomenal e simbólica: o branco como momento de início ou mesmo fim de algo. Desse modo, o branco e o suporte aqui são vinculados ao ponto de partida do trabalho. Posso então inferir que a poética, a visualidade que pretendo alcançar, não se inicia na inscrição propriamente dita, mas encontra-se, supostamente, no momento anterior a ela, como se o "ponto zero" fosse o suporte virginal, sua brancura sempre enorme, sempre maior do que sua real dimensão.

No agora, esta condição se reúne a significações possíveis desde o momento em que venho resgatando momentos do percurso poético que guardem vinculações com modos de invisibilidade. O branco-ponto-zero toca no invisível daquilo que ainda não aconteceu. Esta significação se junta a outras leituras da "branquitude", como a interrupção, a hesitação e o esquecimento. Pretendo trabalhar o texto como um devaneio, breve ensaio em que trato cadernos de notas antigos como documentos para o entendimento de uma dimensão do branco como experiência poïética, sua relação com a invisibilidade, devir e suspensão do tempo.

DIANTE DE UMA PÁGINA EM BRANCO...

A presença de páginas em branco em um caderno é fato corriqueiro: pode não significar nada em especial ou mesmo não obedecer a uma intencionalidade. Podemos elencar razões para sua presença. Em um caderno designado para vários assuntos, é comum que o seccionemos em várias partes, onde algumas são totalmente preenchidas com anotações, enquanto outras mostram-se mais econômicas nos comentários e notas. As folhas em branco são admitidas como o elemento separador de assuntos.

A encadernação homogênea das folhas permite que usemos um caderno para dar a sensação da continuidade temporal como modo de agregação e organização de momentos descontínuos, em um mesmo espaço. Tais narrativas constroem o antes e o depois de um fato artístico presente ali, naquele lugar. Às vezes reservamos páginas à espera de comentários imediatamente posteriores a um desenho, por exemplo. Desse modo, as páginas brancas são uma promessa de delonga do fato artístico, pois nelas agregamos outros dados afins ao nosso objeto de atenção. Mas há também os cadernos de folhas translúcidas. Eles se abrem à experimentação. Desenha-se algo mais adiante, havendo páginas virgens anteriores à página desenhada que vão, na passada, desvelando a imagem, paulatinamente. Deixar páginas em branco torna-se um modo de produzir camadas de invisibilidade para uma ideia imaginada e desenhada. Em ambas as possibilidades (folhas opacas e translúcidas), penso que a(s) página(s) brancas perdem sua autonomia em função de um eixo, que é o fato artístico inserido no caderno. Elas se prestam para desvelar a inscrição como imagem (as páginas precedentes) ou mesmo para desvelar o entendimento da inscrição como fato pontual (como realizá-la ou contextualizá-la, em páginas sucedentes). Há uma intenção, portanto, em deixá-las existir. Cada situação atua em conformidade a uma narrativa linear implícita na encadernação; na sucessão das páginas, descortina-se o desdobramento de uma ideia.

Contudo, a mão, na passada de uma página a outra, talvez não tenha se apercebido da diferença entre uma folha simples e uma folha dupla. Os dedos, por si, produziram um intervalo não percebido de imediato, ou ainda: carregaram consigo, na construção da narrativa, o elemento que será seu próprio corte. A página em branco não tem razão que a justifique, ou melhor, é fruto de um lapso, erro ou esquecimento.

É isso o que me interessou, na descoberta da página em branco. Ela não é promessa de "origem", apenas provoca uma descontinuidade no tempo especializado do caderno. Anti-genealógica, como Deleuze e Guattari (1996) se referirão aos modos rizomáticos de conexão, a página é um encontro involuntário que consubstanciou a diferença no interior do caderno de notas. Em sua branquitude, a página avulsa é um "ruído" outro, se pensarmos que um caderno de notas é um adensado de sons, murmúrios que sejam, segredos segregados[1] em cada desenho/anotação. Um caderno de notas é algo ruidoso, ao seu modo. Uma folha em branco no meio de um caderno é um ruído também, mas distinto de toda aquela discreta multiplicidade de vozes. Isso porque é síncope, na destituição de uma rítmica que avançava, página a página. Jean-Clet Martin, a partir de Gilles Deleuze, coloca-nos um pensamento sobre superfície. Se costumeiramente pensada como o que se opõe à profundidade, ou ainda como o plano de trabalho, fundo sobre o qual se assentam as coisas, a superfície poderia ser um plano tão pleno de buracos e de luz como o próprio campo de batalha é: nele, *"a batalha realiza um estado de agitação no qual no qual não se discerne nenhuma forma."* (MARTIN, 2000, p. 99) Na superfície proposta por Deleuze e recolocada por Martin, as coisas se desunem, dispersando-se, fugindo do centro; na superfície, ocorre uma dificuldade de se ver pelo desarranjo das estruturas de visibilidade. Entre os buracos e a luz, a agitação das coisas habita a superfície.

1 John Berger faz uma interessante diferenciação entre obras "acabadas" e desenhos de trabalho. O desenho de trabalho é algo do privado, enquanto a obra se destina a ser exposta, tornada pública: "Diante de um quadro ou escultura, o espectador tende a identificar-se com o tema, a interpretar as imagens por elas mesmas; diante de um desenho, se identifica com o artista e utiliza as imagens para adquirir a experiência consciente de ver como se fosse através dos olhos dele". (BERGER, 2014, p.9)

Folhear cadernos antigos e descobrir folhas em branco assegurou-se como experiência na constatação de que uma ou mais folhas reencontradas são suporte para uma lembrança branca e tensa ao mesmo tempo, como se fosse um "*branco* (surpresa) *sobre branco* (angústia)". Desse modo, as páginas em branco foram superfícies como espaços de agitação, mas ao mesmo tempo, me fizeram suspender o tempo.

Branco sobre branco é uma seta direta e veloz à pintura de Malevich, "Quadrado branco sobre fundo branco", realizada em 1918. Realizada três anos após o Quadrado Suprematista, o supremo branco de Malevich é a chegada mais próxima ao que ele considerava o Nada, a representação de um mundo sem objetos. Malevich acreditava que para chegar à essência, a figuração que nos fazia reconhecer os objetos deveria ser eliminada: *"Eu me metamorfoseei em zero de formas"*, ele escreve (MALEVICH apud HERKENHOFF, 1998, referência eletrônica). No desaparecimento paulatino dos contornos dos objetos, revela-se o desejo de alcançar a invisibilidade. Deserto e abismo são imagens usadas nos textos do artista como lugares por onde se alcança o ponto zero: *"A satisfação que experimentava com a liberação do objeto levou-me cada vez mais longe no deserto, até aquele ponto onde nenhuma coisa de autêntico subsiste a não ser a sensibilidade – e é assim que a sensibilidade se torna a substância mesma da vida"* (MALEVICH apud FERREIRA GULLAR, 1999, p.134). E ainda: *"O abismo livre e branco, o infinito estão diante de nós*" ((MALEVICH apud HERKENHOFF, 1998, referência eletrônica).

Malevich evoca o deserto como o Ponto Zero. O meio do mar pode ser um deserto também, mas análogo à ideia de superfície como lugar de formas em agitação; o branco da página também lança um arpão em direção à enorme e feroz baleia branca *Moby Dick*, personagem do romance homônimo de Herman Melville (1851). *Moby Dick* já fez muitas vítimas e é objeto de perseguição do capitão Ahab, em cujo baleeiro vai trabalhar Ishmael, que se torna o narrador da aventura. Embora a pesca de baleias tenha um fim comercial, o capitão Ahab deseja capturar *Moby Dick* porque em confronto anterior, teve sua perna arrancada por ela. Mesmo claudicante, Ahab quer dominá-la e matá-la. David Batchelor e Gilles Deleuze tomam como base o romance de Melville, para discorrerem sobre o branco e sobre o devir[2].

...UM DEVIR BRANCO

David Batchelor (2007) opõe os termos cromofobia e cromofilia como aversão e veneração pela cor, respectivamente. Atento às vinculações com o exótico, desmesurado e o decorativo que a estética tem dado à cor, o autor se propõe a pensar no branco como um valor importante na cromofobia, pois, ao mesmo tempo em que é signo de discrição e elegância, o branco revela "uma ausência enfática". Grande parte da arte moderna e contemporânea vale-se do branco como indício da contenção e do rigor – e ainda guardando algo de pureza; Batchelor percebe nisso uma recorrência ao corpo clássico da escultura, provido de pureza, polidez, ausência de adornos, intocável. Desse modo, constata que a brancura não se foi; estando impregnada na cultura ocidental, *"O problema (...) não está no branco, nem nos brancos, mas no branco generalizado, pois o branco generalizado – a brancura – é abstrato, presta-se à contaminação por termos como "puro". Branco puro: seguramente é um problema ocidental, e não há como escaparmos dele."* (BATCHELOR, 2007, p.15-6). Há

2 Deleuze considera Moby Dick como a "fenda" no interior da própria escritura. Contaminação de um inglês que desestruture a si mesmo, uma língua estrangeira dentro do próprio idioma: "Não é notadamente nisso que consiste a vocação esquizofrênica da literatura americana, fazer escorrer assim a língua inglesa, à força de derivas, de desvios, de subtração ou de adição sintáticas (por oposição à sintaxe *standard?)?* Introduzir um pouco de psicose na neurose inglesa? Inventar uma nova universalidade? Conforme a necessidade, convocam-se as outras línguas no interior do inglês para melhor fazê-lo restituir um eco dessa língua divina de tempestade e de trovão. Melville inventa uma língua estrangeira que corre sob o inglês e que o arrasta: é o OUTLANDISH, ou o Desterritorializado, a língua da Baleia. (...) É como se três operações se encadeassem: um certo tratamento da língua; o resultado desse tratamento, que tende a constituir no interior da língua uma língua original; e o efeito, que consiste em arrastar toda a linguagem, em fazê-la fugir, em impeli-la para seu limite próprio a fim de lhe descobrir o Fora, silêncio ou música. Desse modo, um grande livro é sempre o avesso de um outro livro que só se escreve na alma, com silêncio e sangue." (DELEUZE, 1997, p.84)

algo de terrível abaixo da capa de virtude que o branco puro sustém. Constatando a importância que Melville e Conrad dão ao branco em seus romances[3] - pela frequência com que elementos assim adjetivados se apresentam: dentes, cabelos, mármore, marfim e neblina, todos brancos – Batchelor percebe a complexidade do branco em provocar em sua frieza a ideia da inércia e da morte. Não a morte como fim da vida, mas sim *"a aniquilação de todos os sistemas e crenças cultivadas, todos os desejos e esperanças, todos os pontos de orientações conhecidos, todas as ilusões..."* (Ibid, p.20)

Batchelor parece referir-se aqui à morte da ilusão de totalidade que vem com o Uno, o Puro, a ideia de Deus. Enfrentar a baleia branca ou retirar os dentes brancos dos elefantes, nos romances mencionados, vincula a conquista de um ideal (a brancura) ao excesso de sangue nas lutas, perseguições e destruição. O branco vindo a ser vermelho. Deleuze também está atento a isso e menciona várias passagens de *Moby Dick* para ilustrar o entendimento necessário do branco como totalidade fragmentária, impotente para recuperar a unidade das partes, como se faria em um quebra-cabeças. A baleia incorpora um branco distinto do corpo clássico. Ela incorpora uma brancura disjuntiva, corte irracional que separa blocos ou conjuntos: é uma brancura vazia, *"que interrompe a comunicação da coisa com sua representação*" (MARTIN, 2000, p. 104).

Quando a fenda branca aparece em alto mar, deixa o rastro de sua passagem, deslocando a embarcação para o meio desse "fora". O rastro da baleia deixa um vazio nas águas. É um vazio a experimentar: *"A morte de Deus consiste portanto em experimentar o lugar que ele ocupava como um vazio"* (Ibid, p. 105). Nessa consideração, a noção de princípio e fim das coisas perde o destaque, é preciso reconduzir a questão: o ápice está *"na descontinuidade abalada de nossas representações, a fenda intransponível que as entrelaça definitivamente no vazio de uma distância ilimitada"* (Ibid, p.104). O meio é o lugar do deserto, o alto mar, o meio do caderno: trata-se agora, não mais do princípio ou do fim, mas encontrar-se no meio, vivenciar o devir. Devir pressupõe não mais imitar, pois não se imita o vazio. Voltando à página branca, agora é vivenciá-la como um "devir branco".

Desse modo, o devir pressupõe uma singular transformação. A coisa está lá, resta percebê-la e fazer com ela um corte nas certezas absolutas. O caderno de notas seria um campo de incógnitas, adensado de desenhos-sussurros esperando o seu vir a ser, mas não é no sentido deleuziano, pois esperam uma transformação que segue o seu roteiro. Mesmo que não sejam realizados, os dados para a construção de um trabalho (rabiscos e outros documentos) povoam o caderno, tornando-o suporte de recolha de pensamentos dispersos. O caderno de notas agrega, guarda e faz lembrar. Essa é a expectativa diante de um caderno de notas usado, assim como um desenho de trabalho tornar-se obra de arte.

Devir é a potência de diferença dada por uma página em branco e sem sentido no interior de um lugar de outras afirmações: a partir da consciência daquela página, folhear o caderno, em sua continuidade, fará a diferença entre revisitar potências solicitadas a falar baixo (sobre a possibilidade de que muitos estudos não foram executados) e descobrir o caderno como um espaço aberto. François Zourabichvili (2004, p.24) nos explica a noção de devir em Deleuze: *"devir é uma realidade: os devires, longe de se assemelharem ao sonho ou ao imaginário, são a própria consistência do real".* O devir funciona como "*o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se "desterritorializam" mutuamente. Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a "faz fugir".*

O devir é libertário, portanto; a partir de um caderno fechado, literal e metaforicamente, a folha branca é o agente que o escancara e o mantém aberto, em aberto. A folha branca, sem origem, introduz seu germe de branquitude nos desenhos e anotações. O branco é enorme como a baleia, é *"uma linha de fragmentação*

3 Os romances são *Moby Dick*, de Herman Melville e *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad.

que arrasta a cor para seu fora, uma linha de desaparecimento que se deve atravessar em um revirar de olho – revirar sincopado sincopante, como ao longo de uma película cinematográfica!". O devir branco da folha atinge não apenas a estrutura do caderno, mas nosso modo de olhá-lo: *"como se o olho, por sobre o vazio, devesse se dividir em pontos de vista divergentes, incomunicáveis, para passar para o outro lado desconhecido do seu globo".* (MARTIN, 2000, p.101)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nunca saberei ao certo a razão da presença de páginas esparsas, em branco, no interior de um velho caderno de notas. No entanto, ao deparar-me com elas, as ressignifico porque o branco tem me mostrado que não é apenas um valor cromático absoluto ou acesso ao Zero, mas tem adquirido novas possibilidades conceituais.

John Berger considera o ato de desenhar como descobrir. Tendo em mente alguém desenhando a partir de um referente externo - o autor relativiza a força da observação no desenho ao escrever que, tão importante quanto a confirmação de que as linhas e cores sejam o que ele percebeu do objeto, cada marca seria a senha para prosseguir. Berger percebe o desenho como força da continuidade: *"cada marca que alguém faz no papel é uma pedra que dá passagem, desde a qual se salta à seguinte e assim até que se tenha cruzado o tema desenhado como se fosse um rio, até que tenha sido deixado para trás".* (BERGER, 2014, p.7-8). A colocação de Berger ressalta a importância de se ver por onde anda, ainda na metáfora das pedras; é preciso olhar para baixo, ao mesmo tempo em que se vê a velocidade do fluxo das águas. Desenhar de observação é essa conjugação entre o olho que vê o objeto e o olho que percebe o suporte. Posso considerar a folha branca "original" como relutância em começar a atravessar o rio, como se ficasse à margem observando o fluxo das águas. Mas a página em branco, descoberta no meio do caderno, me parece ser o intervalo muito grande entre duas pedras, de modo que me força a parar para ver, já no meio do rio, o seu curso, sua textura e profundidade, na superfície da página. A seu modo, ela foi um desenho invisível e ao mesmo tempo, um devir branco.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Do Desenho.* In: _____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984.

BATCHELOR, David. "Paisagens em branco". In: *Cromofobia.* São Paulo: Ed. SENAC, 2007. P.11-24.

BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

DELEUZE, G. "Bartleby, ou a fórmula". In:_____ *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997. P. 80-103.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, v.1. São Paulo: Ed.34,1996.

FERREIRA GULLAR. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à Arte neoconcreta.* Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HERKENHOFF, P. "Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro". In: XXIV BIENAL de São Paulo: Antropofagia e Histórias de Canibalismos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. Disponível em http://www.24bienal.org.br/expo_monocromos.htm

KLEE, Paul. *Diários.* São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MARTIN, Jean-Clet. “O olho do fora”. In: ALLIEZ, Erik (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica.* São Paulo: Editora 34, 2000. p. 99-110.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS LABORATORIALES SOBRE EL PAISAJE MODERNO

PRÁTICAS ARTÍSTICAS LABORATORIAIS SOBRE A PAISAGEM MODERNA

Diego Contreras Novoa
PPGA / EOA, Universidade Federal de Espírito Santo (UFES)

RESUMEN

Recorriendo el campo discursivo que emerge cuando artistas, científicos y filósofos piensan y actúan desde el paisaje será analizada la conformación del laboratorio, "lugar de la labor", a la vez que se transitan los campos científicos y artísticos. Así, será abordada la emergencia de una metodología que puede ser considerada como laboratorial al reflexionar las características operativas en algunas prácticas artísticas que fueron realizadas desde y sobre el paisaje en la narrativa moderna. Considerando la labor del artista del paisaje en la modernidad como proceso laboratorial será analizada en relación con elprocederde la ciencia y con lo que los antropólogos Bruno Latour y Steve Woolgar entienden por vida en el laboratorio.

Palabras clave: *arte, ciencia, paisaje, laboratorio, modernidad.*

RESUMO

Percorrido o campo discursivo que emerge quando artistas, cientistas y filósofos pensam e atuam desde a paisagem se analisará a conformação do laboratório, "lugar do labor", na vez que são transitados os campos científicos y artísticos. Dessa forma será abordada a emergência duma metodologia que pode ser considerada como laboratorial na hora de refletir sobre as caraterísticas operativas em algumas pratica artísticas que foram realizadas desde e sobre a paisagem na narrativa moderna. Considerando a labor do artista da paisagem na modernidade como processo laboratorial será considerado em relação com o proceder da ciência y com o que os antropólogos Bruno Latour e Steve Woolgar entendem por vida no laboratório.

Palavras-chave: arte, ciência, paisagem, laboratório, modernidade.

> No hay nada que el hombre pueda realmente dominar: todo resulta o demasiado grande o demasiado pequeño para él, o demasiado confuso o abigarrado por capas superpuestas que encubren a su mirada lo que querría observar. Sin embargo, una cosa y sólo una se domina de un solo vistazo: una hoja de papel extendida en una mesa o pegada sobre un muro. La historia de las ciencias y las técnicas es en gran parte la historia de los trucos que permiten plasmar el mundo en esa superficie de papel. Ahora sí, la mente lo domina y lo ve. Nada puede ser escondido, ni velado ni disimulado.[1]

Cuando el investigador del "mundo moderno" dirige su labor en el paisaje donde se encuentra un nuevo campo emerge: el espacio en el cual realiza su producción es actualizado y ampliado. Este campo emergente interactúa a su vez con las lógicas y usos inscritos en el lenguaje de los contextos colonizados por la narrativa moderna.

Las lecturas actuales de lo moderno entienden que este en vez de conformarse como un periodo históricos y encuentra más cerca de lo que Henry Ford llama "Una maldita cosa tras otra" (Jamenson, 2004, p. 35), o sea, sus acontecimientos no necesariamente tienen conexión y mucho menos de sentido. Precisamente lo moderno puede considerarse más como una discurso, como una forma de ver y leer el mundo. Una categoría narrativa que se construye a partir de ciertas dinámicas definidas en tanto que efecto retórico y lógica cultural (Jamenson, 2004, p. 39). Concretamente la modernidad opera como reescritura de sus propios relatos, lo que la hace performativa, es auto-referencial, pues esta centrando su labor sobre sí misma (Ibidem, p.40).

Esta auto-referencialidad le impide apropiarse del paisaje sin al fin y al cabo hablar de sí misma. Se encuentra atrapada en su propia lectura. Al constituirse como un emplazamiento sin lugar real o como una relación general de analogía directa o inversa con el espacio real de la sociedad la modernidad estaría conformándose a su vez como una utopía (Foucault, 1997, p.33). Utopía que se emplaza sobre el espacio y el paisaje reconfigurándolos.

Octavio Paz, poeta moderno, refiere la forma en que el mundo es leído fuera de una narrativa moderna al relatar que los Chinos y Japoneses seleccionan piedras (llamadas en japonés Shuiseki水石 y en chino de Shuǐshí水石) ya sea por su belleza o su austeridad y sobre ellas añaden su firma. Con ello están afirmando que la naturaleza es creadora y a la vez ingresando esa piedra, o trozo del territorio, en el mundo de los nombres: en la esfera de los significados (Paz, 1989, p.35).

Las experiencias de Vladirmir Tatlin y Marcel Duchamp en 1914 evidenciaron la emergencia de una forma nueva de proceder del arte sobre el espacio y la materia a la vez que abonaron el campo para prácticas artísticas dirigidas al paisaje en lo moderno (Foster et al, 2004, p.125). Estas producciones marcaron un nuevo modelo de proceder más concreto, no exclusivamente en las prácticas artísticas, sino también sobre el paisaje mismo. La intervención con gouache sobre una barata impresión de un paisaje de invierno que Duchamp presenta bajo el título de *Pharmacy*y *Selection of materials: Iron, Stucco, Glass, Asphalt*donde Tatlin a partir de varios materiales industriales construye un objeto artístico serían unas de las primeras evidencias de estas nuevas formas de circulación de objetos artísticos en el arte. Cada realización siendo acuñada una figura del lenguaje acorde a su labor: En Duchamp y sus herederos como *ready-made*y en Tatlin y Malevick como *Constructivismo* y que en su fase temprana de experimentación algunos teóricos entienden como "laboratorio" del Constructivismo (Foster et al, 2004, p.127). Así los actos de escoger objetos industriales acabados como son los *ready-mades* de Duchamp o seleccionar materias primas de la industria moderna de Tatlin implican una ruptura radical sobre el paisaje mismo. Pues, volviendo a Octavio Paz, al firmar un objeto industrial como un orinal Duchamp estaría firmando una negación de la naturaleza.

1 Margarita citando a Bruno Latour y Steve Woolgar (Serje, 2005, 64)

Así se puede considerar la actividad de estos artistas como una actitud claramente moderna, pues la técnica es la naturaleza del hombre moderno: “La semejanza entre las piedras es natural e involuntaria; entre los objetos manufacturados es artificial y deliberada” (Paz, 1989, p.34).

Estas prácticas ya no obedecerían pues a lógicas ligadas a una lectura historicista, evolutiva y extensiva. Su lectura estaría dirigida al espacio en cuanto emplazamiento heterogéneo, que se define por las relaciones de vecindad entre puntos o elementos y que “formalmente se las puede describir como series, árboles y cuadrículas” (Foucault, 1997, p. 32).

La forma de proceder en y desde el paisaje en situaciones de modernidad permite entonces concebir vinculaciones operativas y de sentido en las realizaciones de una variedad de artistas desde Tatlin y Duchamp, pasando por Manzoni, Kaprow, Serra, Christo e Jean Claude, Matta-Clark hasta Ligia Pape, Marcel Broadthaers, Hélio Oiticica e Robert Smithson. Vinculaciones que a su vez influenciaron en artistas del siglo veintiuno como Mark Dion y Rosario López.

Al trazar una cartografía de las prácticas artísticas que en y desde el paisaje son realizadas en la narrativa moderna se posiciona la producción del artista de New Jersey, Robert Smithson, como uno de sus nodos centrales. El artista no solamente cristalizó las discusiones que problematizaban las relaciones de espacio, imagen y contexto sino que, como antes fue percibido en la obra de Duchamp paralelamente en la obra de Helio Oiticica, Smithson abordó problemáticas espaciales profundamente críticas a la narrativa espacial moderna. Estos tres artistas utilizaron sus obras como dispositivos para ocuparse del paisaje moderno pero también, como lo señala Alexandre Nodari al abordar la obra de Oiticica, utilizaron la lógica moderna como dispositivo que consume el modernismo en sí (Nodari, 2014, p.4).

Es de resaltar que dada la inmensa producción artística que se está abordando se consideran aquí los escritos de artistas y las realizaciones plásticas a modo población: conjunto amplio de producciones que permiten entrever las metodologías y medios desarrollados en el momento de enfrentarse al paisaje moderno. Poblaciones que a su vez se encuentran inscritas en un campo discursivo y operativo que es entendido aquí como el lugar de la labor: el laboratorio.

Próximo a los espacios heterogéneos del taller de artista, el estudio de alquimia o el gabinete de curiosidades el laboratorio ha ido posicionándose desde el siglo diecinueve[2], y cada vez con más énfasis, como el lugar de la experimentación, la reflexión y la ciencia. En el caso de las artes al relacionarse con el paradigma científico el laboratorio ha ido sustituyendo al taller como espacio de realización de prácticas artísticas.

Maria Helena Beltran relata cómo incluso desde Rembrandt se veía el taller del artista emparentado a los espacios de la ciencia, la química e incluso la alquimia. Ya que tanto en el laboratorio como en el taller se opera sobre materiales en gran parte comunes a los oficios artísticos y a la realización de procesos enmarcados en las investigaciones sobre la materia (Beltran, 2002, p.40). Ácidos, bases, minerales, óxidos, reacciones, morteros, estufas, termómetros pueden ser encontrados tanto en un laboratorio de química, como en un taller de grabado, cerámica o pintura.

Caracterizándose por dos aspectos que Beltran llama de complementares las actividades del laboratorista de química son por un lado prácticas pues enfrentan y trabajan desde la materia misma y por otro lado son teóricas ya que sitúan su pensamiento en hechos observables en términos de esquemas y modelos (Ibidem,

2 Bruno Latour hace un análisis profundo de la relación entre el espacio del laboratorio y el contexto del siglo XIX en LATOUR, Bruno. **Give Me a Laboratory and I will Raise the World.** En Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science (pp. 141-170). 1983.

p. 42). Estas actividades científicas no se alejarían mucho de la forma en que algunos artistas comenzaron a realizar su producción en la situación moderna.

Ejemplo de la influencia esta lógica moderna sobre la manera de ver y representar el paisaje en el arte es la comisión de Henry Ford en 1927 a Charles Sheeler para documentar su River Rouge Plant donde la representación pintoresca del paisaje de los siglos anteriores o incluso la búsqueda por las estructuras mismas de la representación en Cézanne es remplazada por una representación que naturaliza una forma de proceder sobre el espacio en cuanto una era de la máquina donde se reconcilia la composición del paisaje con el Fordismo y el Taylorismo. *American Landscape* de 1931 es una ventana que permite ver la manera en que la modernidad fordiana lee el paisaje: como espacio susceptible a la intervención. El paisaje en el arte no sólo es representable siguiendo la lógica de la modernidad sino que su intervención es efectivamente arte moderno.

Más estos ejercicios desde el paisaje y otros de Duchamp como *1200 coal bags suspended from the ceiling over a stove* de 1938 e *Sixteen Miles of String* de 1942 implican formas de proceder sobre el paisaje en situaciones modernas pero al fin y al cabo formas que aún no se puede considerar como laboratoriales pues en esta falta una característica decisiva que Bruno Latour y Steve Woogar entienden como labor de un escritor (Latour, 1995, p.65).

El laboratorio, que obedece a las lógicas científicas modernas, es visto no sólo como el lugar donde se emplaza la labor sobre la materia misma más también como proceso que teje la red que se establece entre sus elementos. Constituyendo se como emplazamiento, como una heterotopía y a manera de red de redes, como dispositivo (Agabem, 2009, p.28).El laboratorio permite al laboratorista tener una percepción amplia que le permite inscribir, describir e escribir desde y en el paisaje el cual se encuentra. Dos conceptos caracterizan el laboratorio de artes y permiten ampliar su comprensión: en primer lugar el concepto espacial de emplazamiento múltiple y dinámico, opuesto a la utopía pues convierte el lugar que se ocupa como absolutamente real, que Foucault entiende como Heterotopía y que funciona a manera de una ciencia, una especie de descripción sistemática que tendría por objeto el estudio, la descripción y la lectura de los "espacios diferentes" (Foucault, 1997, 34). En segundo lugar el laboratorio estaría caracterizado por un proceso inmerso en a una red de redes o red de medias que Brea y Agabem relacionan al concepto de dispositivo. Entendiendo medias como dispositivos de distribución social de conocimiento (Brea, 2002, p.6).

El laboratorio arte, o mejor, el laboratorio de paisaje, se configuraría por su relación con los conceptos de heterotopía donde se inscribe como descripción sistemática, los dispositivos a modo de red de medias y el laboratorista-artista.

Enfatizando que una tarea distingue el procedimiento laboratorial de cualquier otra: una meticulosa labor de escritura, inscripción y descripción de todos los procedimientos realizados y los dispositivos usados a partir de un objeto de estudio en particular, en este caso a partir del lugar, el paisaje.

Son "*Green Box"* (1934) de Marcel Duchamp, el artículo de Robert Smithson"*Quasiinfinities and thewaning of space"* (1966), los bocetos de Helio Oiticica para *Newyorkaises*, los dibujos de Mark Dion"*The Great Chain of Being*" (1999) y las "Notes foranexercise notebook" (1996 – 2003) especímenes de lo que sería en conjunto la evidencia de este campo discursivo y espacio procedimental que acá se llama de laboratorio.

Científicos, filósofos y artistas han construido distintas formas de concretar sus reflexiones sobre y desde el paisaje, concreciones materializadas en documentos y objetos de diversa índole: artículos, libros, planos, dibujos, mapas, maquetas, fotografías, etc.

> Y conocemos la importancia metodológica que tomaron estos espacios y estas distribuciones "naturales" para la clasificación, a fines del siglo XVIII, de las palabras, de las lenguas, de las raíces, de los documentos, de los archivos, en suma, para la constitución de todo un medio ambiente de la historia (en el sentido familiar del término) en el que el siglo XIX encontrara de nuevo, siguiendo este cuadro puro de las cosas, la posibilidad renovada de hablar sobre las palabras. Y de hablar no en el estilo del comentario, sino según un modo que se considerará tan positivo, tan objetivo, como el de la historia natural. (Foucault, 1968, p.132)

REFERÊNCIAS

AGABEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios** I Giorgio Agamben; [tradutor Vinícius Nicastro Honesko 1. -Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALFONSO-GOLDFARB, Ana Maria; BELTRAN, Maria Helena Roxo. **O laboratório, a oficina e o ateliê: a arte de fazer o artificial.**EDUC-Editora da PUC-SP, 2002.

BREA, José Luis. La era postmedia. **Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y**, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **El arte y el espacio**. Madrid: Herder, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas**. Siglo xxi, 1968.

FOUCAULT, Michel. Los Espacios Otros. **Astrágalo: revista cuatrimestral iberoamericana**, n. 7, p. 83-91, 1997.

FOSTER, Hal et al. **Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism**. Thames& Hudson London, 2004.

JAMESON, Fredric Fredric Jameson et al. **Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente**. Gedisa Editorial, Barcelona, 2004.

KRAUSS, Rosalind E. **Lo fotográfico: por una teoría de losdesplazamientos**. Editorial Gustavo Gili, 2002.

LATOUR, Bruno et al. **La vida en el laboratorio: la construcción de los hechos científicos**. Alianza Editorial,1995.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco. A ideologia do Espaço da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAZ, Octavio. **Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp**. Alianza Editorial, 1989.

Serje, Margarita. **"El revés de la nación." Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie**, Bogotá, Universidad de los Andes, 2005.

NODARI, Alexandre. Limitar o limite: modos de subsistência. **Os mil nomes de Gaia**. 2014.

DESENHO: UM CERTO ESPAÇO MENTAL

DRAWING: A CERTAIN MENTAL SPACE

Diego Rayck da Costa / Diego Rayck
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil (UFES)

RESUMO

Este artigo aborda a obra Measurement Room (1969) de Mel Bochner, na qual o artista promove, no encontro do desenho com o objeto arquitetônico, a problematização da funcionalidade notacional e nos direciona a uma indagação crítica sobre as formas de perceber o espaço. Questionando uma espécie de transparência que permite naturalizar a operação de medição, Bochner menciona um espaço mental no qual o sensível e o inteligível interseccionam-se e que, considerando-se as remissões entre o gráfico e o objeto nos debates sobre o desenho na arte contemporânea, pode se pensado aqui como o próprio desenho.

Palavras-chave: desenho, espaço, transparência, medição, arte contemporânea.

ABSTRACT

This article deals the Mel Bochner's Measurement Room *(1969), in which the artist problematises notational functionality by banding together drawing and architectural object, leading us to a critical discussion about the ways of perceiving space. Questioning certain transparency that allows the naturalization of measurement operation, Bochner discuss a mental space in which the sensible and the intelligible intersects each other. In the discussions on drawing in contemporary art, considering the mutual references between the graphic and the object, this space can be thought here as drawing itself.*

Keywords: *drawing, space, transparency, measurement, contemporary art.*

MEDIÇÃO É UMA OPERAÇÃO

No ano de 1969 Mel Bochner apresenta a obra *Measurement Room* (Figura 1) na Galerie Heiner Friedrich em Munique. Aplicando fitas e números adesivados sobre as paredes, o artista amplia no espaço uma forma, proveniente do meio gráfico, de anotar as dimensões de um objeto arquitetônico. As linhas são utilizadas conjuntamente com os algarismos para indicar uma situação específica medida (a altura e largura de uma porta, o pé-direito de uma sala, o vão livre em uma passagem, etc) no próprio lugar e sua respectiva dimensão expressa em valor numérico.

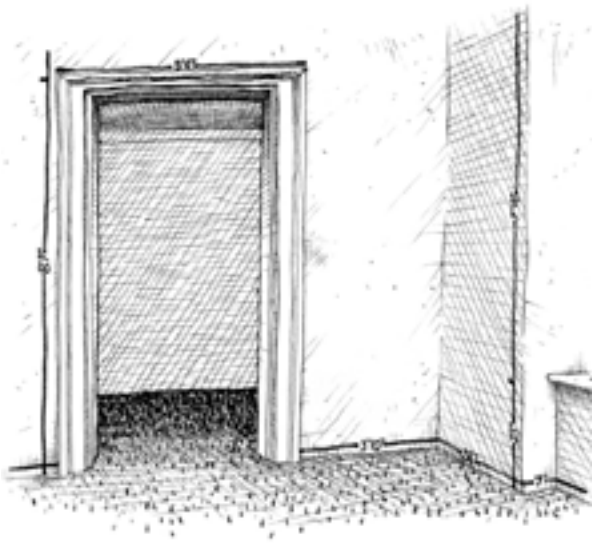


Figura 1. Mel Bochner, *Measurement Room*. Vista de exposição, Galerie Heiner Friedrich, Munique, 1969. (desenho do autor a partir de registros da obra, 2014)

No final dos anos 60 Bochner estava interessado por uma arte que não resultasse em objeto e tampouco em performance, aproximando-se de uma abordagem de ênfase processual na qual restasse alguma marca (*trace*) como registro, uma evidência do procedimento1 conduzido pelo artista. Na série *Measurement* várias obras caracterizam-se pela inserção deste tipo de sinalização que é provisória e pouco impositiva em relação à solidez e materialidade da arquitetura. Os sinais, e as fotografias realizadas a partir deles, caracterizam-se como esta marca residual da ação de medir, assumida como elemento fundamental em grande parcela da produção do artista: "medição é uma operação. A banalidade de sua aplicação a torna praticamente invisível"2 (Bochner, 2008, p. 98).

No ano anterior ele já havia trabalhado com medições fotografadas, como *Actual Size* (Figura 2 e 3) e a série *Singer Lab Measurement*, problematizando esta invisibilidade da medição através da relativização das dimensões intrínsecas ao procedimento de ampliação fotográfica. Uma vez projetada a imagem no papel, a correspondência entre as dimensões impressas e as dimensões reais dos objetos à qual a fotgrafia se refere é relativa, tão contingencial quanto as circunstâncias de sua posterior veiculação permitirem3. Diante destas

1 O artista destaca esta evidência como uma possibilidade de trocar a expressão "*making art*" por "*doing art*", o que desloca a ênfase da produção de um objeto para a realização de um procedimento (Bochner, 2008. 96-101).

2 No original: "*Measurement is an operation. Its commonness of application renders it virtually invisible*". Nas citações a seguir todas as traduções são do autor.

3 Bochner (sd) relata sobre seus experimentos no *Singer Project* para Hans Ulrich Obrist e Sandra Antelo-Suarez: "*I secretly went around the*

constatações sobre a fotografia a investigação sistemática de Bochner sobre a rede que confere apoio ao sistema artístico foi suprimida por uma investigação do sistema em si, o que justificou seu retorno à pintura em 1973 (Skrebowski, 2010).

Seja com as medições apresentadas *in loco* de *Measurement Room* ou através de fotografias como em *Actual Size*, Bochner (2008, p. 98) identifica a mencionada transparência da medição como um ponto fundamental a trabalhar: "a medição revela uma nulidade essencial quando é forçada a abandonar sua transparência"[4]. Quando "a banalidade de sua aplicação" é perturbada, sua conseqüente "virtual invisibilidade" também. Sendo a medição uma operação prática, mas orientada por uma convenção abstrata, *Measurement* propõe, pela desnaturalização da convenção, a consciência desta abstração[5] (Bochner, 2008, p. 158). Como argumenta o artista, se retirarmos da operação de medição o caráter puramente mental de atribuir a uma coisa uma medida, o que resta?[6]

Figura 2. Mel Bochner, *Actual Size (Hand)*, 1968. (desenho do autor a partir de registros da obra, 2014)

laboratory measuring things, marking dimensions on the walls and floors with letraset numbers. (…) I had photographs taken of these interventions and when I looked at the photographs the interesting thing was that there was no way to know the actual size of the object in the photograph. So I next drew twelve inches on the wall and photographed myself against it, then gave the negative to the printer and asked him to print it so that the measurement in the print would be exactly twelve inches, or actual size. By doing that the photograph became the index of the index, or a vicious circle. That, for me, was the end of photography."

4 "*When forced to surrender its transparency, measurement reveals an essential nothingness*".

5 "*Conventions give us the boundaries of the experience. If you examine the conventions you may find where the holes are, where a leakage exists between 'is' and 'is not'*".

6 "*The yardstick does not say that the thing we are measuring is one yard long. Something must be added to the yardstick in order that it assert anything about the length of the object. This something is a purely mental act… an 'assumption'. If we subtract that assumption (…) what is left?*".

Figura 3. Mel Bochner, *Actual Size (Face)*, 1968. (desenho do autor a partir de registros da obra, 2014)

TRANSPARÊNCIA E REFLEXIVIDADE

De forma análoga à medição, ou ao sistema que a determina, a linguagem também é abordada por Bochner em sua transparência. Na obra *Language Is Not Transparent* (versões 1969 e 1970) estes elementos são emblematicamente evidenciados. Segundo Yve-Alain Bois, este trabalho é um marco na obra de Bochner por contribuir para a consciência da condição dos materiais em sucessão a uma tendência mais tautológica adotada pelo artista no início de sua trajetória (Bois, 2008, p. xv-xvi). Se ao longo das décadas seguintes a linguagem passa a figurar mais centralmente em seus trabalhos, tal protagonismo aponta não apenas para a presença constante do questionamento da transparência, mas também para o aumento proporcional de sua relevância como conceito chave no eixo operativo da obra[7].

Abalar as transparências parece ser para Bochner uma constante fundamental. Ele declarou que em *Measurement Room* lhe interessava abandonar a transparência da arquitetura, torná-la visível, fazer perceber o espaço físico: "queria revelar o mistério da arquitetura" (Bochner, 2013). Na época em que o trabalho foi realizado o artista negou que sua obra fosse sobre uma fenomenologia da arquitetura, justificando que não se interessava pelas especificidades de um local, mas buscava "examinar criticamente como a experiência é formada e questionar a importância desta experiência" (Bochner, 2008, p.58)[8]. Por outro lado, quando indagado atualmente sobre como o desenho explicita a estrutura da arquitetura nessa obra, Bochner (2013)

7 Em 1968 Bochner também inicia uma série intitulada *Transparent and Opaque* na qual contrata um fotógrafo para produzir fotografias a partir de creme de barbear e vaselina.

8 "*Only in the general sense that my work uses the arcuitecture as a support. But it's not about the specifics of a place. In other words, my work is not about the phenomenology of arcuitecture. What I'm trying to do is to look critically at how experience is formed, and to question the weight of that experience*". Ainda que, na mesma entrevista, Bochner mencione obras que precisam estar em um determinado lugar a um determinado momento. Em entrevista a Hans Ulrich Obrist e Sandra Antelo-Suarez, o artista assente à relação entre o pensamento de Merleau-Ponty e suas idéias a respeito da experiência e sua comunicabilidade no momento no qual elaborava os primeiros *Measurements*.

destaca a fenomenologia do espectador considerando a posição central deste em meio ao lugar e ao desenho; uma espécie de retorno após Pollock[9].

Assumindo, em maior ou menor medida, sua afinidade com a proposta fenomenológica, está evidente na obra de Bochner a preocupação com a experiência e sua comunicabilidade. Sobre *Measurements,* o artista afirma que "nossa percepção das coisas é determinada pelas idéias que temos a respeito delas" (Bochner, 2008, p. 57) [10]. E se (pergunta motora do processo de Bochner – *What if...?*) nossa percepção das coisas sofre mesmo as constrições de idéias, como *Measurement Room* contribui para desfazer a transparência destas idéias ou dos elaborados sistemas que as articulam? Como ela pode "revelar o mistério da arquitetura"?

A respeito de *Measurements*, Bochner discorre brevemente sobre

> "um certo espaço mental que temos simultaneamente para o ver e para o pensar. Gostaríamos de sentir como se eles fossem separados, mas eles não são – eles se sobrepõe. Eles se sobrepõe em nossa concepção das coisas e, conseqüentemente, na nossa experiência delas" (Bochner, 2008, p. 57).

Proponho que a sobreposição, própria deste espaço, de nossas concepções e experiências das coisas está intimamente relacionada à origem da transparência que Bochner cerca com sua obra. Esta descrição do artista distingue tal espaço mental tanto da experiência sensível quanto do pensamento, ao mesmo tempo que aponta para uma confusão entre ambos. Assumindo o desconforto desta confusão, é possível entender as palavras de Bochner como uma acusação contra certa estratégia mental de tornar o agente do desconforto transparente para negá-lo, para desviar-se de sua opacidade e não presenciar sua natureza de intersecção e a promiscuidade que ele abriga. Este recurso permite olhar através deste espaço e ter uma distinção clara entre as partes que nele se imbricam. Isto não implica a negação nem do sensível (ver), nem do inteligível (pensar), mas justamente do problemático espaço no qual um e outro se sobrepõe, se embatem e se confundem (Figura 4). Tensão que tornaria o simples entrar em uma sala em experiência intensa, vertiginosa, que inviabilizaria as situações mais rotineiras, algo a justificar a necessidade da estratégia da transparência da arquitetura a qual Bochner se refere.

Figura 4. Mel Bochner, *Singer Notes*, página 43, 1968. (desenho do autor a partir de registros da obra, 2014)

9 Em resposta à pergunta que pude dirigir ao artista na ocasião de uma conversa pública sobre sua obra exposta no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2013.

10 "*It seems to me that our perception of things is determined by the ideas that we have about them*".

Esta transparência não coincide precisamente com o conceito de transparência que figura na teoria e nos projetos da arquitetura modernista, em direta derivação à propriedade do vidro, e suas duradouras repercussões até o presente. Neste contexto, como analisa Vidler (1992), a transparência[11] facilmente transforma-se em seu oposto (obscuridade) ou seu reverso (refletividade). Sua qualidade translúcida torna-se opaca, obscura, no jogo entre o plano e o tridimensional que intermedia, assim como sua superfície reflexiva devolve um reflexo fantasmagórico. Quando isto ocorre "[o sujeito] é suspenso em um momento difícil entre conhecimento e paralisia, impelido a uma experiência de densidade e amorfismo"[12] (Vidler, 1992, p. 221). A transparência, sendo um conceito aéreo, afim com os fenômenos da passagem da luz e com a suspensão entre o interno e o externo, antagoniza com a densidade opaca e com a inviabilização da forma pela ausência do vazio e da visibilidade. "Revelar o mistério da arquitetura", então, pode ser compreendido como a tentativa de provocar esta ruína da transparência, obscurecer a arquitetura, restituir-lhe a opacidade, bloquear-lhe as formas, negar-lhe as distâncias, e assim fazer a experiência de *estar* preencher totalmente o suposto vazio do seu entorno e interior. Revelar o mistério não é aniquilá-lo, mas justamente mantê-lo misterioso. Isto equivaleria à presenciar novamente a sobreposição do ver e do pensar, problematizar as convenções que regem nossa conduta diante da arquitetura em todo seu espectro.

VER E PENSAR

Para prosseguir com esta proposição é pertinente observar os registros fotográficos, diagramas e relatos da obra de Bochner. Através destes constata-se que o artista opera como Perseu: a fim de revelar ao sujeito a obscurecida sobreposição de duas componentes da percepção deste, oferece-lhe um reflexo. Tal reflexo reúne simultaneamente duas situações que costumam ser consideradas separadamente: a presença no espaço físico e a investigação no espaço gráfico (em uma equivalência simples, apenas para reforçar a imagem, uma experiência *prioritariamente* sensorial, tátil, proprioceptiva, e outra *prioritariamente* abstrata, imagética, assim como os termos "ver" e "pensar" que o artista comenta). O resultado deste jogo de reflexos e sobreposições, desta reunião do que foi separado, é para o sujeito uma suspensão "em um momento difícil entre conhecimento e paralisia", tal qual o vivido pela medusa logo antes de ser decaptada pelo herói.

Para desvendar o mistério que encobre o referido espaço de sobreposição (lembrando que para haver sobreposição é necessário haver distinção), Bochner recorre ao desenho, este artifício que mantém uma estranha relação com a coisa a qual se relaciona, ora apontando-a, ora negando-a, ora confundindo-se com ela. O desenho arquitetônico, neste caso específico a notação técnica das medidas, baseia-se no desencontro e neste movimento de correspondência que, na diferença de escala e de suportes, situa-se entre o grafismo e o seu objeto. Em *Measurement Room* a operatividade deste sistema notacional é subvertida através do encontro do grafismo e do objeto e pela conseqüente anulação da distância e da diferença de escala.

Não apenas a funcionalidade do grafismo como indicador é questionada, tendo sido neutralizada sua distância do objeto, mas o próprio objeto também verte-se para o grafismo, tendo sido explicitada a constituição gráfica de sua natureza. A posição mediadora do desenho, sobre a qual Paixão discorre quando analisa a tradição na qual o desenho "é o 'campo' de *separação* que vive do que põe em *relação*" (Paixão, 2008, p. 40), confirma a vocação ambígua da linha que lhe é constitutiva: a capacidade de unir e separar. O trabalho de Bochner contribui em denunciar que o objeto e o gráfico também interseccionam-se em um espaço obscurecido, ou negado, por tal transparência convencional e artificiosa. E a dificuldade em conviver

11 Vidler (1992) define a transparência como mito que assombra a modernidade, conceito cujas críticas sucessivas de décadas deram vez novamente à sua evocação freqüente na arquitetura do pós-modernismo.

12 "(...) *it is suspended in a difficult moment between knowledge and blockage, thrust into a experience of density and amorphism (...)*".

com esta intersecção parece dizer de uma "fratura irreparável" e primordial entre interior e exterior, entre inteligível e sensível, expressa pelos entendimentos, conflitantes entre si, de forma como saber ou de saber como forma, respectivamente manifestos no pensamento de Platão e de Aristóteles (Paixão, 2008, p. 57-58).

Tomando o desenho para além das constrições próprias de projetos ideológicos os quais querem impor-lhe instrumentalizações diversas, sobretudo as pautadas pela funcionalidade objetiva, este sinaliza que precede (e que potencialmente regressa, em nós) a referida fratura, o que lhe confere uma posição singular, problemática, por nos ser familiar e simultaneamente inapreensível: algo "a nós íntimo mas nunca nosso" (Paixão, 2008, p. 64).

REFERÊNCIAS

BOCHNER, Mel. *Hans Ulrich Obrist and Sandra Antelo-Suarez interview Mel Bochner*. Disponível em http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/interview/i003_text.html Acesso em setembro de 2016.

BOCHNER, Mel. *Mel Bochner e Jeffrey Weiss*, conversa pública no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, julho de 2013.

BOCHNER, Mel. *Solar System and Rest Rooms – Writings and interviews, 1965-2007*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 2008.

BOIS, Yves-Alain. What if... In *Solar System and Rest Rooms – Writings and interviews, 1965-2007* (prefácio), Mel Bochner. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 2008.

PAIXÃO, Pedro Abreu Henriques. *Desenho – A Transparência dos Signos: estudos de teoria do desenho e de práticas disciplinares sem nome*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

SKREBOWSKI, Luke. Produtive Misunderstandings: interpreting Mel Bochner's Theory of Photography. In *Photography After Conceptual Art* (87-107), Diarmuid Costello, Margaret Iversen (orgs). West Sussex: John Wiley & Sons, 2010.

VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny – Esssays in the modern unhomely*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1992.

ANONYMOUS SERIES

Fabio Luiz Oliveira Gatti/Fabio Gatti
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

RESUMO

Anonymous Series é um trabalho artístico iniciado em 2014 utilizando um aparelho celular por meio do qual realizo a captura e, também, o tratamento das imagens em um aplicativo, criando manchas de cor no rosto das pessoas, tornando-as anônimas. O presente artigo pretende, por meio de uma narrativa livre, poética e ficcional em primeira pessoa, entrelaçar as reflexões teóricas com o processo de criação dessa série, apontando, de maneira mais artística do que acadêmica, para uma revelação sobre a feitura dessas visualidades, as quais encontram um lugar de aconchego na teoria da formatividade, nos diálogos com outros artistas e em excertos de autores cujas palavras alimentam meu imaginário e meu pensamento.

Palavras-chave: processo criativo, fotografia de celular, anonimato, teoria da formatividade

ABSTRACT

Anonymous Series is an artistic work started in 2014 consisting in using a cell phone to capture images and also edit them with the help of an app, creating a coloured shape on people´s face, making them anonymous. This article intends, through a free, poetical and fictional narrative in first person pronoun, to interweave the theoretical reflections with the creation process of this series, pointing, more artfully than academic, for a revelation about making these visualities, which found a place of warmth in the theory of formativity, in dialogues with other artists and excerpts from authors whose words feed my imagination and my thoughts.

Keywords: *creative process, mobile photography, anonymity, theory of formativity*

“Como olhar claramente sem pretender encontrar nas coisas o que nos disseram que lá devia haver, mas sim o que simplesmente lá há?” (Tàpies, 2002. p.93). É mais difícil ver o óbvio. Quanto mais ordinário, mais controverso. Wolfgang Tillmans que o diga! Acredito, neste sentido, que a lição de Boris Groys (2011, p.101) seja muito válida: “o cotidiano torna-se uma obra de arte – não há mais vida nua, ou melhor, a vida nua apresenta-se como artefato”, e também como discurso. Essa nudez (crueza) – ainda não sei dizer porque – conduziu-me aquela máxima de que o inferno são os outros. Sentia-me um tanto confuso sobre como viver este inferno e descobri não ser pela literalidade, como o fazem alguns quando aplicam este axioma; embora nos outros eu tenha meus defeitos e fraquezas explicitados, eles complementam minhas escolhas e configuram-me como sou. Assim, escapei da falácia corriqueira em encontrar nesse adágio apenas os contornos que disseram-me ali existir, pois “se às vezes somos obrigados a observar o mundo de olhos fechados, é sobretudo para conservar o caráter frágil dos sonhos que nos levam aos espelhos do invisível” (Bavcar, 2003. p.142). Portanto, encarnar essa invisibilidade na imagem foi minha intenção formativa para experimentar a crueza daquilo que simplesmente lá existe.

Quantas vezes tentei fotografa-lo e não conseguia. Sua persona era tão etérea quanto a dissolução dos sonhos no momento da abertura dos meus olhos a cada manhã. Não queria desistir. Procurava incansavelmente um momento, um ângulo, uma luz, uma cor... Procurava por quaisquer elementos visuais capazes de transformar aquele sujeito em alguém visível. Na dilatação do tempo, me perguntava se eu realmente o via; se ele era real; palpável; tangível. Quantos dias respondia-me, não! Tantos outros, sim! A dúvida sempre me impulsionou adiante, mas sentia uma confusão tremenda entre o denominado e desconhecido futuro e o sabido e reconhecido passado. Ou seria o oposto? O passado mascarado na projeção de um futuro, na incerteza da memória e da lembrança disfarçadas com aquele rosto cujas linhas não conseguia enxergar. Não procurava pelo retrato artificial como o fez Keith Cottingham em seus *Ficticious Portraits*. Queria vê-lo, mais do que fabricá-lo. Mas tal qual Cottingham, almejava uma identidade, pois me havia sido ensinado que “nossa identidade está na ordem, na configuração da matéria que nos constitui e não na matéria mesma” (Rojo, 2011. p.51).

Desde aquela tarde clara e ensolarada, de uma luz tão amarela e intensa, decidi segui-lo. Não era uma luz separada das trevas, como o fez Deus ao criar o mundo. De fato, não haviam separações. A luz sempre presente, para o bem e para o mal, em certos dias me oferecia algo a ver e em outros me cegava completamente – era uma cegueira branca como em Saramago e como em Olafur Eliasson em *Seu caminho sentido*. O desconforto de tentar enxergar os dois lados da mesma moeda, simultaneamente, desordenavam minha estabilidade. Munido com meu telefone celular ia atrás de seus passos, de sua imagem, de sua face incógnita e necessária. Sentia-me carregando a prosopagnosia em mim. Nos primeiros 40 dias de atividade detetivesca, ou sabe-se lá se não eram seus múltiplos bíblicos – já que o tempo não correspondia mais ao espaço –, obtive exclusivamente 0 fotografias dele. Ele escorria como a água escorre entre os dedos. Mas antes da água se esvair totalmente, pude ver-me refletido, tal qual Narciso. Sem me afogar naquele duplo, continuei minha investigação. Pensava constantemente: “um dia, eu e essa pessoa desconhecida vamos nos encontrar, por algum motivo, e uma intuição talvez nos diga que chegamos à vida um do outro. Eu não acredito sempre nisso” (Mãe, 2014. s/p).

Contudo, naquela quarta-feira, dia 01 de abril de 2015 (apesar de ser o dia da mentira, a data é verdadeira), atentava-se para dois fatos: o primeiro seria pensar que talvez ele, o meu perseguido, estivesse sentindo-se ameaçado pela minha câmera fotográfica (naquele momento isso era apenas uma hipótese que me assombrava) como se ela fosse uma arma, tal qual pensou Hudea[1], fotografada por Osman Sagirli; o segundo

1 foto da menina síria que estampava a capa da Folha de São Paulo no dia 01 de abril de 2015.

foi a efetivação da compra de um ingresso, feita por ele, para assistir à mais nova apresentação, durante o Rock in Rio, de uma banda chamada 'Inaudíveis'. Criou-se em mim uma profusão de questionamentos e relações entre a surdez dos instrumentos musicais e a cegueira de todas as minhas zero fotografias. Eram 17:17h. O espetáculo tinha previsão de início para as 19:00h. Eu habitava do lado oposto, do outro lado da moeda. Sentia-me muitas vezes como Jano, um duplo de mim mesmo. Precisaria teletransportar-me ao espaço oco daquela concha acústica ou perfurar o metal rígido das paredes espessas ao meu redor. Felizmente, não me recordo qual direção tomei, nem qual ação executei, mas lá estava eu, sentado na fileira G, cadeira 35. Alcancei meu destino 20 intermináveis minutos antes do início da apresentação e, para meu desespero ou deleite, no momento exato no qual sentei-me, o vi adentrar pela mesma fileira onde eu estava. Rapidamente retirei meu celular do bolso e toquei na câmera fotográfica. Pensava comigo mesmo: se não hoje, jamais! Seu trajeto parecia infindável e quanto mais ele se aproximava, mais frêmito se tornava meu corpo. Nos últimos 5 minutos ele chegou em minha frente, estava como a figura da Morte, encapuzada, mas sem gadanha.

O tempo parou. Os ponteiros do meu relógio de pulso não iam nem vinham, as pessoas todas petrificadas, como se tivessem estado em Pompéia ou houvessem espreitado a face da Medusa. Era como estar em suspensão, como se um portal tivesse me conduzido a inúmeras figuras lendárias. Lembrava-me de Leith, a deusa etrusca da morte, que tinha seu rosto velado e às vezes, como o Noppera-bo[2], apresentava-se sem face. Ou até mesmo ele poderia ser como a Mística[3] e desenhar em si próprio quaisquer pessoas que desejasse. Contudo, amedrontava-me refletir sobre a particularidade escurecida que estes personagens carregam em suas significações, como seres oriundos da escuridão e do mal. Ecoava em minha memória as palavras fotográficas do livro do Apocalipse em seu capítulo 9, versículo 11, onde inscreve-se o nome daquele anjo do abismo, *Abadon* ou *Apolion,* que mandou os gafanhotos destruírem tudo o que havia. Simultaneamente ao terror e à angustia geradas pela suspensão temporal, pelas rememorações sombrias e pela percepção de que o único ser sensível naquele exato e específico segundo era eu, forcei-me ao encontro do aforismo grego 'conhece-te a ti mesmo' na tentativa de libertar o tempo e devolvê-lo ao espaço. Eu precisava de mais, e a ideia dos seres da escuridão eram inadequadas para meu diálogo com aquele sujeito, principalmente porque não conseguia vislumbrar uma distinção entre claro e escuro, luz e escuridão. Ainda não donde veio e nem como ocorreu, mas todo movimento foi recuperado e o tempo podia, agora, correr.

Foi quando notei que ele retirou o capuz que cobria sua cabeça e, quando o olhei, vi a mim mesmo! Ele não era a Morte, nem Leith, nem Noppera-bo. Tinha um rosto. Ele era eu. Mas não era um reflexo, portanto não era também Narciso. E, sendo outro e a mim mesmo, como o duplo Jano, não era ninguém. Era um verdadeiro anônimo cuja particularidade de ter duas faces lhe retirava o reconhecimento próprio de quem é considerado um sujeito. Perplexo, seguia-o, ou melhor, seguia a mim mesmo com os nossos olhos. Ele, ou eu – já não era mais possível distinguir –, sentou-se do meu lado direito, na poltrona 36. Não resisti e, com voz titubeante, perguntei se ele poderia fazer uma *selfie* comigo. Seu aceite imediato tornou possível realizar a fotografia tão desejada. Após tocar na tela para capturar-nos, abri a imagem e, a revelação de que ele não era mais eu e, por conseguinte, eu não era mais ele, modificou o percurso de toda a saga.

Um pouco perdido, e confesso, também abalado – acreditei por um momento ter um gêmeo de mim – pus-me a pensar sobre a reverberação desta imagem. Então, como outrora se fazia com os filmes fotográficos, deixei a imagem latente. Gravada na memória de meu celular, e de meu cérebro, tornou-se a pulga atrás da orelha. Enquanto me coçava como um cachorro sarnento no retorno ao que chamava de casa, produzia pensamentos de igual velocidade aos da fricção de minhas unhas sobre a pele do meu corpo. Estava mais difícil separar o agir e o pensar – apesar de acreditar nunca os ter separado e sequer vislumbrar o motivo desse desejo

2 personagem das lendas orientais cujo rosto é inexistente.

3 personagem da saga x-men cujo poder reside em poder transformar-se em qualquer pessoa.

momentâneo –, porque de fato “não se pode pensar sem ao mesmo tempo agir e formar, nem agir sem ao mesmo tempo pensar e formar, nem formar sem ao mesmo tempo pensar e agir” (Pareyson, 1993. p.24). Assim, agir, formar e pensar caminhavam *pari passu* na tentativa de fornecer algum desenvolvimento adequado para aquela fotografia enquanto me perguntava o que fazer. Encontrei como resposta instantânea, o agir. Precisa formar, precisa pensar, precisa continuar a produzir essas imagens, a procurar outros ‘eus’, outro duplos, outros... Retirei o celular o bolso, inscrevi o desenho do código de segurança para desbloqueio do aparelho, errei. Deslizei novamente os dedos na tela, outra vez errei. Pela terceira vez desenhei e finalmente consegui destravar o aparelho. Abri um aplicativo de edição de imagens, carreguei a foto realizada e, para minha segunda surpresa, era como se ela tivesse se modificado. Ou talvez minha memória houvesse obliterado os resultados do recente passado com o intuito de confundir-me ainda mais sobre a realidade e a ficção dessa trama fotográfica, contrariamente à memória do dispositivo que conservava a imagem produzida. Um pouco absorto nesse *terroir*[4] criativo, fitava incansavelmente aquela imagem de um menino em pé, de outro Século, abraçado a uma cadeira de madeira, donde olhava-me com idêntica força. Reconhecemo-nos e nos sabíamos diversos. Restava transfigurar as regiões da temporalidade, do espaço, do pertencimento e, principalmente, da identificação. Editei a imagem oferecendo ao seu jovem e tenaz rosto uma mancha de cor rosa-seco. Anônimos de nós mesmos, publiquei a foto no Instagram (@anonymousseries) onde até hoje atualizo as reverberações sobre nossa história.

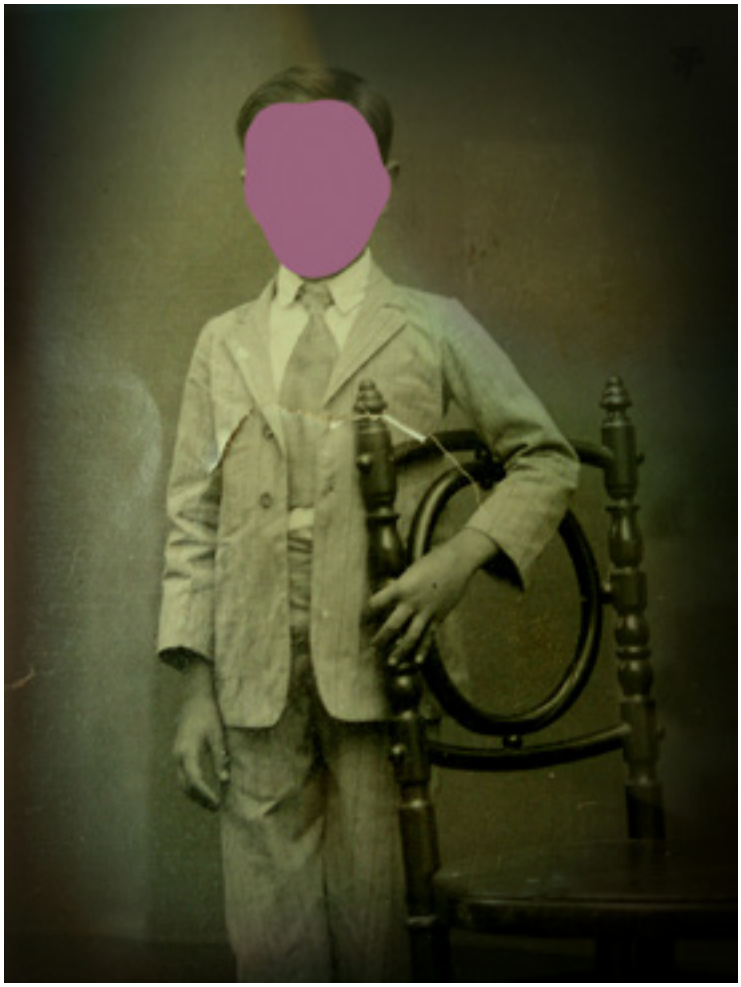


Figura 01
Anonymous Series (menino abraçado à cadeira), 2015
Impressão em Canson Velim Museum Rag 315g/m^2
80x60cm
Acervo do artista

4 termo empregado para falar do vinho. Aqui tomei emprestado sua significação – não possui tradução em outra língua – de ser o conjunto dos fatores essenciais para se obter um bom produto. Esses fatores, no que diz respeito ao vinho envolvem o clima, o solo, a geografia, as interferências humanas e/ou tecnológicas, etc. Nesse sentido, o termo foi aqui usado com a igual característica globalizante, para compreender um conjunto de fatores propícios à criação de um produto artístico.

Só me seria fortuito refletir sobre essa produção simultaneamente à sua execução. Escolhi continuar a fotografar com o meu aparelho celular e, agindo por tentativas, como previsto pela teoria da formatividade pareysoniana, desenvolvi mais de cem fotografias dessa série até o momento. O diálogo com outros artistas foi inevitável. Começaram a integrar minha visualidade trabalhos com as mesmas características. Visitei então as séries 'os viajantes' (2012) e 'falsos brilhantes' (2014) do paulista Nino Cais que, apesar de terem os rostos das pessoas tapados, falam de uma questão diferente do que procuro. Em 'os viajantes' Nino cria massas escultóricas, esse é seu desejo, retirar a carga expressiva de um rosto, camuflar uma direção que um sorriso, um olho mais apertado, uma boca comprimida podem oferecer ao espectador; e em 'falsos brilhantes' coleta fotografias antigas de casamento e oculta os rostos das pessoas com peças plásticas de bijouteria; fala então de uma identidade mútua, como também do desejo; de uma mistura do outro em si mesmo. Conheci, durante uma visita a Feira de Arte de SP em 2014, ao adentrar num stand de uma galeria francesa, o trabalho do norte-americano John Baldessari. Eram três fotografias, de pequenas dimensões, e nelas todas as pessoas possuíam um círculo de cor sólida e vibrante em suas faces (ele usava stickers circulares autoadesivos), eram trabalhos da década de 1990. Ele em geral se apropriava de imagens de pessoas famosas ou de revistas e jornais, fotografias ordinárias e lhes subtraia a identificação. Neste sentido, encontro um cruzamento com ele, porque eu também quero subtrair essa identidade, mas para dizê-la universal, mesclada, contaminada e não retirar-lhe a existência enquanto sujeito.

Enquanto a artista tcheca Tereza Zelenkova procura revivenciar histórias de sua antiga Tchecoslováquia com a série '*the unseen*' – publicada na revista *Der Grief* número 9, em junho de 2016 – e também tratar do espaço da mulher na sociedade encobrindo a todas com tecidos brancos meticulosamente ordenados para compor a cena e, então, questionar essas pessoas como invisíveis, meu diálogo com ela se afasta mais em termos conceituais, mas se estreita na medida em que trata de uma invisibilidade em sentido geral, de um desaparecimento. Do mesmo modo, esta ideia se presentifica na série '*self-portrait of you + me*' do escocês Douglas Gordon, na qual ele faz cópias em C-print de fotografias de pessoas famosas e ateia fogo na face delas, destruindo visualmente a identidade, mas ele mantém a identificação através dos nomes entre parênteses, no título do trabalho, do sujeito da imagem, como por exemplo, em '*self-portrait of you + me (Jayne Mansfield)*', de 2007. Ele não mantém um anonimato como eu e Tereza.

Aos poucos, enquanto agia, pensava e formava o trabalho, encontrei as duas pinturas intituladas '*the lovers I*' e '*the lovers II*' de René Magritte, ambas executadas em 1928, onde os amantes estão encapuzados com um tecido branco e o enquadramento sugere uma perspectiva mais fotográfica da cena, como se fosse uma instantâneo resultante daquele momento em especial. Independentemente do que apontam os insinuações teóricas já formuladas sobre esses seus trabalhos, minha conexão com Magritte se dá apenas pelo encobrimento da face, porque suas intenções pictóricas oferecem outro viés de interpretação, como a da necessidade em manterem-se, estes amantes, no sigilo, ou até mesmo uma ideia de sufocamento, morte e até alienação. Ao pesquisar o universo da pintura encontrei o '*Portrait of Mariana de Silva y Sarmiento, duchess of Huescar (1740-1784)*' – em exibição no *Metropolitan Museum of Art* no prédio do *The Met Breuer* na exposição intitulada *'Unfinished: Thoughts Left Visible'*, em 2016 – do alemão Anton Raphael Mengs. Interessou-me este retrato inacabado justamente pelo paradoxo de se saber quem era a retratada sem uma face, funcionando como um reconhecimento às cegas. Esta pintura, no meu entender, toca em uma questão além da historicidade, que é falar da inexistência e da invisibilidade, tornando o conhecido anônimo. Poder-se-ia dizer que Gordon também opera neste sentido, mas sua ação em queimar as imagens sugerem uma intenção formativa bastante diversa deste inacabamento pictórico.

Como se fosse Maia, encoberta pelo véu que me impossibilitaria de ver a realidade como ela é, aproximei-me do trabalho da alemã Alma Haser que, em suas séries '*cosmic surgery*', '*the eureka effect*' e '*the invitation*

of life', promove – em algumas – um completo apagamento do sujeito e o nascimento – em outras – de uma pessoa diversa da fotografada. No mesmo sentido de uma reconstrução do sujeito, também discutindo seu apagamento, está o *slideshow 'Amethyst'* (disponível no YouTube), do holandês Koen Hauser, onde o rosto de uma modelo é substituído, paulatinamente, pela imagem de pedra de ametista, desconstruindo o corpo e deixando-a sem cabeça. E, dentro da mesma rede social onde publico minhas imagens, cheguei ao artista australiano George Raftapoulos. Possuidor de uma vasta produção, têm inúmeros trabalhos em pintura e desenho onde encobre os rostos das personagens, por exemplo, '*girls girls girls*', '*her name was LOLA she was showgirl*' e '*lordfuqqinasole*'. Nestes três artistas me instigam as relações entre a identidade, a invisibilidade, o segredo (como em Magritte), mas especialmente a tentativa de oferecerem a esses sujeitos uma não identificação. Em alguns casos no sentido de preservar o sujeito e em outros – e esse se conecta mais ao meu fazer – em torna-los anônimos. O show havia terminado há algum tempo – por isso mesmo abri esse diálogo com diferentes trabalhos – e ainda hoje me pergunto qual parcela desta narrativa poética foi real e qual inventei. Perdi meu perseguido completamente de vista; daí a necessidade em encontrar outros anônimos.

REFERÊNCIAS

BAVCAR, Evgen; TESSLER, Elida; BANDEIRA, João (Orgs). Evgen Bavcar: memória do Brasil. Cosac e Naify: São Paulo, 2003.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Trad.: Centro Bíblico Católico. 88ª ed. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1993.

GROYS, Boris. *O universalismo fraco*. *In*: Revista Serrote. n.9. Instituto Moreira Sales: Nov. 2011. pp.87-101.
MÃE, Valter Hugo. O paraíso são os outros. Cosac e Naify: São Paulo, 2014.

PAREYSON, Luigi. Estética. Teoria da Formatividade. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Vozes: Rio de Janeiro, 1993.

ROJO, Alberto. Borges e a mecânica quântica. Trad. Márcia Aguiar Coelho. Editora Unicamp: Campinas – SP, 2011.

TÀPIES, Antoni. A prática da arte. 2ª ed. Trad. Artur Guerra. Edições Cotovia: Lisboa, 2002.

NOTAS SOBRE ARTISTAS DO DIÁRIO

Isabel Almeida Carneiro
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

RESUMO

A noção de programa existe para designar proposições artísticas que não são ensaiadas previamente, mas que utilizam espécies de partituras, programas de ação. O diário criado com as partituras de temporalidades inconciliáveis propõe como programa fazer todos os dias a mesma coisa. Nesse trabalho são apresentados processos artísticos que têm o fazer repetitivo como motor gerador da obra e que trabalham com a construção de arquivos e memórias a partir da forma-fragmento.

Palavras-chave: diário, fragmento colagem,

ABSTRACT

The notion of program exists to designate artistic propositions that are not previously tested, but makes use of kinds of scores, action programs. The diary created with the scores of irreconcilable temporalities proposes as a program to make the same thing every day. This piece of work presents artistic processes that have in repetitive doing the motor generator of the work, and that work with the construction of archives and memories from the shape-fragment.

Keywords: *diary, fragment, collage*

Roman Opalka, On Kawara e Horst Ademeit: constroem obra que só tem sentido no excesso e na sequencialidade dos dias. Opalka pinta um número após o outro durante toda a sua vida. Assim como quem balbucia, erra na fala e corrige sobrepondo à fala outra fala, uma acumulação[1], Opalka corrige os erros inscrevendo de novo o número que precede o erro, corrigindo por acúmulo. A partir de 1965, Roman Opalka se propõe a fazer todos os dias uma tela de 196x135cm em que inscreve a progressão do número um ao infinito com pincel branco sobre superfície branca. Opalka renuncia às cores e formas para pintar apenas números que atestam a passagem do tempo. Não importa a qualidade da pintura, mas somente seu transcorrer. Toda sua vida será uma renúncia para registrar a progressão dos números: projeto do qual não pode desistir. O gesto de pintar números exige destreza física, a tinta branca na ponta do pincel, muitas horas de trabalho para a concretização de uma tela. Desde o número um, o mesmo tamanho, espessura e marca de pincel, a mesma tinta branca de titânio, dimensões do quadro, os mesmos gestos em cada sessão. Opalka corrige os erros inscrevendo de novo o número que precede o erro, corrigindo por acúmulo. Por exemplo, em uma de suas telas há o número 1608320 seguido do número 1608301, então ele corrige 1608320 e em seguida 1608321. Os erros de Opalka nunca são apagados, eles estão visíveis, provas de um traço, de um movimento irreversível. Contra todo excesso de novidade e aceleração do mundo cada vez mais midiatizado e imediato, ele emprega uma produção monocórdia, monótona, uma lentidão que é a dimensão política da obra. Em 1972, ele chega ao milhão e muda uma última vez a regra do jogo: encobre a superfície da tela com 1% de branco. Ao final de sua vida, os números brancos se fundirão ao fundo branco da tela. Calcula que um homem de 80 anos fará cerca de 30 mil fotos. Pela estimativa de vida sabe que não alcançará a casa dos oito milhões, por mais que viva 100 anos. A obra torna-se a materialização da efemeridade da vida, da vida humana, da existência limitada. No relógio, o tempo não para de recomeçar. Diferente do relógio ou do calendário que marca uma repetição, seus números têm uma sequência que não retorna; atestam a passagem irrevogável do tempo. Opalka pinta o movimento do tempo, em que qualquer retorno é impossível. Diz que “um conceito não é suficiente para se fazer uma obra”. O conceito da obra, a passagem do tempo do um ao infinito é simples, mas não existiria a obra se não houvesse a envergadura de colocar em prática todos os dias esse conceito. Apesar da proposta conceitual, nas pinturas de Opalka está a presença de seu corpo, de sua gestualidade. Sua pintura inscreve simultaneamente presença e transcendência. Tem uma dupla origem: a arte pós-conceitual e a pintura abstrata americana. Por mais que Opalka tente retirar todos os traços afetivos de sua pintura, as marcas estão efetivamente nos quadros, a busca de diferenças e repetições, a tinta mais espessa em um número do que em outro, uma fadiga maior em determinados quadros. A pintura e sua história se fazem presentes na obra. O problema de Opalka ainda é a pintura: o que pintar depois de tudo, depois de Pollock e Robert Rymann, qual o último quadro ainda a ser feito? Sua pintura vive do paradigma da morte da pintura: “Eu já pensei no fim quando escrevi o número 1”. Como tão bem observou Yves-Alain Bois, a pintura seria, de fato, uma tarefa do luto na modernidade. A experiência da pintura vive de uma certa nostalgia? A pintura abstrata nasce com o prognóstico de seu fim, como última partida, último lance, verdade última a ser desvelada: o fim apocalíptico e redentor da pintura, que tanto busca o fim em si mesmo quanto sua essência opaca.

On Kawara: Date Painting (1966). Cada quadro da série mostra a data em que foi pintado. Um processo preciso e imutável. O texto é pintado em branco no centro do retângulo constituído pelo quadro, e é escrito na língua falada no lugar em que ele estiver no momento. O artista usa um número limitado de cores para o fundo monocromático: preto principalmente, mas também azul e vermelho. Quatro camadas de pintura são aplicadas ao fundo. O contorno das letras é previamente desenhado. O tempo de realização do quadro é de oito horas. Cada *Date paintig* é acompanhado de um jornal local da data em que a pintura foi feita. A

1 A palavra falada é irreversível, tal é sua fatalidade. Não se pode retomar o que foi dito, a não ser que se aumente: corrigir é, neste caso, estranhamente acrescentar. Ao falar, não posso usar borracha, apagar, anular; tudo o que posso fazer é dizer “anulo, apago, retifico”, ou seja, falar mais. (BARTHES, 1982, p.56)

simplicidade e o quase anonimato de suas *Date paintings* contrasta com a informação do jornal que acompanha a obra, apresentando local e data específicos, o que aconteceu naquele momento; que notícias preenchem o vazio intencional da obra? *Pintando em branco contra um fundo preto, as cartas e os números fundam um contato inicial, subsequentemente fotos mostram como Kawara constrói cadacaracter. Observamos claramente as linhas pinceladas que determinaram onde e como o artista moveu seu pincel.* E por que a pintura? A pintura de Kawara tem uma intenção fotográfica, a necessidade de marcar o intervalo; a pintura como um código cifrado do tempo, mas, simultaneamente, como divisão do trabalho Interiorizado; a pintura ao mesmo tempo é um trabalho manual e marca um gesto, e sua intenção é permanecer como registro apenas. Sua pintura vai além da desmaterialização pretendida por Rymann, porque ela própria já um processo que escapa da história teleológica e prognóstica do fim da pintura. Não interessa a Kawara a partida do jogo modernista. A conquista de uma pintura como fotografia de Kawara vem estabelecer os limites para além do fim da pintura; suas pinturas funcionam mais como um *ready-made*. Ele, porém, ainda se interessa pela pintura como gesto que marca o tempo, por uma representação; por isso pode-se falar que sua pintura ainda adere às questões da manufatura do processo de produção industrial. A pintura nunca se faz além de oito horas diárias; se excede esse tempo ela é imediatamente excluída; a *performance* de Kawara, todos os dias a mesma pintura, exige uma destreza e uma perda; mas por que pintar? A duração da pintura é importante para Kawara. Uma tentativa de narrativa diária frustrada, pois nada revela além de datas pontuais. O tempo da realização da pintura é uma urgência do presente, existencialista: romper com a momentaneidade, com o fugaz; romper com aquilo que escapa, com o cotidiano. Numa das *Date painting* ele diz: “Estou pintando esta pintura”. Sentença conceitual e tautológica, expressando antes de tudo uma lógica do sistema e da serialidade. A obra *I am still alive* compõe a série de arte postal que Kawara cria a partir de 1968 para descrever seu movimento e o transcorrer do dia, um tempo rígido, sólido, uma demarcação temporal. A série começou com um telegrama para seu curador com a frase *I am still alive*. Em seguida, na série *I got up at*, todos os dias ele faz uma descrição do local em que acordou naquele dia e em qual hora, e envia para amigos e conhecidos. A obra *I am still alive* é um contraste entre a forma do telegrama, sua brevidade e seriedade, e uma frase simples. Outra série intitulada *I went* demarca um tempo e um espaço em que ele aponta no mapa seu percurso pelos lugares e depois envia a amigos e conhecidos. Podemos dizer que se trata de uma tentativa de construção de uma autobiografia e uma marcação temporal e espacial dos percursos de Kawara. O importante é a criação de uma ação performativa dentro do cotidiano. O estabelecimento de regras de composição é fundamental para o trabalho plástico. A disciplina do fazer artístico é uma autoimposição, forma de regramento de si mesmo. Tal como a escrita dos *hypomnemata* que trata Foucault, que eram anotações diárias do cotidiano monástico, os sistemas criados pela disciplina diária são modos de adestramento, formas de capturar momentos de dispersão e até mesmo de inspiração. “Nenhuma técnica, nenhuma aptidão profissional podem adquirir-se sem exercício.” Na acepção cética, os hypomnemata podiam ser livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda. Seu uso como livro da vida, guia da conduta, parece ter-se tornado coisa coerente entre um público cultivado... Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-se, assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. “Tal é o objetivo dos hypomnemata, fazer da recordação do logos fragmentário e transmitido pelo ensino, a audição ou a leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível.” (FOUCAULT, 2006). Estabelecer uma escrita de si tal como nos hypomnemata é estabelecer um encontro consigo próprio, retirar-se para o interior de si, buscar ampliar a consciência dos atos, ações e condutas.

As fotos de Adeimet formam um inventário de 6006 polaroides construído durante 14 anos. Obsessivamente realizado todos os dias, Secret universe contém uma descrição segura sobre os efeitos dos “raios frios” sobre o meio ambiente. Para fotografar e descrever os efeitos dos “raios frios”, utilizava vários medidores, assim como uma bússola sobre o jornal diário. A compulsão com que persegue, filma e fotografa medidores de eletricidade, vigias, estaleiros, cabos elétricos, coletas de lixo ou bicicletas atesta uma forma de escrita que

exterioriza suas convulsões psíquicas, uma forma-arquivo que é infinita e, não obstante, tende a captar o que a memória não consegue: “Bem ao contrário: o arquivo tem lugar da falta originária e estrutural da memória”(DERRIDA, 2001). Essas notas dos artistas do diário são entremeadas às notas referentes a meus trabalhos artísticos como 90 telas em 90 dias. Tudo faz sentido, funcionam pelo sistema do fazer diário. A escrita fragmentária é um dos princípios norteadores do trabalho, que surgiu a partir da prática dos diários e da relação com obras. A obsessão da lista na obra de Horst Ademeit segue uma lógica que Umberto Eco encontra em *A vertigem das listas*, desde Homero até James Joyce: “o infinito de que falamos agora é, ao contrário, um infinito atual, feito de objetos talvez numeráveis, mas que não conseguimos numerar – e tememos que sua numeração (e enumeração) não termine nunca” (ECO, 2010) O que Umberto Eco vai chamar de lista poética é de um infinito físico, que não acaba e não se conclui numa forma a que possamos aproximar o *Secret universe*, de Ademeit. A lista que se torna o excesso coerente. O fato de aproximar e catalogar diariamente aquilo que ele percebeu no transcorrer das horas, 100 mil eventos que ele também não anotou, torna a lista de Ademeit estranhamente coerente e homogênea. O elenco do artista não poderia deixar de ser casual e desordenado, dado que, segundo todas as probabilidades, aconteceram naquele lugar e naquele dia muito mais eventos do que os que constam em sua lista obsessiva.

90 telas em 90 dias: Fazer uma tela por dia durante 90 dias consecutivos. A dimensão das telas, 30x30cm, era necessária para eventuais deslocamentos: quando viajasse poderia transportá-las comigo. Materiais disponíveis nas papelarias do Largo do Machado, em bancas de jornal e nos supermercados obedecem a regras de composição, como poder ser colados em uma tela de 30x30cm. A precariedade dos materiais e a estratégia da indeterminação (estabelecer um campo de possibilidades compositivas), assim como a relação performática de realizar todo dia uma colagem de 30x30cm, renderam ao trabalho uma dinâmica que estava fora do senso comum de “inspiração”. A obra se tornava um jogo diário, às vezes monótono. Ao conceber essa primeira série de *90 telas em 90 dias*, a ideia de uma prática artística quotidiana se impregnou em todo o trabalho feito posteriormente. A ideia de indeterminação surgiu por influência dos trabalhos de John Cage, como *Land scapes*, peça para piano que deve ser tocada batendo nas cordas do piano com um batedor de gongo, um prato de orquestra chinês e dois toca-discos em que o acaso entrava em jogo. Mais importante do que Cage em meu trabalho, entretanto, é a ideia de indeterminação de Boulez. A indeterminação é empregada na música como um meio de ampliar o sistema de opções que a obra oferece, porém há a preocupação em fixar-lhe limites. Para Pierre Boulez, a indeterminação não pode vir de fora do jogo que a obra encerra; por isso, ele aceita a indeterminação como aleatoriedade dentro do campo de possibilidades. Para Cage, porém, a indeterminação, como o acaso, só pode aparecer no indeterminado puro, que é o silêncio. O acaso e as possibilidades para Cage estão para além do jogo. A indeterminação estabelece um campo de possibilidades fechadas, o acaso é muito aberto. Ao estabelecer parâmetros e programas para a criação artística procurava um sistema que determinava todos os dias uma tarefa. O sistema me permitia a construção de uma narrativa pessoal que moldava o meu dia a dia. O sistema diário e cotidiano tornou-se um procedimento artístico.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A escuta – o rumor da língua. In: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BOIS, Yves-Alain. Pintura: a tarefa do luto. *Revista Ars*, 7, ECA-USP. Disponível em http://www.cap.eca.usp.br/ars7.htm. Acessado em: 30 mar. 2013.

DERRIDA, Jacques. O mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ECO, Umberto. A vertigem das listas. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: Ditos e Escritos v. III. 2 ed. São Paulo: Ed. Forense Universitária, 2006.

SOBRE REDES E ÓRBITAS:
MAPEANDO O PRÓPRIO PROCESSO CRIATIVO

POETIC AND DISTANCE:
STUDIES ON OWN CREATIVE PROCESS

Joedy Marins
Universidade Estadual Paulista (UNESP) / DARG / FAAC

RESUMO

As questões abordadas dizem respeito à pertinência em se estudar o próprio processo criativo. Investiga-se o espaço existente entre a construção poética e o distanciamento necessário para que compreendamos métodos e fases nos quais a obra de arte é pronunciada. Enquanto campo de experimentação, o contexto entre o ateliê e a sala de aula abrange o desafio de se observar até onde conseguimos utilizar a crítica de processo na leitura de nossos próprios registros e rascunhos, sem que a pureza e a originalidade do ato criador se percam.

Palavras-chave: processo criativo – crítica de processo – poética

ABSTRACT

The issues addressed concern the relevance of studying the creative process itself. Investigates the space between the poetic construction and the distance necessary to understand methods and phases in which the artwork is pronounced. While experimentation field, the context between the studio and the classroom covers the challenge to observe how we can use the process of critical in the reading of our own records and drafts keeping purity and originality of the creative act.

Keywords: *criative process – poetics – process critical*

INTRODUÇÃO

O presente trabalho traz apontamentos sobre a compreensão do próprio processo criativo, aproximando teóricos atuantes nas décadas de 1960 a 90 da crítica genética. Resultam da observação sobre o próprio fazer artístico e de conteúdos abordados que aproximam o ateliê da sala de aula.

Ao iniciar disciplinas sobre o ato criador, sempre incentivo os alunos a resgatarem seus trabalhos antigos, visitarem suas pastas, cadernos, anotações, remexerem seus baús. Assim como o pesquisador que investigará o processo de um artista que sequer possa conhecer, esses alunos (sejam da graduação ou pós-graduação) vão em busca de guardados, arquivos digitais, marcas distantes. Nesse percurso, séries são localizadas da mesma forma que rascunhos, ideias abandonadas, convidando o criador a se auto-observar e, provavelmente, a ser o maior crítico de seu trabalho.

Ao acompanhar cada um desses alunos, proponho que compreendam a dinâmica de suas criações, que percebam como ocorrem as conexões, maravilhando-se com a complexidade dessas operações. Torna-se essencial que percebam como suas referências são organizadas para que a manifestação criativa ocorra.

SOBRE REDES E ÓRBITAS

Com base nos estudos de PLAZA (1998, p. 73), o ato criativo não é necessariamente um processo contínuo, ocorrendo em momentos diversos da vida do indivíduo, em *feedbacks* alimentados pela experiência. Amparado em diversos estudos, dos quais salienta WALLAS (1970, p.91-7), com contribuições de MOLES (1971, p. 161-7) e KNELLER (1971, p.161-7), distingue etapas pelas quais o pensamento criativo passa até chegar à materialização da ideia. Tratam-se da apreensão, preparação, incubação, iluminação, verificação e comunicação, as quais favorecem o entendimento não linear do processo, aberto a alternâncias entre tempo e espaço, nas quais podem ocorrer processos simultâneos e encadeados. A não linearidade desses eventos vem de encontro à construção de redes, descrita por SALLES (2008, p.25) ao apresentar como exemplo gráfico um mapa de interações proteína-proteína, para facilitar a visualização de ramificações e interações em comparação ao que ocorre durante as criações.

Figura 1: mapa de interação proteína-proteína
(Fonte: http://www.nature.com/nrg/journal/v5/n2/fig_tab/nrg1272_F2.html)

Ao estudar a obra de Cecília Salles aprendo a olhar para os documentos de processo como quem observa pontos em uma constelação, um sistema a integrar corpos aparentemente distantes, mas potencialmente

conexos. Nesse aspecto, considero pertinente mencionar a maneira como RAMÍREZ (1993) apresenta a obra de Marcel Duchamp, disposta em duas grandes órbitas: "O Grande Vidro" e *"Étant donnés"*. Cada obra produzida pelo artista faz parte de um todo, em relações nas quais se estabelece a noção de autoria, o que posso entender dentro do que SALLES menciona sobre o inacabamento da obra:

> O objeto dito acabado pertence a um processo inacabado, em outras palavras, a obra entregue ao público, como um momento do processo, é simultaneamente gerada e geradora. Isto nos leva a pensar na complexa relação entre obras e processos. Proponho, portanto, primeiro, mapear essas relações, para pensar em alguns desdobramentos sob o ponto de vista da abordagem crítica. (SALLES, 2006, p.154)

Conteúdos desenvolvidos entre 2014 e 2016 nas disciplinas "Laboratório de criatividade", "Dinâmicas do processo criativo" e "A construção da obra de arte a partir da crítica de processo" resultaram em dossiês produzidos pelos próprios alunos, nos quais se observam avanços alcançados no que diz respeito à maturação da obra. Neles, observo a busca de partes de um todo, que configuram órbitas ou padrões de rede, compostas no levantamento sobre a escolha de técnicas, materiais, referências e objetos de estudo.

Nesses mapeamentos, a expressão artística é aguçada, delineando dificuldades e aprimoramentos, um olhar distanciado em relação às próprias obras.

Observa-se que o criador nunca terá ciência de seu processo como um crítico. Jamais será espectador de si mesmo, mas ao reconhecer-se em sua rede de criação, em sua organização, ele perceberá com maior clareza como ocorrem as conexões em seu processo, seu fluxo criativo.

O autor, ao estar no processo, não pode esgotar-se em investigações científicas sobre si mesmo, mas pode ser desperto para a percepção de um fluxo criador contínuo. Ao mapear seus interesses como pontos a se conectarem, torna-se mais sensível à constância na qual os impulsos criativos ocorrem, onde e quando. Nesse aspecto, a investigação favorece um método de auto-organização.

CONSTRUÇÃO DE REDE NA GRADUAÇÃO E NA PÓS-GRADUAÇÃO

Ao propor a investigação para a construção da própria rede em disciplinas da graduação, constata-se que muitas vezes ela ocorre como um reconhecimento de ideias, talvez dispersas. Trata-se da busca por uma poética que ainda está em formação.

Já na pós-graduação, ocorre a identificação entre o criador e o pesquisador, em uma forma de reconhecimento que favorece não somente o processo do artista, mas também a formação do professor. Criar passa a ser também um ato de contemplação na observação do processo. O exercício permite uma maior sensibilização ao que se procura, ao objeto de estudo, à materialidade, a interesses específicos e às conexões entre eles, inclusive entre rede e redes.

O maior desafio dessas disciplinas está, na compreensão de si mesmo, em despertar no aluno a percepção da importância dos pequenos começos, vestígios para novas fases, reconhecíveis em: documentos de processo, obras anteriores, outros autores, materiais, técnicas, suportes, referências diversas, provenientes do contexto familiar, local, passadas por meio da tradição oral, pelos meios de comunicação ou de maneira sistematizada.

Entende-se que o alcance da importância dos detalhes está exatamente em visualizar o lugar que estes ocupam nos encadeamentos. Nesse aspecto, o desafio está em acompanhar como a ideia original é desenvolvida até ser comunicada e em quantas vezes essa dinâmica se repete. Isso não ocorre ao se olhar somente para pontos da rede, mas sim na frequência em que são conectados, em conhecê-los.

O interesse autoral está em perceber as possibilidades de encadeamentos e conexões. Não está no ponto específico. Não está no esgotamento da compreensão do todo, mas das partes, de ponto em ponto, de delicadezas que se aproximam, como se o mapa de interações fosse ampliado. Como uma visualização pormenorizada de um detalhe da rede, uma amostra dentre infinitas possibilidades, como pode nos sugerir a imagem abaixo, gerada por meio de software gráfico para análise e visualização de redes.

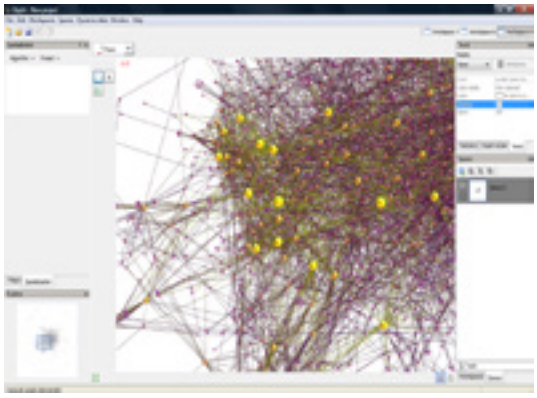


Figura 2: Demonstração de ferramenta do software Gephi (para análise e visualização de redes)
(Fonte: www.gephi.worpress.com)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar o ato criativo é estar consciente de que estamos diante de um processo inacabado. Ao abordar a própria autoria, enfatiza-se o cuidado para não esgotar os lampejos intuitivos, tentando traduzí-la em textos teóricos e distantes. O criador sempre precisará se maravilhar diante do novo. O imprevisível é o elemento a ser alcançado pela criatividade e, para isso as possibilidades de inventividade devem ser inalcançáveis. Precisamos de pistas, de saber contemplar conexões já existentes, maravilhar-nos com novas referências e para isso as redes podem ser elementos facilitadores em nosso percurso, mas a consciência de que as possibilidades são infinitas nunca deve faltar ao olhar do criador que busca se compreender melhor. Basta que se aventure a um novo começo, incentivado por outros que já aconteceram e floresceram. Serão sempre estímulos.

REFERÊNCIAS

GEPHI. Disponível em: <http://www.gephi.worpress.com>. Acesso em: 10 set 2016.

KNELLER, George K. **Arte e ciência da criatividade**. 8ed. São Paulo: IBRASA, 1978.

MOLES, Abraham. **A criação científica**. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1971.

MOLES, Abraham, CAUDE, Roland. **Creatividad y métodos de innovación**. Madrid: Ibérico Europea, CIAC, 1977.

NATURE Reviews. Disponível em: <http://www.nature.com/nrg/journal/v5/n2/fig_tab/nrg1272_F2.html>. Acesso em: 10 set 2016.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 24 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

PLAZA, Julio; TAVARES, Mônica. P**rocessos criativos com os meios eletrônicos:** poéticas digitais. São Paulo: HUCITEC, 1998.

RAMÍREZ, Juan Antonio. **Duchamp**: el amor u la muerte, incluso. Madrid: Ediciones Siruela, 1993.

SALLES, Cecília A. **Redes da criação**: a criação como rede. 2 ed. Vinhedo: Horizonte, 2006.

DESTINOS DA PAISAGEM E (DES)APROPRIAÇÕES AUTORAIS NA OBRA COLABORATIVA "ENTRE SAUDADES E GUERRILHAS"

DESTINOS DEL PAISAJE Y ACERCAMIENTOS DEL AUTOR EN EL TRABAJO COLABORATIVO "ENTRE SAUDADE E GUERRILHAS"

José Cirillo
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) / FAPES/CAPES/Cnpq/PPGA-UFES

RESUMO

O artigo discute alguns modos de aproximação do espaço da natureza por artistas, e como o projeto poético de obras para este espaço pode estar condicionado por variantes culturais determinadas pelo ambiente natural a partir da relação afetiva do artista com este meio (topofilia). A partir da hipótese de que há dois modos de aproximação do processo de criação de obras de arte pública destinadas aos espaços de natureza, esse artigo busca desenvolver um deles, revelando aspectos de como o projeto poético da obra "Entre Saudades e Guerrilhas", de Piatan Lube, aproxima-se da natureza com uma intencionalidade de dialogar com os sujeitos e com o ambiente, revelando um processo criativo pautado na perspectiva colaborativa e no diálogo com o espaço, com os materiais e com as comunidades, materiais básicos para a edificação de um projeto plástico co-autoral, uma escultura social.

Palavras-chave: Arte pública; Arte e natureza; Piatan Lube; Arte colaborativa.

RESUMEN

El artículo aborda algunas formas de abordar el espacio de la naturaleza por los artistas, y como el proyecto poético de una obra puede estar condicionado por las variaciones culturales determinados por el entorno natural del artista (topofilia). A partir de la hipótesis de que hay dos maneras de abordar el proceso de creación de obras de arte público destinadas a las áreas de la naturaleza, este artículo tiene por objeto desarrollar una, revelando aspectos de la forma en que el proyecto poético de la obra "entre saudades e guerrilhas", de Piatan Lube, se aproxima a la naturaleza con la intención de dialogar con los sujetos y el medio ambiente, dejando al descubierto un proceso creativo basado en un enfoque de colaboración y en el diálogo con el espacio, con los materiales y las comunidades, los materiales básicos para la construcción un diseño de plástico co-autor, una escultura social.

Palabras clave: *arte público; arte colaborativa; Piatan Lube; arte y naturaleza.*

INTRODUÇÃO

Paisagem é um termo ao mesmo tempo simples e complexo. Simples, porque temos uma noção do que seja, mas complexo quando tentamos demarcá-lo conceitualmente. Autores como Milton Santos (1988) ou Yanci Ladeira Maria (2011), se debruçaram sobre esse tema no Brasil, mas é a partir da considerações de Javier Maderuelo (2001) que tomamos a ideia de que o limite do olhar sobre o ambiente natural se dá pela intencionalidade do que se vê, no recorte que transforma esse campo em paisagem. Assim, se visão é uma capacidade biológica, o olhar é a demarcação de uma intencionalidade que interpreta o que se olha. Para Maderuelo, não existe paisagem sem interpretação, pois vemos somente o que somos capazes de reconhecer. Sendo paisagem o que se vê, podemos partir do princípio de que a arte pública, como paisagem, é o que se vê. Assim, a arte pública como paisagem está instituída pelos modos de construção cultural que a fazem ser vista/percebida como elemento constitutivo da e na paisagem. Como tal, é , ao mesmo tempo, obra e um constructo cultural percebido como uma paisagem. Portanto, podemos afirmar que somente haverá uma obra de arte pública quando esta for capaz de interpor-se com as paragens no ambiente em que se situa, resignificando-as e possibilitando que estas sejam vistas, percebidas, como paisagens, e não apenas como pareagens[1].

1. ARTE PÚBLICA E PAISAGEM: DESTINOS E (DES)APROXIMAÇÕES AFETIVAS NO PROJETO POÉTICO

A partir destas considerações iniciais, pensamos que as relações entre arte, o espaço público e a paisagem parecem passar por uma noção de afetividade com os lugares e com os seus objetos materializados; no caso, como obra de arte pública. A paisagem tem constituições afetivas determinadas por modos de relação diferenciados entre os diferentes sujeitos e a natureza. Na arte pública brasileira, parece-nos que a aproximação estética com esse fenômeno se manifesta de dois grandes modos: de um lado, uma aproximação estruturada no sentimento de dominar a paisagem e alterar a natureza (a obra se torna um elemento estranho e externo inserido na natureza) – um exemplo disto são as intervenções curadas pelo Instituto Cultural Itau para o Projeto Fronteiras (ALVES, 2010); ou, de outro lado, uma aproximação na qual o projeto poético busca incorporar-se como paisagem e confundir-se com a natureza (a obra é resultante da mediações de diferentes sujeitos, espaços e materiais envolvidos e está inserida no contexto psicossocial e ambiental). Para o desenvolvimento da reflexão proposta neste texto, nos focaremos no segundo modo de aproximação de artistas com a arte pública e a paisagem, tomamos para isto o processo criativo da obra colaborativa “Entre Saudades e Guerrilhas” (2010-2014), de Piatan Lube.

Nem todas as aproximações entre arte e natureza são disjuntivas. Algumas propostas tendem à permanência por se configurarem como práticas culturais. Destacamos, em especial, aquelas práticas artísticas que estão associadas ao cenário das ações colaborativas e que tem seu centro de inquietações no processo criativo compartilhado com todos os agentes sociais e ambientes, em todas as suas instâncias (CIRILLO; KINCELER; OLIVEIRA, 2015). É neste contexto que parece se encerarem as perspectivas do projeto “Entre Saudades e Guerrilhas”, de Piatan Lube, que integrou o Programa de Residências Artísticas, promovido pela Secretaria de Cultura de Viana, em 2012, no Espírito Santo[2]. “Entre Saudades e Guerrilhas” parece falar da possibilidade da arte de incorporar paisagens e confundir-se com natureza. Lube é um artista jovem, nascido em 1986, entre as montanhas e vales no interior do sudeste brasileiro. É residente da zona rural da cidade de Viana (em Piapitangui). O projeto estético se desenvolveu a partir de uma proposta de residência artística, com apoio da Secretaria de Cultura de Viana e da Secretaria Estadual de Cultura do Espírito Santo.

A “Ocupação entre Saudades e Guerrilhas” é uma espécie de *art in progress*, e consiste em uma intervenção artística em escala geográfica (e ambiental), sendo pensada para interagir as diferentes tramas dos agentes

sociais, instituições públicas e equipamentos culturais da comunidade, à qual, aliás, o artista pertence. A proposta primeira da obra se efetivaria a partir da monumentalização na memória da cidade (memória coletiva), que vê seu dia a dia sendo alterado, e sua tranquilidade de interior ficando no passado, em detrimento do processo de invasão dos modos de vida metropolitano que a cerca, uma invasão desordenada de um projeto de urbanidade que desconsidera a história local, bem como os impactos que seus moradores vem sofrendo ao longo desses últimos anos.

Assim, Lube mapeou um sentimento comum a ele e aos outros munícipes. A proposta estética foi pensada para dois espaços: na sede do município, em uma galeria; e na área externa, no campo que envolve a cidade, na paisagem do entorno (que está em processo de esquecimento como paisagem). Inicialmente, promoveria a escavação da palavra "SAUDADE" na encosta, cuja cobertura florestal tinha cedido lugar às áreas de pastagem, também desativadas. A palavra teria 45 metros de largura por 185 de comprimento, sendo escritas cada letra na forma de buracos. Em cada um dos buracos seriam plantadas cerca de 500 mudas de árvores naturais da região, num total de 3.500 unidades e cerca de 8.400m2 de nova mata em construção. (A noção de temporalidade como matéria edificante também está presente na proposta de Lube, assim como na de Felix). O trabalho de topografia e marcação de cada letra envolveu uma equipe de moradores e geógrafos, estabelecendo os limites e a relação das letras da palavra "SAUDADE". Essa demarcação incluiu incorporar árvores remanescentes na encosta como elemento nas letras. A escolha do local foi mais que geográfica, estava pautada numa relação afetiva com a paisagem e com seus elementos constitutivos. Mediação. Sem confronto aparente. Com o crescimento das árvores, esse espaço seria reconfigurado como paisagem, sendo que parte do sentimento de pertencimento da paisagem comunitária estaria em reconstrução por meio dessa nova paisagem, uma ação temporal diária movida por uma estratégia de reaprender construir, cuidar e olhar o ambiente ocupado.

Figura 1. Piatan Lube (1986). Entre Saudades e Guerrilhas (2012) – intervenção ambiental. Projeto gráfico digital e em papel. Acervo do artista

Mas, o projeto inicial, já em avançada fase, foi forçado ao quase abandono. O proprietário do terreno não mais permitiu a instalação da obra em suas terras. Lube, frente à falência de seu projeto inicial, se entregou a uma depressão psicológica no meio da residência artística. Se sentiu derrotado e incapacitado para produzir. Pensou em abandonar o projeto e a residência. Aquele projeto parecia estar abortado, mas sua essência se colocou em movimento, não pelo artista, entregue à dor de sua perda, mas pelos moradores sensibilizados com a perda – dor tomada também como deles -, mas, não entregues à ela. Lube foi resgatado pela comunidade. Eles lhe mostraram outras dimensões da proposta que estava em curso. Bastava ao artista redescobrir-se e a redesenhar. Juntos, moradores e artista, num protagonismo social, retomam sua memórias e reconfiguram a imagem geradora da obra.

Novas memórias precisaram ser ativadas; e o artista parecia estar seduzido pela sua comunidade nessa nova proposição. Vivia-se uma escultura social em curso. Relembrando Beuys, podemos pensar que estava vida e arte se misturando, pois todo homem é um artista em sua dimensão estética (VICINI, 2013). Assim, artista e moradores se colocam numa nova peregrinação estética e vivencial pelo interior do município em busca de memórias de antigos residentes sobre "olhos d'água". Uma busca por nascentes importantes na história da comunidade, devastadas pelo mesmo movimento que destruiu as árvores, e, consequentemente secou ou alterou muitas das nascentes d'água, ou diminuiu o seu fluxo. Não apenas Lube emerge da depressão, ele é revitalizado com esse novo projeto. Renasce como fênix das cinzas da angústia. A nova proposta de intervenção surge profundamente da coabitação de desejos, estéticas e memórias coletivas. A residência artística foi reorganizada. Iniciaram-se os trabalhos da nova/velha obra. Nasceu um novo trabalho. Renasceu uma ideia.

A nova proposta, foi intitulada "Plano de Plantio NASCENTES: Entre Saudades e Guerrilhas", nasceu em fevereiro de 2012 e está em contínuo fluxo construtivo. Esta nova ação colaborativa estava centrada no mapeamento e resgate das fontes de água no município, as quais faziam parte da memória da maioria dos moradores mais velhos. A ação se construiu nos encontros com a comunidade, traçando planos de localização e estratégias de preservação das mesmas. Ficou estabelecido que se faria, nessas áreas, o plantio das mudas previstas, cerca de 3500 espécimes da vegetação local. Assim, além de efetivar uma ação estética com impactos no ambiente natural, a obra proposta envolveu a ação da comunidade na continuidade das interferências. A nova proposta se materializou como uma ação estético-ambiental. Tudo sendo registrado em vídeo e fotografias, que integraram uma parte da mostra final, dentro do espaço da galeria.

Figuras 2 e 3. Entre Saudades e Guerrilhas (2012) – intervenção ambiental. Diálogos com a comunidade e plantio de árvores. Fonte: Acervo do artista

Figura 4. Entre Saudades e Guerrilhas (2012) – intervenção ambiental. Vistas da instalação na galeria. Fonte: Acervo do artista

A ação da residência em Viana, que integrava o “Projeto Entre Saudades e Guerrilhas”, tomou corpo nos dois espaços previstos: na cidade, no Casarão; e na paisagem, nas diversas minas de água encontradas. No Casarão, foi estruturado o berçário das mudas – cuidadas por moradores da comunidade e pelo artista; também neste espaço, durante a exibição final dos resultados (provisórios) foi feita uma mostra temporária que apresentava etapas de todo o processo, permitindo que toda a comunidade e os demais visitantes pudessem ter uma noção da dimensão ambiental e memorial do trabalho, e uma previsão do seu devir nos próximos anos. Elementos da prospecção ambiental foram trazidos para o interior da galeria. Um deles, uma peça que funcionou para acumular água de uma das nascentes, funcionou como um poço, um espelho d’água sobre o qual se projetavam vídeos de todas as nascentes locais. Computadores permitiam acesso ao acervo imagético gerado e, em uma outra sala, recolhiam-se anotações dos desejos e saudades da comunidade. Pequenos papéis amarelos, lembretes da memória em reconstrução.

“Entre Saudades e Guerrilhas: renascente” nos parece, efetivamente, uma obra de arte pública realizada no, com e para o meio rural e o meio ambiente. Uma obra colaborativa que não se encerrou no final da residência artística de Piatan Lube. Não se cristalizou como uma escultura monumento. É uma escultura social, acionando a dimensão estética da comunidade. Permanece, para além da mostra final, no trabalho comunitário de manutenção e preservação de suas fontes naturais de água da comunidade. Um monumento vivo à memória da comunidade. Um ato estético e político de resistência à perda de sua identidade e da noção de pertencimento ambiental e cultural que tem assolado as comunidades rurais no Brasil. A paisagem em Lube nos parece ser uma construção social vivida e de cujo diálogo com a natureza nascem as possibilidades de obra.

A arte pública no meio rural, com Piatan Lube, é uma obra do e para o campo. “Entre Saudades e Guerrilhas” se estrutura como um jogo de sedução promotora de paisagem afetivas, ambientais, sonoras, alimentares, etc. Como obra, somente nos parece existir na medida que se estrutura como paisagem; na medida que os sujeitos e a natureza seguem seu percurso; na medida que as nascentes se recuperam, e que, em alguns anos, não se saberá mais se é obra ou paisagem, pois terá se tornado totalmente paisagem. As montanhas de Viana estavam lá. As minas estavam lá. Eram espaços de esquecimento. A ação colaborativa provocada pela intervenção de “Entre Saudades e Guerrilhas”, transformaram esses espaços paisagens culturais, espaços reapropriados pela memória e prática dos moradores.

NOTAS

[1]Diferenciamos paragens de paisagens pelo fato de que paragem é o que está diante dos olhos, e paisagem é o que olhamos. A paisagem implica numa tomada intencional de perceber um determinado conjunto de aspectos de um determinada localidade, ou paragem. Assim paisagem é dada pela intencionalidade que a faz ser vista. Paisagem resulta de algo mais: da intencionalidade de direcionar o sentido da visão para perceber um conjunto de paragens que se colocam aos nossos sentidos. É o que vemos depois de olhar a natureza.

[2] Viana é um pequeno município no estado do Espírito Santo, no Sudeste brasileiro. É uma das cidades que integra a Região Metropolitana da Grande Vitória (capital do estado). É, entretanto, a municipalidade cuja sede fica mais distante da capital, sendo que apenas as suas bordas integram o complexo urbano. Na sede, onde se localiza toda a infraestrutura administrativa, os modos de vida são provincianos, e preservam muito ainda dos modos de vida do interior do Brasil. Assim, Viana é uma cidade que embora integre uma grande região metropolitana, preserva muito, em sua sede, das tradições e costumes da vida rural brasileira.

REFERÊNCIAS

ALVES, J. F. *No Limite*. As Partes, nº. 4, v 1. Porto Alegre: Ateliê Livre, 2010. ISSN 2178-868, pp. 20-23.

CIRILLO, J.; KINCELER, J.L.; OLIVEIRA, L.S. *Outro Ponto de Vista*. UFES/PROEX : Vitória, 2015

MADERUELO, Javier (org.) *Arte Publico:* naturaleza y ciudad. Fund. Cesar Manrique: Madrid, 2001.

MARIA, Yanci Ladeira. *Paisagem:* entre o sensível e o factual. Uma abordagem a partir da Geografia Cultural. 2011. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP).

SANTOS, Milton. *Metamorfose do espaço habitado***.** São Paulo: HUCITEC, 1988.

VICINI, Magda S. Dimensões comunicacionais no conceito de escultura social de Joseph Beuys como possibilidade de tradução criativa. *Revista Ars*, São Paulo, v. 11, nº 22, p. 75-97, 2013

TUAN, Y.F. *Espaço e Lugar.* A perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1980.

PERCORRER, COLETAR E RECONFIGURAR IMAGENS: PROCESSO ARTÍSTICO E METODOLOGIA

SCROLLING, COLLECTING AND RESETING IMAGENS: ARTISTIC PROCESS AND METHODOLOGY

José Márcio de Oliveira Lara / José Lara
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

RESUMO

Em 1966, em uma publicação da revista Artforum, Tony Smith lança um questionamento sobre a relação entre arte, objeto e experiência, defendendo o percurso como prática artística autônoma. Em meu processo criativo, o deslocamento pelas estradas que interligam áreas de exploração de ferro, na região do Quadrilátero Ferrífero mineiro, estimula experiências intensas. A produção artística surge como possibilidade de potencializar e compartilhar as vivências suscitadas por uma paisagem peculiar.

Palavras-chave: *Arte, Metodologia, Percurso, Paisagem, Mineração*

ABSTRACT

In 1966, in a publication of Artforum magazine, Tony Smith launches an inquiry into relationship between art, object and experience, defending walking as autonomus artistic practice. In my creative process, the displacements along the roads that connect iron minings areas, in a brazilian region called Quadrilátero Ferrífero, motivates intense experiences. An artistic production emerges as a possibility to enhace and share the experiences raised by a peculiar landscape.

Keywords: *Art, Methodology, Walking, Landscape, Mining*

INTRODUÇÃO

Diante de tudo já realizado ao longo da história milenar da arte, do desenvolvimento tecnológico e da facilidade de acesso à informação, a produção artística contemporânea tem se baseado em metodologias múltiplas, que vão de pesquisas transdisciplinares à reprogramação de imagens já disponíveis no mundo. Desde o século XX, no entanto, muitos artistas e críticos nunca deixaram de praticar e pensar arte como um processo indissociável à vida, buscando experiências estéticas em questões cotidianas.

Nesse contexto, a simples ação de percorrer um caminho ganha autonomia como prática artista, na medida em que o indivíduo é capaz de desenvolver relações simbólicas com o espaço que o cerca, segundo Francesco Careri. Em encontro com esse pensamento, a própria paisagem natural e seus elementos, de acordo com Simon Schama, está impregnada de sentidos históricos e culturais, em uma relação subjetiva entre homem, natureza e memória.

Interessado em investigar essas questões, faço viagens pelas estradas que interligam jazidas de ferro no Quadrilátero Ferrífero mineiro, à procura de experiências, situações e imagens. Durante esses percursos, procuro encher ainda mais uma bagagem pesada de vivências já acumuladas, ao longo dos anos, nessa região. Esse conteúdo é submetido à procedimentos artísticos, de acordo com um desejo de dilatar e compartilhar minhas experiências durante os percursos.

Em uma noite qualquer, no início da década de 50, Tony Smith - então professor de arte na *The Cooper Union for the Advancement of Science and Art* - dirige seu automóvel pela periferia de Nova Iorque, acompanhado por três alunos. Alguém o havia contado como entrar, clandestinamente, no canteiro de obras da *New Jersey Turnpike.* Diante do local, o grupo supostamente entra por alguma fresta no bloqueio, acessando a estrada em construção. Dentro do carro, percorrem pela linha preta de asfalto, ainda destituída de iluminação e qualquer tipo de sinalização. A autopista faz um desenho na escuridão, envolvida pela paisagem industrial do subúrbio nova iorquino, com suas torres, chaminés, fumaça e alguns pontos de luzes coloridas.

Em 1966, a revista *Artforum* publica a matéria *Talking to Tony Smith*, assinada por Samuel Wagstaff Jr., contendo um relato dessa marcante expedição, há mais de uma década atrás. Trata-se, segundo Smith, de uma experiência estética extasiante e indescritível, que nenhuma obra de arte lhe havia suscitado antes. Instaura-se então uma reflexão sobre novos sentidos possíveis para a escultura e o percurso: paradigmas investigados no minimalismo e na *land art*, respectivamente. O objeto tridimensional pressupõe um itinerário ao seu redor ou sobre seu próprio corpo, assim como Smith se coloca na rodovia escura em construção. A caminhada, por sua vez, pode ser praticada como procedimento artístico autônomo: a própria espacialidade formaliza e sustenta uma experiência, em uma situação análoga à do artista na paisagem artificial estadunidense.

Em meu processo artístico/vital, a estrada desempenha essa função fundamental de fio condutor de experiências. Por elas, estou em movimento frequente, há anos, dentro do Quadrilátero Ferrífero, a maior região mineradora do Brasil, localizada no centro-sul de Minas Gerais[1]. Ao longo dos anos, a rotina de ir e vir pela paisagem minerária - a própria vivência nela -, desenvolve uma espécie de intemperismo mental: a decomposição de memórias produz um solo - um imaginário - fértil para o devaneio e a criação poética.

Enquanto mapa, o Quadrilátero Ferrífero é tão esquemático como qualquer outra representação cartográfica. A geometria em seu nome atribui ainda mais rigidez à essa área simbólica. A sensação de presença física

1 Minas Gerais é o principal estado minerador do Brasil. Segundo dados do IBRAM (Instituto Brasileiro de Mineração), responde por 35% do total da produção mineral nacional e é o maior produtor brasileiro de ferro: das 350 milhões de toneladas produzidas no país em 2007, 70% saíram de suas jazidas.

nela, no entanto, é mais orgânica: além da tridimensionalidade acidentada e imponente do relevo, sua malha de caminhos é múltipla como um sistema circulatório animal. O trecho da BR-040 que atravessa a região é como uma artéria, de onde se ramificam rotas menores. Uma delas, por exemplo, seria a Rodovia dos Inconfidentes: veia que se dirige aos municípios mineradores de Itabirito, Ouro Preto e Mariana, em conexão com pequenas estradas - vasos capilares - que levam trabalhadores às diversas minas exploradas pela Vale na região. Ainda nessa trama, vias de terra e trilhas pelo mato oferecem mais possibilidades de incursões por áreas de mineração.

Buscando intensificar a relação pessoal com esse território, deixo de simplesmente circular pelas rodovias próximas às jazidas de ferro e passo a tomar os desvios que chegam até elas. Tratam-se de expedições pela rede de caminhos que interliga o complexo minerador do estado, realizados de carro e à pé, à só ou acompanhado por alguma pessoa próxima.

Dirigindo há cerca de 15 minutos desde a saída de casa (localizada na região central de Belo Horizonte), em direção à BR-040, a paisagem urbana começa a dar lugar à natural. Muitas áreas de relevo erodidas e rasgadas pela ação humana deixam escapar um conteúdo ferroso, misturado junto à terra e em fragmentos rochosos de dimensões variadas. Nesse ponto da viagem, o fluxo de caminhões sujos pela poeira avermelhada, contraída nos entornos das minerações, torna-se intenso. Alguns minutos adiante, já em Nova Lima, o cenário montanhoso é exuberante e aparecem as primeiras sinalizações de acessos à minas.

Sem o hábito de estabelecer um roteiro prévio, escolho alguma dessas entradas. Diminuo a velocidade e aumento a atenção para o ambiente ao redor, observando os elementos naturais e artificiais da paisagem: a maneira intrigante como interagem entre si. Nas áreas de mineração, existe uma diversidade de placas indicando nomes e direções das jazidas, marcando propriedades particulares, proibindo a entrada em determinados espaços, alertando algum tipo de perigo e indicando o trânsito de veículos pesados. Há também uma recorrência de objetos descartados nas imediações, como pneus, cones, embalagens e peças metálicas. O pó que se desprende durante os procedimentos extrativos é implacável e se sobrepõe a tudo isso, cobrindo também a vegetação e o asfalto, quando a estrada é pavimentada.

Sigo até o fim do caminho: todos eles terminam em uma portaria de acesso restrito a funcionários e prestadores de serviços das empresas mineradoras. Dependendo do local, é possível enxergar diversos acontecimentos dentro da área privada, como a circulação de caminhonetes, escavadeiras e perfuradoras; caminhões fora-de-estrada, assim como outros menores, transportando minério e peças; trens vazios e carregados sobre a linha férrea; o funcionamento de edificações de processamento e tubos despejando montes minerais. Quase sempre se vê a serra de onde a matéria é retirada, toda recortada em degraus. Algumas vezes, as barragens de rejeitos também estão à vista. Em outras, é preciso descer do automóvel e à ir procura delas, ultrapassando cercados e adentrando no mato.

As operações em uma mina reúnem sons variados: o ronco dos motores de veículos e máquinas; o choque das pás contra a dureza mineral; o silvo do trem e o atrito entre suas rodas e o trilho; as perfurações e um apito incessante. A melodia da natureza - o canto dos pássaros, o sopro do vento e o movimento da vegetação - nem sempre é abafada, juntando-se à orquestra de ruídos mecânicos, em uma ambientação sonora peculiar das áreas de mineração.

As expedições por esses lugares ativam sensações múltiplas, intensas e intangíveis, escapando, às vezes, da própria compreensão. A desolação é o sentimento mais imediato, suscitado durante o testemunho da destruição progressiva da natureza que a atividade extrativa pressupõe. As minas e seus entornos são

espaços críticos e encontram-se em estado de ruína: solos e relevos agredidos, poluição no ar e nas águas e objetos abandonados em decomposição. Apesar da gravidade dos impactos ambientais e do abalo que se tem ao presencia-los de perto, a experiência do percurso vai muito além das questões nesse sentido.

Certa densidade movimenta-se junto ao ar pelas zonas minerárias. Em meio a muita poeira e fumaça, operários trabalham apressados. A ambição pela alta produtividade agita todos os complexos mineradores, atribuindo-lhes uma dinâmica ininterrupta: o vai e vem de automóveis e caminhões não para, assim como a atividade de máquinas pesadas. Um sentimento de apreensão circula pelos espaços, provavelmente imposto pelas situações diversas de perigo, iminentes durante as operações em uma jazida e em suas estações complementares. Diante da chance de ser visto por algum de seus agentes invadindo áreas proibidas e fotografando determinadas situações, sinto-me tenso, pressupondo que um fotógrafo não autorizado possa representar algum tipo de ameaça ao empreendimento. Enquanto manuseio a câmera, quase todos os caminhoneiros e outros trabalhadores que se deslocam nesse vai e vem me encaram intrigados.

Normalmente, as minas do Quadrilátero Ferrífero estão situadas em cenários montanhosos deslumbrantes, em meio à Mata Atlântica ou em sua zona de transição para o Cerrado. Isso permite que, em suas proximidades, exista também a possibilidade de percepção da placidez da paisagem natural. Em contraste com o panorama caótico, descrito anteriormente, a natureza não deixa de firmar a grandiosidade de sua presença, contagiando o ambiente com sua suntuosidade topográfica e a suavidade de sua fauna e flora. Assim, uma atmosfera singular permanece em suspensão pelas áreas de exploração de minério de ferro. É um clima singular, um tanto contraditório, na medida em que há um cruzamento de ares densos e amenos.

Além disso, o conteúdo simbólico da paisagem - pensado pelo historiador Simon Schama, em *Paisagem e Memória* - potencializa a experiência nas zonas minerárias. Segundo ele, o espaço natural e seus elementos carregam uma volumosa carga histórica e cultural, propondo, a cada indivíduo, uma forma única, pessoal e subjetiva de olhar para a natureza e relacionar-se com ela. Citado na obra, o fotógrafo Ansel Adams - autor de um extenso conjunto de imagens capturadas no *Yosemite National Park* -, referindo-se à montanha rochosa de *Half Dome*, afirma que “existe uma profunda abstração pessoal de espírito e conceito que transforma esses fatos terrenos numa experiência emocional e espiritual transcendente”. (ADAMS, 1992)

Diante desse contexto, o campo de investigação é vivenciado como uma teia infinita de labirintos. O exercício do percurso não procura nenhum tipo de resultado objetivo, pois está interessado em se perder por essa trama de experiências. De modo parecido, os povos nômades habitam o mundo: a errância de seus deslocamentos permite uma percepção simbólica mais ampla do espaço. Pesquisador desse tipo de construção espacial, o arquiteto Francesco Careri, em *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, recorre ao exemplo de Caim e Abel. Como agricultor, Caim leva uma vida sedentária, dedicando-se exclusivamente aos procedimentos agrícolas: arar, semear e colher, em um “tempo-útil-produtivo”. Como pastor, Abel vive em constante movimento pelo território, atrás do rebanho de animais, em uma condição temporal mais livre, contrária à do irmão. Assim, Abel tem oportunidade de aventurar-se pela paisagem, especulando-a de forma intelectual e lúdica.

Caminhar à deriva pelos trajetos sinuosos do Quadrilátero Ferrífero é aceitar a condição incerta e interminável do processo artístico: durante o fazer, o artista se aprofunda em suas próprias essências e nas relações que estabelece com seu entorno. Trata-se de uma atividade reflexiva e interrogativa, que se movimenta em direção a novas questões a serem pensadas e desenvolvidas.

As viagens motivam uma produção artística, compreendida como uma das etapas desse ciclo. Ela se baseia em uma tentativa de dilatação das experiências para além das expedições de campo, como alternativa de coloca-

las à prova dentro do ateliê. Diante de um dos questionamentos colocados por Careri, de que “um dos principais problemas da arte de caminhar é transmitir a sua experiência de forma estética” (CARERI, 2013), as imagens elaboradas nesse momento são reações ao desafio, relatando e recriando situações. Dessa forma, o conjunto de trabalhos pretende compartilhar extratos das experiências do percurso com o espectador. Inevitavelmente, também problematizam, de maneira sutil, o contexto da exploração do minério de ferro em Minas Gerais.

Durante as expedições, faço registros diversos - utilizando a fotografia e o vídeo como recursos -, a partir de tudo que já foi relatado até aqui (os cenários mineradores, suas operações e entornos). De maneira geral, essas imagens procuram reconduzir a atmosfera introspectiva e decadente das zonas de mineração. As fotografias mostram os vestígios do processo abrupto de transformação humana da paisagem natural, como placas, objetos descartados e instalações e interferências no solo (figuras 1 e 2). Os vídeos capturam o conjunto de movimentos de procedimentos minerários e da natureza, assim com as sobreposições de seus sons (figura 3).

Figura 1. Fotografia autoral - Estrada de acesso à Mina Capitão do Mato (Nova Lima - MG)

Figura 2. Vídeo autoral (frame) - Mina Fazendão (Catas Altas - MG)

Faço também uma coleta de imagens em desenho, arquivada em um caderno. São anotações gráficas, feitas rapidamente, a partir de paisagens modificadas, rochas e erosões. Esses registros servem para a elaboração de uma série de pinturas a óleo sobre tela (figuras 4 e 5). Nas composições, formas alusivas a minerais são lançadas em espacialidades esvaziadas, às vezes estruturadas como paisagens, onde permanecem estáticas ou sugerem uma sensação de movimento. A paleta de cores é restrita, privilegiando tonalidades escuras, metálicas e brilhantes, recorrentes em áreas de mineração: prata, grafite e chumbo. As manchas e texturas, criadas através de experimentações de métodos manuais de impressão com pedaços de rochas e embalagens plásticas, testemunham um encantamento pela fatura pictórica.

Figura 3. Pintura autoral - sem título, 2016 / óleo sobre tela / 40x40 cm

Figura 4. Instalação autoral (detalhe) - sem título, 2016 / 100 minerais pintados / dimensões variadas

Além de imagens, recolho também fragmentos minerais nas estradas. De diferentes formatos e dimensões, chegam ao ateliê em bolsas, cobertos por uma poeira fina e avermelhada. Por isso, são lavados em um tanque, com água e sabão. Ao esfregar cada pedra com escova, uma espuma terrosa começa a se formar e, à medida em que é levada cano abaixo pelo líquido corrente, uma borra de sujeira permanece no ralo e pela concavidade do tanque. Depois de secas e limpas, as amostras rochosas têm seus próprios corpos modificados: sobre cada uma delas são aplicadas camadas de tinta acrílica de tonalidade metálica. Essa nova pele tem aspecto plástico, bem característico do material sobreposto, assim como um brilho uniforme (figura 6). A massa pictórica acrescentada às pedras - a materialidade da tinta e as marcas de pincel - transforma a aparência natural de cada mineral, conferindo-lhe fisionomia artificial, claramente modificado pelo homem. Esse vestígio de ação humana é reforçado na apresentação do conjunto: o trabalho é montado em uma mesa, onde os fragmentos rochosos são dispostos de maneira organizada.

O exercício pictórico de criação e reconfiguração de imagens representa um momento importante do processo: surge como alternativa de retomada das experiências do percurso e de reflexão sobre as mesmas. Esse movimento criativo permite que a dinâmica do deslocamento e da presença na paisagem continue sendo investigada, mesmo estando fisicamente fora dela. Acreditando no potencial da imagem de apresentar-se como espaço de inserção, fluxo e permanência, o trabalho é uma espécie de provocação: o espectador é convidado para explorar o ambiente que proponho, sem deixar de percorrer as estradas e lugares de suas próprias experiências.

REFERÊNCIAS

WAGSTAFF Jr., Samuel. *Talking to Tony Smith. In: Artforum - December 1966.* Nova Iorque: *Artforum,* 1966.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética.* São Paulo: Editora G. Gilli, 2013.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DIÁRIOS GRÁFICOS COMPARTILHADOS E A PRÁTICA DO DESENHO

DAILY SHARED GRAPHICS AND THE PRACTICE OF DRAWING

Laís Guaraldo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

RESUMO

O trabalho aqui apresentado analisa as trocas de saberes compartilhadas por desenhistas que têm por hábito preencher e editar as páginas de seus cadernos de desenho. A natureza dos comentários e diversidade de técnicas e percepções observadas nos cadernos é tema da análise aqui proposta. Serão analisados os livros editados em Lisboa pelo desenhista e editor Eduardo Salavisa com a temática de Diários de Viagem e também os Anais do encontro *Urban Sketcher* ocorrido em Lisboa, em 2011. Pretende-se nessa análise indicar uma série de contribuições que esses desenhistas podem dar para o ensino e a prática do desenho, assim como contribuir para compreender a singularidade do *sketcher* enquanto gênero artístico.

Palavras-chave: diários gráficos, cadernos de artista, desenho, crítica de processo.

ABSTRACT

The work presented here is concerned with analysing the exchange of knowledge shared by sketchers who usually fill and edit the pages of their own sketchbooks. The subject of the proposed analysis is the nature of the comments and the diversity of techniques and perceptions observed in sketchbooks. We will particularly analyze books published in Lisbon by Eduardo Salavisa, sketcher and editor, related to Travel Journals and also the annals resulted from the meeting of Urban Sketchers held in Lisbon in 2011. The aim is also to point to a number of contributions that these sketchers can give for teaching and the practice of sketching, as well as helping to understand the uniqueness of sketching as an artistic genre.

Keywords: *graphic journals, artist books, drawing, criticism of process.*

DESENHISTAS REUNIDOS

O desenho como prática cotidiana traz consigo uma dimensão presente na produção artística contemporânea que é a proximidade entre a arte e a vida. Como se dá a necessidade de marcar graficamente uma experiência? Com quais recursos? Como essa prática é comentada e compartilhada entre pares? Nota-se que em Portugal o hábito do desenho é bastante presente nos ambientes de ensino e pesquisa. No Brasil o seu ensino parece ter sido excluído das instituições educacionais, o que prejudica a transmissão e/ou troca de saberes entre gerações.

Em 2011 foi realizado em Lisboa o "2º. Simpósio Internacional Urban Sketchers", criado pelo jornalista Gabi Campanário, com a participação de 150 desenhistas, cerca de 50 formadores/conferencistas. No último dia o evento ampliou para o *sketchcrawl* (aberto para quem quisesse participar) e reuniu cerca de 400 pessoas na praça do Comércio, em frente ao Tejo. Nesse simpósio todos os participantes se encontravam no período da manhã e da tarde, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, e saíam em grupos com cerca de 15 pessoas rumo a lugares diferentes da cidade para desenharem juntos, em workshops dirigidos por desenhistas oriundos de diferentes países. No período noturno havia conferências sobre o tema das práticas do desenho de observação. Esse tipo de agrupamento de desenhistas tem em comum algumas especificidades: a valorização da prática cotidiana do desenho de observação, o registro em cadernos, o deslocamento como prática perceptiva para um olhar para a cidade e muitas vezes a valorização dessa produção gráfica em peças editoriais.

Destaca-se, nesse universo, o trabalho editorial do Sketcher português Eduardo Salavisa. Já em 2002 Salavisa publicou o site *diariografico.com* e a partir dali rapidamente foi criada uma rede de desenhistas em torno do site. Em 2008 lançou o livro "Diários de Viagem – desenhos do quotidiano". Posteriormente, com a editora Quimera, lançou uma série de livros sobre diários gráficos, colhendo depoimento de desenhistas sobre suas práticas, entre eles os anais do 2º. Simpósio Internacional Urban Sketchers -Lisboa. Esse material será objeto da pesquisa aqui apresentada, com a intenção de analisar e dar visibilidade à troca de experiências e percepções sobre a prática do desenho realizada por essa rede de desenhistas.

Uma característica marcante desse tipo de produção imagética é a sua portabilidade e o fato de ser um híbrido de desenhos, textos, colagens de material gráfico e fotografias. Esse conjunto de elementos estão atados a uma sequência de páginas encadernadas, o que propõe uma ordem de leitura e favorece a unidade de estruturas quase narrativas.

Sobre a pequena dimensão dos cadernos, o desenhista Português, João Catarino (in: Salavisa, 2008, p. 116) comenta:

> "Contagiaram-me essa vontade permanente de fixar as coisas, as pessoas e os lugares, naquele formato de bolso que, de início, me pareceu de dimensões ridículas. Em breve, porém, vi que o mundo parecia caber ali".

Nesse propósito de desenhar com frequência em pequenos cadernos, outros depoimentos surgiram, reveladores dos potenciais perceptivos dessa prática. O próprio Gabi Campanário, quando apresenta os anais do Simpósio Urban Sketcher (2012, p.6), comenta que sua relação com a cidade de Lisboa era agora muito diferente da primeira vez que lá esteve, pois da primeira vez não exercia a prática de desenhar e muitas coisas escaparam à sua percepção, pois ocupado como estava com o trabalho de jornalista não prestava atenção àquilo que o rodeava. Quinze anos depois, ao desenhar Lisboa, percebeu-a muito mais marcante em sua memória. E conclui creditando essa percepção e memória ao hábito de desenhar, que o fez derivar por pormenores arquitetônicos da cidade.

Muitos desenhistas apontam a diferença cognitiva que há entre o apertar um botão de uma câmera fotográfica e o lento escanear do mundo e decisão de seleção de dados que a ação de desenhar de observação exige. Sem desmerecer as inúmeras instâncias de mediação que um fotógrafo executa ao realizar seu trabalho, o ato de desenhar de observação exige uma intensa negociação entre a percepção do mundo, a seleção dos dados e organização no espaço do caderno. Nesse processo, muito se vê, muito se percebe e alguma coisa singular, única é selecionada. Daí a relação com a atenção e a memória, tão comentada entre os desenhistas.

A OCUPAÇÃO DAS PÁGINAS

E como são feitas essas anotações? Como os dados da percepção ocupam as páginas duplas dos cadernos? Como se dá, no material analisado, a ocupação desses elementos desenhados, gráficos e caligráficos no campo visual das duplas de páginas?

Ângela Luzia (in: Salavisa, 2014, p.36) comenta que seus cadernos "têm as hesitações e erros de desenho rápido, sem preocupações técnicas ou artísticas (...) não são uma reportagem, embora tenham sequência cronológica e diária". Também não têm a preocupação de registrar ex-libris arquitetônicos ou paisagens. "Sou atraída pelo pormenor, as pessoas, as situações, as histórias que tento bisbilhotar metendo conversa ou escutando enquanto finjo estar concentrada no caderno" (Figura 1).

Figura 1: Páginas do caderno de Ângela Luzia. Portuguesa em viagem ao Paraná – Brasil. (Fonte: Salavisa 2014, p.46).

Esse tipo de organização do desenho na página deixa evidente que esse hábito não se restringe a estruturas naturalistas do desenho clássico de paisagem. Permite também experimentações mais paratáticas (organizadas a partir de sobreposições ou justaposições dissociadas da estrutura da perspectiva

renascentista) pois colocam em evidência um conjunto selecionado de informações que estavam disponíveis e uma associação poética resultante desse encontro de fragmentos.

Outro exemplo de sobreposição de anotações de naturezas distintas são os cadernos de José María Sanchéz (Figura 2). Em uma mesma dupla de páginas há anotações do mapa da cidade, de uma cena com pessoas em uma mesa, rótulo da cerveja ali bebida, material gráfico do restaurante e texto escrito pelo desenhista.

Figura 2: Páginas do caderno de José María Sanchéz. Espanhol em viagem ao Vietnã. (Fonte: Salavisa, 2014, p.180).

Esses materiais gráficos colados, além de exercerem um papel na composição marcam etapas, criam ritmos na leitura. Salavisa (2014, p.19) cita Lapin para comentar sobre recursos como o desenho de um aeroporto ou a colagem de um bilhete como indicadores do início ou final de uma viagem. Funcionam como marcadores gráficos de etapas, acontecimentos. Mais do que desempenhar um papel estético na composição, são também marcas temporais, espaciais, mnemônicas (acionam uma memória e reforçam essa estrutura quase narrativa).

PROPOSIÇÕES

Outro aspecto notável desse compartilhamento de práticas é o papel propositivo que pode desempenhar. Ao elegermos um novo caderno há ali implícito um projeto, uma intenção de método para ali anotar dados. O trabalho do artista é um permanente encontro de métodos e os cadernos auxiliam nesse exercício auto-propositivo.

No primeiro livro editado por Salavisa (2008, p. 19) o designer e ilustrador Jorge Colombo, português residente em Nova Iorque, relata seu projeto *Daillies,* cujo objetivo era "formar um retrato coletivo do nova-iorquino médio". Seu método consistia em assinalar, todos os dias, uma personagem interessante observada nas ruas. Elabora esboços rápidos no local, onde anota pormenores que caracterizem a personagem, sua postura e indumentária. Ao chegar em casa, volta a desenhá-la, até chegar a um número reduzido de linhas (Figura 3). Depois colore com aquarela, digitaliza e publica em seu site – www.jorgecolombo.com.

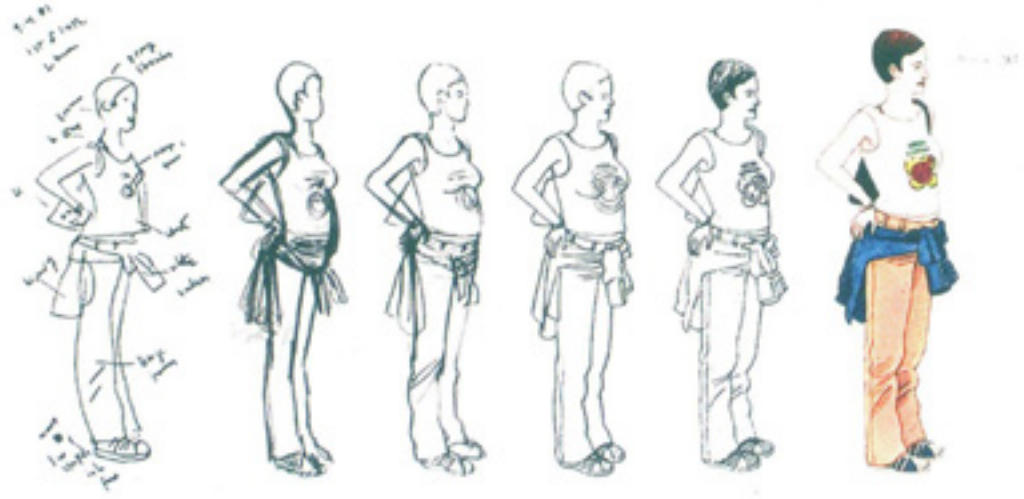


Figura 3: Processo de criação de Jorge Colombo para o projeto *Daillies* a partir dos esboços de seu diário gráfico. (Fonte: Salavisa, 2008, p.20).

No site "diário gráfico", também organizado por Eduardo Salavisa, (http://diariografico.com/htm/escolas.htm) há um campo denominado "escolas" com uma série de propostas realizadas por estudantes e algumas páginas com os resultados das atividades. Algumas propostas sugeridas: anotar o percurso da casa para a escola, o próprio quarto em dois diferentes pontos de vista, partes do corpo, portas e janelas, diálogo escrita / imagem, profissões, colagens, modos de registro/registros rápidos, sapatos velhos, usos de imagens pré-existentes.

Os anais do Simpósio do Urban Sketchers em Lisboa (urbansketcher.org, 2012) também colocam em evidência as propostas realizadas nos workshops, para incentivar a prática nas mais diferentes formas e também evidenciar a sua contribuição na formação do desenhista. Salavisa comentou, na ocasião da preparação do material, que tinha uma preocupação grande com os educadores de arte e queria deixar claro que os anais eram antes de tudo contribuições pedagógicas. Diferentes proposições foram experimentadas, tais como a proposta de desenhar a partir da apresentação da história do lugar, o registro de pessoas em movimento e captação com rapidez da essência da sua expressão corporal, a criação de dois desenhos diferentes e uma relação entre eles, a aplicação da cor antes da linha, a percepção de contrastes na cena da cidade e tradução gráfica desses contrastes no papel, a equação entre o micro e o macro, entre os detalhes e o plano geral.

Pedro Fernandes e João Moreno, ministrantes do workshop "Rua nova do almada – desenhos misturados" (urbansketchers.org, 2012, p. 198) também investiram na desconstrução paratática como estrutura compositiva. Sugeriram aos participantes a criação de uma "manta de retalhos gráficos" observados na rua, "cimentando-os" com um pano de fundo à escolha". O desenho de Lynne Chapman (Figura 4), realizado nesse workshop, é produto desse olhar que observa, anota, compõe e organiza um discurso sobre essa experiência de ver um lugar.

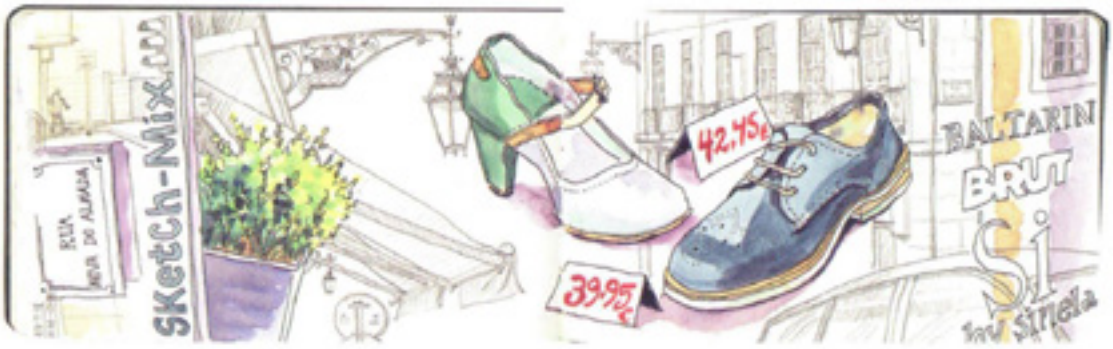


Figura 4: Páginas do caderno de Lynne Chapman. (Fonte: urbansketchers.org, 2012, p.201).

Vale reforçar o aspecto do caderno como espaço privado e portanto livre de necessidades de convenções estéticas. Daí a diversidade de formas de registro, uma vez que servem em primeiro lugar para atender a uma necessidade primeira de registro, diretamente relacionada com a marcação de uma experiência e não necessariamente com a sua edição. Um exemplo oposto ao que vimos até aqui é o diário de Miquel Barceló no Sudão (Figura 5). O caderno foi realizado com pinceladas de aquarela, com poucas cores. Nota-se a busca pela pincelada sintética e a o registro da forma avulsa, sem a marcação do fundo.

x Páginas do caderno de Miquel Barceló. Espanhol em viagem ao Sudão. (Fonte: Salavisa, 2014, p.276).

PARA ALÉM DA OBSERVAÇÃO

Vimos aqui diferentes casos, e todos com uma forte adesão à observação como mote desencadeador do desenho. Mais importante do que a qualidade dos desenhos, a proposta central aqui é a disponibilidade para ver o mundo com atenção. Outras possibilidades seriam também possíveis, levando em consideração que o registro de uma experiência em um lugar pode ser também de natureza subjetiva e/ou multissensorial, não apenas visível.

O artista brasileiro Tunga comentou em um depoimento em vídeo (https://vimeo.com/80790354) que considerava a existência de três tipos de desenho: “O desenho que representa **o que você vê**: quando você deixa que o mundo te invada e reage a essa invasão através de uma linha, um traço. O desenho que representa **o que você não vê, mas quer que exista**. Imagina uma coisa que não está ali e representa como se ela estivesse ali. O desenho que é uma **mistura** daquilo que você vive, daquilo que você pensa, daquilo que você quer ver, do que viu, e que através da linha realiza. E **que não existe senão enquanto desenho.”**

Tunga reforça a consciência da fragmentação do olhar contemporâneo, e a necessidade de falar para todos os sentidos, não apenas para a visão. O desenho que lhe interessa “ não é instrumento de uma coisa, mas **é**

em si uma coisa. Ele tem uma linguagem, uma série de complexidades, de qualidades internas."
Nesse mesmo sentido, Filipe Leal Faria e Marc Holmes comentam (in: Salavisa, 2012, p.72):

> " o desenho é uma abstração da visão e do pensamento. Tem sua origem na mente, nas nossas reações ao mundo, e não no próprio mundo visual. Não se trata de uma tradução direta do pensamento visual em forma, mas de um meio que influencia o pensamento tanto quanto este influencia o desenho".

São inúmeras as possibilidades e cabe aos educadores e autodidatas que preenchem seus diários gráficos observarem a infinidade de recursos possíveis e também o desafio de cada um estabelecer as suas próprias regras do jogo, sejam elas visíveis ou invisíveis. John Ruskin, conhecido desenhista, professor e crítico de arte inglês do século XIX, defendia que "Todo mundo pode desenhar" e dedicou uma vida refletindo sobre o ensino do desenho. No entanto ainda damos poucas oportunidades para que essa linguagem seja efetivamente ensinada, exercitada e valorizada. São simples os seus recursos e poderosa a sua expressão. Basta correr o risco.

REFERÊNCIAS

SALAVISA, Eduardo. Diários de viagem- desenhos do quotidiano – 35 autores contemporâneos. Lisboa: Ed. Quimera, 2008.

SALAVISA, Eduardo. Diário de viagem 2 – Desenhadores-viajantes: Ed. Quimera, 2014.

SKETCHERS, Urban. Urban Sketchers em Lisboa. Desenhando a cidade. Lisboa: Ed. Quimera, 2012

Sites:

https://vimeo.com/80790354

http://diariografico.com.

http://www.urbansketchers.org/

http://brasil.urbansketchers.org/

SOBRE A COISIDADE, A IMATERIALIDADE E A PERCEPÇÃO NA FRUIÇÃO DA OBRA

ABOUT THINGHOOD, IMMATERIALITY AND PERCEPTION IN THE ARTWORK FRUITION

Leonardo Augusto Alves Inacio
Universidade Estadual de Maringá (UEM) / Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir as interações do indivíduo com objetos e trabalhos artísticos. Para tanto, apresentamos Precaução de Contato (2014) de Carlito Carvalhosa, abordando a obra a partir do conceito de "coisa" e da materialidade tal como abordados por Bill Brown, Leora Auslander e Vilém Flusser. O texto irá utilizar referências do campo das artes, ciências cognitivas e antropologia para analisar a obra de Carvalhosa a partir dos materiais que a compõem e, principalmente, do imaterial – a luz – buscando entender os aspectos constitucionais da obra e como o espectador os percebe.

Palavras-chave: *Precaução de Contato; Coisa; Percepção; Materialidade.*

ABSTRACT

This paper aims to discuss the individual's interactions with objects and artwork. Therefore, we present Contact Warning (2014) Carlito Carvalhosa, addressing the work from the concept of "thing" and materiality as addressed by Bill Brown, Leora Auslander and Flusser. The text will use the arts field references, cognitive sciences and anthropology to analyze the work of Carvalhosa from the materials that compose it, and especially the intangible - the light - seeking to understand the constitutional aspects of the work and how the viewer perceives them.

Keywords: *Contact Warning; Thing; Perception, Materiality.*

I. PRECAUÇÃO DE CONTATO

Para análise deste ensaio foi escolhida a obra *Precaução de Contato*; (2014), Carlito Carvalhosa. Carvalhosa é um importante artista brasileiro que vem desenvolvendo seus trabalhos desde o final de 1980 e início dos anos 90, quando integrou o coletivo paulistano Casa 7, onde produziu, junto com Rodrigo Andrade, Fabio Miguez, Nuno Ramos e Paulo Monteiro, pinturas em grande escala com ênfase no gesto pictórico, marcado como um expressionismo gestual. (WISNIK, 2014, p. 4).

A partir dos anos 2000, Carvalhosa expandiu sua prática artística para a escultura, empregando tecidos, espelhos e luzes para criar ambientes de experiência e participação. “Nos trabalhos que faz há pelo menos mais de dez anos, Carlito Carvalhosa prefere conservar, através de uma certa literalidade, a identidade externa dos objetos.” (WISNIK, 2014, p. 4).

Carvalhosa foi o primeiro artista brasileiro a ocupar o átrio do MoMA – Nova York, em 2011, com o trabalho *A Soma dos Dias*, uma estrutura feita de material translúcido que, pendurada no teto, formava um labirinto, ocultando o perímetro do espaço arquitetônico circundante e propondo uma experiência de imersão.

> é uma rede complexa e elíptica de caminhos através de uma estrutura de tecido branco translúcido. Esta estrutura envolvente no Marron Atrium, e a experiência de imersão que ela cria, evocam uma percepção mais aguçada do espaço circundante. (MoMA, 2011).

A obra contava com performance sonora dentro da instalação, realizadas por músicos e compositores como Philip Glass, Lisa Bielawa e David Crowell. Possui um sistema de captação do som ambiente que vai se acumulando e modificando com a soma dos dias.

Já a obra *Precaução de Contato* – vista na exposição Imaterialidade (2015) no SESC Belenzinho, em São Paulo – trata-se de um painel de aproximadamente 5 metros de altura com 9-10 metros de largura. O painel é composto por lâmpadas fluorescente dispostas em linhas de forma não linear, e copos e taças de vidros dispostas entre as linhas luminosas.

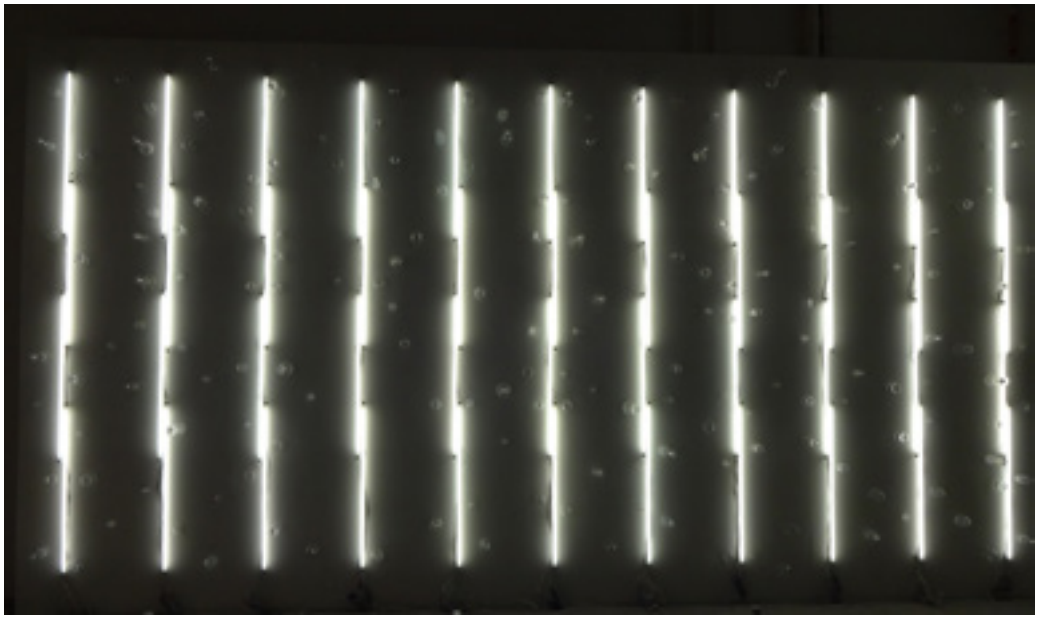


Figura 1. Carlito Carvalhosa, *Precaução de Contato*, 2014. (Foto do autor, 2015).

Dependendo da posição do observador, a incidência de luz nos vidros cria muitos pontos brilhantes. A forma como a luz e o espaço são manipulados é tanto um ato de ocultação quanto de revelação, material e imagético. O vidros e as luzes criam um ambiente de experiência sensorial.

> As luminárias descem para o chão ou para as paredes, e copos e taças grudam-se também ao chão ou às paredes. Quer dizer, dá-se um embaralhamento entre as direções vertical e horizontal, o que corresponde, em certa medida, à dissolução crescente que experimentamos entre arte e vida. (WISNIK, 2014, p. 4).

O trabalho gera várias imagens: às vezes sugere uma chuva brilhante caindo, em outros momentos uma chuva que está pausada no tempo. Copos e lâmpadas de todo o painel dão uma sensação de fragilidade a aparência de queda iminente, mas realizada de uma forma estática, como se eles pudessem se quebrar a qualquer momento. É um dualismo de quietude e movimento.

> A precaução de contato, aqui, é também diminuição de vínculos, alusão a um mundo no qual as coisas (e pessoas) não se colam mais umas às outras, apenas escorregam e se refletem mutuamente. Um mundo em que o chão virou parede, em que a parede virou teto, e assim por diante. Um mundo, portanto, onde as coisas escorregam e escapam dos seus lugares habituais, trocando de posição, esquivando-se constantemente. (WISNIK, 2014, p. 5).

O trabalho leva à percepção da atividade humana. Os vidros são uma alusão à fragilidade humana, que está a todo momento em ponto de ruptura, mas seguem em seu lugar, esperando sua hora de se quebrar, sem interagir com o mundo exterior. As luzes são a matéria etérea onde os corpos são refletidos, mas nunca conseguem acessar sua essência.

II. A *COISIDADE* DA OBRA

No texto *Thing Theory* (2001), Bill Brown procura discutir o crescente campo dedicado à cultura material e às questões de materialidade. Brown discute sobre a materialidade das coisas e argumenta que um objeto se torna uma coisa quando ele já não pode ser tomado como parte do ambiente natural.

> Uma coisa, em contraste, dificilmente pode funcionar como uma janela. Nós começamos a enfrentar a coisificação de objetos quando eles param de trabalhar por nós: quando quebram, quando o carro para de funcionar, quando as janelas ficam podres, quando seu fluxo dentro dos circuitos de produção e distribuição, consumo e exposição, for preso, no entanto momentaneamente. (BROWN, 2001, p. 4).

A “coisificação” de objetos torna-se visível e reconhecível quando a superfície do objeto é interrompida. A interrupção pode ser física: se a mesa quebrar, ela se afirma como uma coisa. Uma interrupção também pode ser metafísica, como quando o dono da mesa percebe que era uma mesa construída por seu avô. Em ambos os casos, a “coisificação” do objeto mesa surge apenas quando há uma pausa na percepção do sujeito e na interação com ele.

“A história de objetos que se afirmam como coisas, portanto, é a história de mudanças em relação ao sujeito e, dessa forma, a história de como a coisa realmente nomeia menos um objeto que uma determinada relação sujeito-objeto.” (BROWN, 2001 p. 4). Ou seja: *as coisas* também anunciam novas formas de pensar sobre as relações sujeito-objeto.

Brown está interessado em como *as coisas* – diferentemente dos objetos, que são passivos à conveniência humana – ajudam a formar e transformar os seres humanos. "... Coisa torna-se o nome mais atraente para esse enigma que só pode ser tocado em sua superfície e ao qual o objeto (por sua presença) necessariamente nega." (BROWN, 2001, p. 5). Assim, a intenção não é confundir o objeto e *as coisas*, mas simplesmente afirmar que um pertence ao outro.

Para Brown, as coisas surgem a partir de objetos – bem como o trabalho artístico surge de materiais – e são, portanto, sempre encarnadas em teias de significados e ideação, basicamente presas na relação sujeito-objeto. Coisas e obras – neste caso *Precaução de Contato* – ajudam-nos a pensar e repensar o sujeito-objeto / objeto e sentido dialético. "A obra de arte, como tipo diferenciado de produção sua, refletirá não só essa dupla condição existencial, mas também as diferenças subjetivas do acesso intelectivo." (PEREIRA, 2015, p. 33)

Brown afirma que "olhamos através de objetos (para ver o que eles revelam sobre a história, a sociedade, a natureza ou cultura, acima de tudo, o que eles revelam sobre nós)," mas temos apenas um vislumbre das coisas. (BROWN, 2001, p. 4). Quando olhamos para uma obra como como *Precaução de Contato*, há a necessidade de refletir: o que esta obra diz sobre mim? Quais são os materiais? Como são organizados estes materiais? É importante olhar para o todo, e ainda assim não se terá uma compreensão completa.

> A "percepção das coisas" para um indivíduo de uma sociedade, por exemplo, será a percepção de coisas "habitadas" e "animadas"; para um indivíduo de outra sociedade as coisas em vez disso, são "instrumentos inertes, objetos de posse" (BROWN apud CASTORIADIS, 2001, p. 9).

Outro fator que afeta diretamente a compreensão das coisas-obras-de-arte são as referências que o espectador tem da vida social e hábitos culturais em que ele está envolvido. Citando novamente *Precaução de Contato*, uma pessoa pode ter a abertura sensível ao trabalho, mas também pode dizer que são apenas copos e lâmpadas colados na parede. Para essa leitura da *coisa* é necessário que o sujeito percebe aquilo com um pequeno grau de estranhamento que ative sua percepção.

III. OBRA E MATERIALIDADE

Leora Auslander, em *Beyond Words*, argumenta que os "os seres humanos precisam de objetos que ajudem a lembrar e esquecer de maneira eficaz; e precisamos de objetos para lidar com a ausência, com a perda e com a morte." (AUSLANDER, 2005, p. 1019).

Os objetos materiais, entretanto, derivam seus significados contraditórios e emocionais não apenas de discursos e representações, mas também de interações corporais entre pessoas, lugares e objetos. (AUSLANDER, 2005, p. 1017). Os objetos, "na sua capacidade comunicativa, performática, emotiva e expressiva, agem, e têm efeito no mundo." (AUSLANDER, 2005, p. 1019).

A materialidade da obra de Carvalhosa, através do uso de materiais frágeis: copos, taças, lâmpadas, apresenta um discurso de fragilidade e efemeridade, a qualquer momento um copo ou uma taça podem se quebrar, ou a luz que dá "vida" à obra pode extinguir-se.

Para Auslander, cada forma de expressão humana tem qualidades e capacidades específicas; se limitamos nossas fontes, nos tornamos incapazes de compreender importantes dimensões da experiência humana,

e nosso entendimento dos acontecimentos históricos se torna empobrecido. “Artefatos são, portanto, informativos de uma forma diversa da dos textos, mesmo quando os textos estão disponíveis; textos, de fato, às vezes obscurecem os significados suportados pela cultura material.” (AUSLANDER, 2005, p. 1016-1017).

Flusser afirma: “o que se debate é o conceito de informar, que significa impor formas à matéria.” (FLUSSER, 2007, p. 31), ou seja, dar uma forma à aparência do material. O material só existe quando preenche a forma. A matéria é conteúdo, a forma continente. O material é transitório, a forma é eterna, pois pode ser imaginada sempre. Apesar de ser eterna, a forma nunca é realizada perfeitamente. Ela sofre deformações quando é trazida à realidade.

“As formas não são descobertas nem invenções, não são ideias platônicas nem ficções; são recipientes construídos especialmente para os fenômenos (modelos).” (FLUSSER, 2007, p. 28). No mundo, o movimento aparente e os fenômenos são o material, e a forma são as fórmulas que descrevem estes fenômenos. A ciência projeta modelos para enquadrar os fenômenos.

> A arte se essencializa [west] na obra de arte. Mas o que e como é uma obra da arte?
> O que a arte seja deve-se deixar apreender a partir da obra. O que a obra seja, só podemos experimentar a partir da essência da arte. Qualquer um logo percebe que nos movemos em círculo. (HEIDEGGER, 2007, p. 5).

Nesse trecho de Martin Heidegger sobre a obra de arte é possível entender que a obra é algo que não é utilitário, não está a serviço, é algo que promove um apreender através da experiência sensível. A obra de arte, bem como coisa, para Brown, é algo que já não pode ser tomada como parte do ambiente natural. Já lhe foi atribuída um valor emocional e/ou estético, devido ao sistema perceptual, como ressalta Hans-Georg Gadamer:

> Agora o produto “existe” e com isso está definitivamente “aí”, alcançável para aquele que se depara com ele e consultável em sua qualidade. É um salto através do qual a obra de arte distingue-se em sua unicidade e insubstituibilidade (1985, p. 53).

A obra de arte funciona como um enunciado, ela surge e “apresenta-se” ao espectador. As condições expressivas são o que tornam a expressão possível, e ao mesmo tempo delimita as fronteiras “para tornar possível tal enunciado e para o especificar como enunciado artístico.” (DUVE, 2011, p. 403-404).

IV. CONCLUSÕES

Com matéria é possível dar forma, “na linguagem pode ser o som nas palavras ditas e o desenho nas palavras escritas, na dança é o próprio corpo” (PEREIRA, 2015, p. 37). Mas e quando se trabalha com formas imateriais, como a luz?

A luz, além de percepto, é também um ‘’objeto’’ que gera uma espécie de prazer emocional nas pessoas. Quem não sente prazer em ver um nascer ou pôr do sol? Ou em ver uma fogueira queimando? Em ver o céu estrelado? Esse prazer e curiosidade formam-se desde cedo: bebês tendem a seguir a luz ‘’andando’’ na parede. A luz normalmente nos dá um prazer emocional, combinando esse prazer à percepção, permite a abertura significando leituras.

Através da visão interagimos no mundo das coisas que convidam ao envolvimento sensorial de maneiras que podem estar abaixo do nível de autoconsciência do sujeito. Cria-se um sentido, representa-se o mundo, e expressam-se emoções através de matérias – no caso da luz, utiliza-se como fonte material as lâmpadas e projetores. "A cultura material é simplesmente uma outra fonte vital de conhecimento histórico, suplementar às palavras para aqueles que tiveram pouco acesso a elas." (AUSLANDER, 2005, p. 1018).

Brown vê as coisas como textos. As coisas que são textos, a única maneira de abordá-las, de fato, é através de significado e mediação simbólica. Mas as coisas estão envolvidas em todos os tipos de formas que não são necessariamente redutíveis à ideação ou a uma relação sígnico-discursiva – quando, por exemplo, uma obra de arte realmente mexe com a percepção do espectador. Não tendo formas linguísticas, podemos contestar a clara distinção entre sujeito e objeto defendida por Brown.

No trabalho de Carlito Carvalhosa, podemos perceber abertura para significantes que não estão auto-explicados, mas que são identificados através do contato sensorial com a obra. Em *Precaução de Contato*, o artista consegue subverter os materiais empregados e tirar a identidade de objeto, de utilitário – as taças não estão lá para serem bebidas e as lâmpadas não estão lá para iluminância. Carvalhosa transforma os materiais em *coisa*, em obra, que nos causa uma apreensão – como afirma Heidegger – daquilo que está em nossa frente, e com isso nos abre incontáveis possibilidades de leituras imagéticas em níveis diversos de envolvimento perceptivo com sua obra.

REFERÊNCIAS

AUSLANDER, Leora. "Beyond words". *The American Historical Review*, Bloomington, v. 110, n. 4, p. 1015-1045, 2005.

BROWN, Bill. "Thing Theory". *Critical Inquiry*, Chicago, v. 28, n. 1, p. 1-22, 2001.

CASTORIADIS, Cornelius. *The Imaginary Institution of Society*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

DUVE, Thierry de. Les Moustaches de la Joconde: petit exercice de méthode. In: *Marcel Duchamp: Tradition de la rupture ou rupture de la tradition?* Paris: Editions Hermann, 2011.

FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

MoMA. Catalogue Sum of Days. Acessado em: 01 Jul 2016. http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/carvalhosa/

MOOSBURGER, Laura de Borba. *A Origem da Obra de Arte de Martin Heidegger: Tradução, Comentário e Notas*. 2007. 149f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

PEREIRA, Severino António Ribeiro. *Acerca da Obra-de-Arte*. 2015. 67f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2015.

TIFFANY, Daniel. *Toy Medium: Materialism and Modern Lyric*. Berkeley: University of California Press, 2000.

WISNIK, Guilherme. “Carlito Carvalhosa: Posições Alteradas”. *Catálogo da exposição “Precaução de Contato”*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2014.

FLORES BRANCAS: EXERCÍCIOS LÍRICOS

WHITE FLOWERS: LYRICALS EXERCISES

Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan /Paola Zordan
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

RESUMO

Tratam-se de ações performáticas que também desenvolvem versos em torno do que acontece num corpo feminino, mostrando as oscilações entre o trabalho doméstico e a vida acadêmica de professoras que fazem arte. São muitas coisas escritas em versos junto a imagens que registram trânsitos entre o mundo acadêmico e o universo privado de uma casa com pessoas que exigem cuidados. Os versos trazem paradoxos plásticos e visuais que envolvem a presença de flores brancas, de diversas espécies e tamanhos, para combater o que é prescrito sobre a mulher.

Palavras chaves: submissão, servidão, lirismo, feminino

ABSTRACT

Performative actions also developlines around what happens to a woman's body, showing the fluctuations between domesticworks and academic life of teachers who make art, There many things writtenin verse with the images thar record transits among the academic world and house's privatehood with people who require care. With verses brings plastic and visual paradoxes that envolve the presence of white flowers by various sizes and many species to combat what is prescribed about woman.

***Keywords**: submission, servitude, lyricism, feminine*

Exercícios ou experiências plásticas performáticas em torno da vida prosaica e social de uma mulher, que também é mãe e acadêmica, são registradas sem rigor técnico em câmara digital sempre disponível, no aparelho que hoje todos tendem a manter perto de seus corpos, o *smarthphone*. Constituem série de fotografias cujo elemento principal são diferentes flores brancas, uma espécie para cada série, designada por temas típicos do universo das mulheres, quase máquinas, que ocupam múltiplas funções. É um dos trabalhos visuais desenvolvido em pesquisas que tratam dos estratos subjetivos contemporâneos discutindo os sujeições dos aparelhos de captura (DELEUZE; GUATTARI, 1998) problematizados pela esquizoanálise e a subjetivação estudada a partir de Foucault (2010).

A fim de debater as capturas que assujeitam a subjetividade feminina magisterial em suas instâncias domésticas, sociais, institucionais e acadêmicas, é criado o termo *ortopedoxia.* A palavra vem traduzir as coerções quase imperceptíveis implicadas em atos aparentemente corriqueiros que submetem o corpo da mulher a diversos disciplinamentos. O prefixo *orto***,** em grego "correto", acrescido de *paidós,* criança, derivou no termo ortopedia, o qual hoje designa uma especialiadade médica bem mais complexa do que "a arte de corrigir deformidades", tal como foi nomeada por Andry no século XVIII. Em sua base moderna, a palavra *pedagogia* implica uma operação na conduta. Junta as palavras gregas *paidós,* criança, com *agoge,* conduzir, exprimindo governo sobre o trânsito daqueles que não podem andar por si. A palavra *doxa,* a qual designa o senso comum, diz respeito à verdade tomada de modo inquestionável.

Doxa exprime opiniões cujas crenças são sobrepostas ao raciocínio lógico, produzindo opiniões inflexíveis, ortodoxas (pensamento que se crê "correto"). Embora o projeto também envolva simulacros de aparelhos corretores, tanto fisiológicos como penais (forca e cela), apresentando performances, a presente poética se desenvolve em versos em torno do que acontece com um corpo feminino. Procura mostrar as oscilações entre o trabalho doméstico e a vida acadêmica de professoras mães que fazem arte e ainda precisam cuidar dos outros, visto ocuparem também o papel de provedoras e administradoras de uma casa povoada de dependentes. Constitui uma junção entre versos extraídos de um cotidiano exigente em fotoperformances feitas em diversas situações do dia-a-dia e em acontecimentos sociais extraordinários, como bailes, casamentos etc. Cada série de versos e fotografias produzidos em concomitância são numerados e chamados como exercícios ou experiências ortopedoxizantes líricas, em razão da poética que atravessa a ação disciplinada tomada como o "certo" ou "correto" a se fazer. Podem ser chamadas de experiências, tal como as nomeou Flávio de Carvalho, ou exercícios, em função de sempre estarem ligadas a alguma ascese. Também se constituem como exercícios, porque implicam alguma objetividade e certo afastamento das ações empreendidas por demandas externas, quando toma o experimentado enquanto algo a exercitar o pensamento com a intenção de composições plásticas e verbais. As flores brancas, presentes meio ao acaso nestas situações, inspiram a produção de contrastes visuais entre o que é pertencente a vida da mulher e os temas ortopedoxizadores estudados. Procura expor, sem intenção de um resultado visual virtuoso, acontecimentos em que a produção do corpo requer dedicação tanto a si mesmo como a relações institucionais, sociais e familiares. As flores surgem no decorrer dos acontecimentos, próximas as situações versadas, desencadeando fotos performances mais ou menos planejadas, mas com extrema abertura aos improvisos e aos encontros. As imagens obtidas tem baixa qualidade, o que é estratégico para sua circulação nas redes sociais. Em geral são um self sem rosto focado na flor, tirado às pressas evitando o atraso da tarefa efetivamente exigida, contrastando com a obtenção da fotografia, uma fotografia que não efetiva nada senão a disfuncional e nada prestativa imagem de si. Os poemas que as acompanham expressam os incômodos e sensações envolvidos em cada um dos temas apresentados pelas séries1. Apresentam a estranheza do elemento flor junto a ação quase automática empreendida pela mulher. Carregadas de simbolismos, as flores brancas do registro fotográfico narcísico

1 Os exercícios e experiências estão disponíveis em https://plus.google.com/u/0/collection/wRbD1

deslocam quem paradoxalmente perde a si mesma no elenco insano de tarefas em prol do outro. Instituído como sua responsabilidade, esse outro se vê perante a disfunção da produção de uma imagem que a nada serve senão mostrar a ação servil e a moldagem do corpo, funcional e estético.

A primeira série de foto, o Exercício n.1, desenvolveu o tema ortodôntico transpondo as pequenas flores de um ***kalanchoe*** branco sobre o arco de um aparelho ortodôntico fixo, exigido para correção de mordida. Os constantes cuidados com os dentes e com a correção da arcada dentária são da ordem do inquestionável. Os versos trazem a selvageria do corpo contida pelo aparelho.

a boca é destrutiva/sendo que uma língua aniquila/com mais força do que os dentes/feitos para dilacerar carne/cheia de baba fibra vida/triturada no tempo/que move raízes.

Seguindo o foco no cuidado com o próprio corpo exigido hoje a toda mulher, a segunda série ocorreu no encontro com flores de ***plumbago***, ao acaso branco, ao lado da academia de ginástica. O tema, fisiográfico, resultou num ensaio em que as flores colhidas foram colocadas nos aparelhos de musculação e outro em que as flores participaram dos movimentos físicos.

Movimentos - *Moldo meus músculos/Respiro/Mexo as articulações/Estiro/Alongo ao máximo/Além das extremidades/Sinto o tempo da carne/Instalado nas dobras/Uso pesos para ficar leve/Buscando pressão/Para aumentar o folêgo/Que não se conta***.**

Aparelhos - *Só rangem devido a um corpo.*

A terceira série encontrou um maço de *rosas* para acompanharem o tema sociológico referente a uma convocação de trabalho em Brasília, capital federal, em razão de coordenação de projeto, em feriado santo. Carregadas desde o litoral norte do Rio Grande do Sul, assim como uma mala de rodinhas, as rosas foram se dilacerando ao longo do percurso. Além dos trânsitos, chegada em hotel, as últimas três rosas brancas estiveram presente em reuniões de um setor de um dado Ministério acompanharam uma longa caminhada pela Esplanada. Foram despachadas no lago do Palácio do Planalto, no qual a cabeça da artista, descalça e usando vestes brancas, foi molhada como num batismo, na única performance estruturalmente planejada dessa poética. Os versos, escritos no avião no vôo de retorno, possuem três tempos, cada um relativo as distintas etapas da experiência vivida no que, em Porto Alegre, é o principal feriado do ano e o mais sagrado de todos: o dia de Nossa Senhora dos Navegantes, ou Iemanjá.

a **–** Govermanento- *Saravá Congresso/Que seja lindo/No que puder/Para melhorar/A vida dos brasileiros/Para prolongar/As diversidades de um verde país/Em suas linhas transversais/Que emolduram em ouro/Seu cruzeiro/Centrado em céu azul/Abarcando diferenças/Entre todas as nações/que se fizeram uma*

b – Funcionalismo federal – *banhados/sem batismo/cujo GUIA para a estrela/nada exige*

c – Missão a cumprir - *deslocamentos no país/exigem cotação de vôos/dentro da rubrica/do que cabe no orçamento/conexões longas/aeronaves apertadas/carregamento de peso/hotelaria barata/desconfortos/sem horas para ginástica/aguarde de repasses/dos carboidratos ingeridos/exigência de relatório/recibos/de noites mal dormidas/comprovantes/de que respiramos/para servir /*à República Federativa*/de um mil e oitocentos e noventa e cinco/Brasis*

O quarto tema é a ortopedoxição inexorável envolvida no constante e sempre cansativo trabalho doméstico. Envolve a dificuldade de se encontrar ajuda nas tarefas desse âmbito, a impossibilidade de os rendimentos de uma professora universitária pagarem uma empregada doméstica, o trabalho que sempre acaba tomando grande parte da vida de uma dona de casa, mesmo quando se paga diaristas. Nas poucas fotos possíveis perante a grande quantidade de tarefas colocadas via os itens expressos nos versos, foi utilizado um perfumado galho de **manjericão** ou basílico em flor. Seja em vasos ou canteiros, é o tempero obrigatório para a casa perfeita, sendo uma planta de cultivo a disposição de quem a cuida.

No tempo que não computa/numa casa a vida vai/Sem marcas, sem manchas/Sem dedos machucando/O que por cuidados brilha/Ao trabalho sem parar/Trazer as compras/Dividir os itens/Lavar as frutas/Prensar os sacos/ Escovar sapatos/Colocar para ventilar/Chão, vidro, parapeito/Nenhum pó na prateleira/Recolher coisas/Juntar a roupa/Catar chinelos/Limpar gaveta, tambor, lâmina, fio/Ligar a máquina/Resíduos a reciclar/Tirar cacaca/ Trocar a areia/Pá no lixo/Cascas a compostar/Lavar os cestos/Polir espelhos/Azulejo sem mofo/Sanitário sem graxa/Pia, tanque, varal/baldes e bacias/guardados secos/Esponjas higienizadas/Eletrodomésticos/Vassouras/ Polir o monitor/Tudo se aspira/Estofados, cortinas, almofadas, sancas/Tapete, capacho, rede, trilho/Guardar camisas/Estender cuecas/Pendurar vestidos/Pares e pares de meias/Separar toalhas/Molhar as plantas/ Adubar os vasos/Podar as ervas/Ajeitar arranjos/Encher garrafas/Água gelada com hortelã/Ralar cenoura/ Cortar cebola/Picar alho/Inchar os grãos/Bater a carne/Fritar/Ferver/Coar/Lidar no meio da gordura/Centrifugar suavemente as folhas/Fatiar o mais fino que puder/Empilhar os pratos/Forno, grelha, fogão/Separar talheres/ Nunca esquecer dos guardanapos/Jarra, molheiras e temperos/Todos os copos usados no balcão/Abridor, rolha, termômetro/Respirador/Panos e panos/Desencardidos/Lenços, blusas e lençóis/Dobrados/Peças e acessórios/ Guardados/Alimentos/Acondicionados/Brancos esfregões em seu lugar/Cheiro bom/Flores resplandecidas/ intermináveis/Camas e camas/Banhos e banhos/Mesas e mesas/Com cabelos armados/unhas destruídas/e a convicção/de que somente um banho/pode te harmonizar

O quinto exercício volta para o tema sociológico do terceiro, mas desta vez utiliza um maço de **cravos** brancos para tratar da ortopedoxia constante que é o trabalho acadêmico ininterrupto do servidor em regime de Dedicação Exclusiva, que precisa apresentar produção intelectual de acordo as exigências de seu Programa de Pós-Graduação. Fotografias do cravo frente ao monitor em tarefas de revisão (junto ao qual se passa a maior parte das horas) e frente a pilhas TCC's, dissertações, teses, assim como em reuniões de orientações e aulas apresentam a imensa demanda acadêmica. São imagens que trazem leituras, artigos, a agenda cheia de compromissos envolvendo a gestão universitária, pedidos de alunos, as indicações de textos e referências, a incessante necessidade de retorno com vistas ao aprimoramento do outro, grande quantidade de textos a serem revisados, a avaliação de artigos, a redação de pareceres, resumos, *abstracts,* textos de todos os tipos. É a experiência mais complicada de todas devido ao seu caráter intrínseco à própria pesquisa e mesmo ao presente texto, tanto que não inspirou versos, apenas imagens. O tema sociológico deverá ser retomado em experiência ainda não realizada, sob outro aspecto do funcionalismo federal: a coordenação de cursos de graduação, assumida não por escolha, mas por necessidade institucional.

A experiência ortopedoxizante lírica n.6 abre as séries que tratam do tema antropológico, centrado nos eventos sociais que podem ser interpretados como da ordem do puro dispêndio (BATAILLE, 2013). Surgiu em razão dos preparativos envolvidos quando se é convidado para uma festa de casamento. A série de imagens contrapõe um ramo de **mosquitinho, *gipsófila,*** flor branca encontrada na festa, à detalhes do corpo maquiado, com acessórios e ferimentos nos pés, tudo arranjado, a revelia do querer, em função do evento, que exigia traje de passeio completo.

Convite para núpcias- *Depilação/Unha/Cabelo/Base/Lápis/* Pó*/Sombras/Blush/Contorno/Rímel/Para C. paetês e musselina/Para A. rendas e tafetá/Para P.* shantun *e gorgorão/Brilhantes/Pulseiras/Anéis/Brincos /Saltos/ Carteiras/Batom/Celular/Chamar*Über*/Entradas/Frases/Honrarias/Emoções/ Efeitos/Lágrimas/Espumante/Coquetel/Velas/Véus/Doces/Danças/Suor/Bolhas/ Curativos/Drops/Neosaldina/Bem-casados*

Por outro lado, o exercício ortopedoxizante lírico n.7 mostra o tema antropológico junto a quem dá a festa, obviamente com os recursos de um servidor federal docente de instituição de ensino superior (tentando não criar dívidas). Infelizmente, devido a intensa necessidade dos braços e da ação da própria artista enquanto anfitriã ao longo da experiência, poucas fotografias puderam ser feitas, tanto que os versos se intercalam ao refrão referente a esta situação. A flor branca que compunha os arranjos de flores, compradas em galpão nos arrabaldes, feitos um a um, foi um **lisianto**.

Lista de pessoas/Reserva de salão/Contato com bufê/Orçamentos/Aluguel de móveis/Orçamentos/Aluguel de louças/Orçamentos/Definição de cabeças/Diagramação de convite/Contato com os convidados/Encomendas de docinhos/Orçamentos/Encomenda de torta/Orçamento/Encomenda de flores/Depósito/Contrato de garçons/ Ligação para cozinheiro/Depósito/Confirmações/Lista de itens/Escolha de fotos/Criação de play list/Atacado de pratinhos/Talheres descartáveis/Velas/Luzinhas/Papéis crepom/Decoração/Sacolas no lombo/Confirmações/ Organização da apresentação/Loja de vasos/Companhia de Entrepostos/Débitos/Cortar espinhos/Tirar as folhas/ Diminuir as hastes/Fazer arranjos/Limpar resíduos/Terminar slides/Tempo das transições/Buscar bebidas/ Débitos/Receber o gelo/Pagar/Carregar os baldes/Montar o toldo/Pagar/Carregar sofás/Instalar equipamento/ Sem conseguir captar imagens/Trazer mesinha/Receber locadora/Pagar/Carregar mobília/Montar as mesas/ Buscar os doces/Débito/Buscar a torta/Débito/Faltaram facas/Varrer sujeiras/Entregar o fogão/Tomar um banho/Qualquer maquiagem/Receber /Sem conseguir captar imagens/Acolher/Sem conseguir captar imagens/ Agradecer/Comer/Conversar/Beber/Sem conseguir captar imagens/Juntar o lixo/Recolher/Dobrar toalhas/ Lavar/Juntar/Lavar/Receber locadores/Contar/Juntar/Cinco sacos/Levar embora/Encaixotar/Limpar fogão/ Desencardir a pia/Varrer/Passar pano/Carregar sofá/Carregar cadeiras/Carregar as mesas/Encaixotar/Guardar/ Carregar caixas/Morrer de dor/Nunca mais

A oitava experiência é a mais restrita e peculiar de todas dentro do tema antropológico, e talvez não aconteça fora do contexto local e em outras culturas sociais que não as provincianas. Trata-se da permanência por mais de vinte e quatro horas ininterruptas em uma fila dentro de um clube de classe média para conseguir uma vaga em programa de debutantes. A flor utilizada para as imagens, essas feitas no tempo em que a mãe de uma debutante ficou na fila, foi um **lírio da paz** colhido em floreira do clube. Embora, para as adolescentes, passar todo um dia e ainda pernoitar no clube fosse uma grande diversão, para as mães foi uma experiência sacrificante, tanto em termos físicos como financeiros, tendo em vista o custo do Programa e as muitas tarefas e encontros que exigiam atenção, especialmente em relação a roupas e outros gastos, por exemplo, com empresas de vídeo e fotografia (nem sempre contratados, como no caso da experiência).

fila de inscrição - *para uma vaga/ cedo um número/para o absurdo/novo sem nível/social/não divulga/paga brindes/passa em cima/pensa bem/ordena mesas/engasga os goles/cansa/sono/duro/corpo podre/aplauda/ minha desgraça/ clube a tanto/ desde antes/*água de cloro*/ar frio/ de conquistas vãs/ e desperdícios muitos*

O baile final de Debut ainda está para acontecer, sendo possível, de acordo com os encontros e vicissitudes, produzir uma nona experiência, caso apareça uma flor branca nessa ocasião ortopedoxizadora. Outras ortopedoxizações poderão gerar novas séries dos temas fiosográficos (corridas e caminhadas), domésticos (arrumação de um guarda-roupa, jardinagem, cuidados com uma composteira, cuidados com animais,

cuidados com doentes e idosos), sociológicos (coordenação de COMGRAD, aplicação de prova de habilidades específica com desenho de modelos e outras situações vividas institucionalmente) e talvez ainda existam novos temas ainda não estabelecidos. Os temas se dividem em acontecimentos que configuram fragmentos fotográficos ordinários que, muitas vezes precariamente, registram o que foi vivido pelo corpo junto à flores brancas colocadas na paisagem assoberbada como exercício lírico. São ações performáticas sem nenhuma performance exposta, apenas expondo, em verso e imagem, oscilações entre o trabalho doméstico e a vida acadêmica de uma professora que insiste em fazer arte. Na força paradoxal do que se dá na procura de excelência via o máximo de empenho, mostra o quão é possível confundir o ideal cerceador de um comportamento e a prática corporal que permite alguém suportar o que lhe é demandado. São muitas frentes e coisas escritas em versos junto a uma série de imagens que registram trânsitos entre o mundo acadêmico e o universo privado de uma casa, povoada por pessoas que exigem cuidados e atenções. Entre textos e imagens a presença de flores brancas o acontecimento, experimentado e exercitado em termos verbais e visuais, é uma resistência. Combate, liricamente, o que é prescrito sobre a mulher, em especial aquela mãe cujo sustento para poder manter uma arte envolve a prática magisterial e gestão da instituição pública.

REFERÊNCIAS

BATAILLE,Georges. *A noção de dispêndio.* In: _____. *A parte maldita precedida de A noção de dispêndio.* Belo Horizonte: Autêntica, 2013, pp.17-33.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 7000 a.C. Aparelho de captura. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v.* 5. São Paulo: Ed. 34, 1997, pp.111- 177.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si como prática de** liberdade. In: _____.*Ética, sexualidade, política.* Coleção Ditos e escritos, v.5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, pp.144-162.

APROPRIAÇÃO E REMINISCÊNCIA NAS COMBINE PAINTINGS DE LEDA CATUNDA

APPROPRIATION AND REMINISCENCE IN THE "COMBINE PAINTINGS" OF LEDA CATUNDA

Petruska Toniato Valladares
Universidade Vila Velha (UVV)

RESUMO

O presente artigo propõe uma análise sobre as combine paintings da artista Leda Catunda, que através da apropriação de materiais industrializados, tais como cobertores, toalhas, camisetas, plásticos, veludos; entre outros, produz obras com espessuras e formas muito próprias, que se conectam e nos levam a reflexões partindo das novas narrativas criadas por sua reprodução pictórica, evocando memórias ao retrabalhar imagens existentes, na construção das suas expressões poéticas.

Palavras-chave: Combine paintings. Apropriação. Reminiscência. Memória.

ABSTRACT

This article proposes an analysis of the combine paintings of artist Leda Catunda that through the appropriation of industrial materials such as blankets, towels, shirts, plastics, velvets; among others, produces works with very specific thicknesses and shapes that connect and lead us to reflections starting from the new narrative created by its pictorial reproduction, evoking memories to rework existing images in the construction of its poetic expressions.

Keywords: Combine paintings. Appropriation. Reminiscence. Memory.

INTRODUÇÃO

Permeando o limite entre pintura e objeto, baseando-se numa prática apropriativa, onde exalta a textura e superfícies de materiais industrializados, Leda Catunda chama a atenção para seu vocabulário plástico inusitado. Sobre essa prática pós-moderna, Danto comenta:

> [...] a principal contribuição artística da década foi o surgimento da imagem apropriada – a apropriação de imagens com sentido e identidade estabelecidos, conferindo-lhes um sentido e uma identidade novos. Como qualquer imagem poderia ser apropriada, segue-se imediatamente que não poderia haver uniformidade estilística perceptual entre as imagens apropriadas. (2006, p.18-19).

O trabalho de Leda Catunda é espontâneo e perpassa por linguagens artísticas variadas, onde se mesclam pintura, escultura, colagens, costura; extrapolando o plano pictórico e resultando em obras que integram o espaço com variados meios de expressão, promovendo uma inter-relação de linguagens. Em entrevista a Celso Araújo, Leda Catunda comenta sobre seu trabalho:

> Em geral eu não gosto muito de desenhar eu sempre vou mais ou menos atrás de algo que está desenhado ou alguma estrutura. Comecei atrás de umas estampas que já estavam desenhadas e quando comecei a trabalhar com os panos, surgiram umas texturas que também eram interessantes, então a coisa foi toda se misturando e até aconteceu de entrar no objeto, como nesse trabalho que veio para cá, que é um cobertor. Um objeto não escapa da sua simbologia.[1]

A artista se vale de variados suportes e meios de expressão, que são elementos evidenciados em todo seu percurso artístico, a esse respeito, CHIARELLI (1998) observa que:

> "Ao invés de acomodar-se aos achados primeiros de sua carreira, ousou redimensionar o devir de sua obra em direção a um aprofundamento particular da pintura, enquanto instituição e enquanto modalidade sensível de conhecimento do mundo. Para isso, valeu-se da introdução, nesse campo, de procedimentos tradicionalmente alheios a ele – fato que determinou sua singularidade no âmbito das artes visuais no país".[2]

Nas experimentações conceituais que envolvem suas produções, evidenciam-se técnicas inusitadas e práticas artísticas distantes das habitualmente conhecidas, permitindo uma reflexão sobre sua obra a partir da ideia de pós-produção, proposta por Nicolas Bourriaud, em seu ensaio *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo.*

As ações de apropriação contemporâneas, para Bourriaud, passam por todos os códigos da cultura, por todo o espectro de formas da vida quotidiana, pelo legado de todas as obras do patrimônio histórico mundial, colocando em relação, segundo o projeto ou diferentes projetos de cada artista, elementos de modo a funcionarem numa obra diferente das que originaram tais "empréstimos".

Através de imagens ficcionais, simultaneamente pessoal e coletiva, de forte caráter onírico, Catunda leva o espectador a uma dimensão psicológica e mnemônica, na busca por um diálogo entre os elementos imagéticos do próprio suporte e a composição pictórica orientada pela apropriação.

> "Há nessa escolha a intenção de alcançar o observador através do reconhecimento de matizes e tatilidade das superfícies, evocando memórias e referências particulares que muitas vezes, de forma inconsciente, atribui-se ao mundo das coisas" (CATUNDA, 2003, p.29).

1 CATUNDA, Leda em entrevista a Celso Araujo. In: O direito ao devaneio na nova arte do país. Jornal Correio braziliense, Brasilia, Distrito Federal 27 de janeiro de 1986.

2 CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda.* São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 29.

1 NARRATIVAS VISUAIS

A produção de Leda Catunda é permeada por uma persistência com os contornos conceituais que envolvem o uso que faz da sua temática, explorando as propriedades dos materiais que utiliza, se apropriando de estampas e impressos pré-existentes, denunciando imagens estereotipadas e dando origem a objetos bem articulados conceitualmente, onde o suporte se transforma no próprio conteúdo do trabalho.

O caráter apropriacionista presente na obra de Leda Catunda, nos leva a refletir sobre a plasticidade de suas obras, *combine paintings*, que surgem através da apropriação de materiais diversos. Segundo Amaral (2013, p. 87),

> "[Leda Catunda] É, ao meu ver, autora de efetivas 'combine paintings' no sentido utilizado quando fazemos referências aos trabalhos dos anos 1960 de Robert Rauschemberg. Ou seja, a pintura é aplicada como elemento de ligação, neste momento de sua produção, entre os objetos reunidos, sem qualidade como pintura, porém atuando como elemento a imprimir corpo, fisicalidade bidimensional no relevo de seus trabalhos".

O termo *combine*, surge com Robert Raushenberg, que o cria para se referir as suas obras que combinavam elementos da pintura e da escultura, num misto de colagem, *ready-made*, *Merz* e *objet trouvé*; através da mesclagem de objetos do cotidiano, elementos da pintura e todo tipo de material descartado pela sociedade, e adicionando camadas de tinta sobre tudo isso.

Essas referências podem ser vistas claramente em um dos primeiros grupos de obras de Leda Catunda: *Vedações*, que consistia na aplicação de tinta diretamente sobre estampas preexistentes, anulando parte delas, reeditando e instigando o expectador a coloca-las em um novo contexto. (Figuras 1 e 2).

Figuras 1 e 2. À esquerda: CATUNDA, Leda. **Cobertor**, 1983. Acrílica s/ cobertor, 110x88cm, Coleção Vera e Geraldo Serra. À direita: CATUNDA, Leda. **Vedação laranja** (detalhe), 1983. Acrílica sobre tecido, 190x180cm, Coleção Patrícia Mendes Caldeira.

Com relação a apropriação e uso de objetos já produzidos, Bourriaud utiliza o termo técnico "Pós-produção". Para ele, "de fato, a apropriação é a primeira fase da pós-produção, não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido, seguindo uma intenção específica" (BURRIAUD, 2004, p.22).

A substancialidade das obras da artista se dá com pinturas que mesclam linguagens variadas, em suportes inusitados: pinturas, colagens, costuras, bordados, impressões; resultando em formas transmutadas que extrapolam o plano pictórico e as propriedades dos materiais utilizados.

> "Por volta de 1994, deu-se início a uma série de pinturas-objeto, nas quais a intenção inicial consistia em criar procedimentos envolvendo sobreposições e justaposições que avolumassem os trabalhos,

> paralelamente à intenção sempre presente de buscar novas configurações propícias às associações entre as formas, materiais e a montagem das partes. ”[3]

A artista reconstrói signos através de veladuras, que direcionam a leitura da obra para elementos que são propositalmente destacados, formando cenas fictícias e lúdicas.

> A elaboração de metamorfoses de signos e formas se dá naturalmente através de um poder auto-atribuído pelo artista que é o de reinventar, acrescentar à própria natureza, criando o novo a partir de referências tiradas dela mesma.[4]

Em sua prática apropriativa, Catunda trabalha não com a intenção de questionar os limites da arte, como em décadas passadas, mas com a finalidade de produzir efeitos completamente diferentes, de certa forma até autorais. A estrutura narrativa das imagens com as quais trabalha, ganham novas representações, os objetos e figuras utilizados são recontextualizados.

2 MEMÓRIA COMO MATÉRIA PLÁSTICA

> “Evocar uma lembrança assim. Sabe quando você sente um cheiro que te lembra uma coisa, uma situação e tal? Às vezes eu penso que assim no trabalho você pode ver uma coisa e pela aquela textura do voal ou pela maciez do veludo você pode ser remetido para uma sala de teatro. Veludo assim como uma cortina de teatro, voal como uma roupa que você teve um dia”.
>
> Leda Catunda

Reminiscência, do latim *reminiscentĭa*, é um conceito que se pode associar a evocações, memórias ou recordações. Uma reminiscência é a representação mental de uma situação, um feito ou outra coisa que teve lugar no passado.

Segundo Le Goff (1996, p.439) a memória é trabalhada por Platão e Aristóteles em um contexto separado do tempo e da história:

> “[...] em Platão e em Aristóteles, a memória é uma componente da alma, não se manifesta contudo ao nível da sua parte intelectual mas, unicamente, da sua parte sensível. [...] A memória platônica perdeu o seu aspecto mítico, mas não procura fazer do passado um conhecimento: quer subtrair-se à experiência temporal. [...]. Aristóteles – que distingue a memória propriamente dita, a mnernê, mera faculdade de conservar o passado, e a reminiscência, a mcannesi, faculdade de evocar voluntariamente esse passado –, a memória, dessacralizada, laicizada [...] ”.

A conservação do passado é base para o fundamento principal da memória, que pode ser aflorada a qualquer momento por imagens e recordações, constituídas, entre outras coisas, por narrativas fundamentadas em experiências de vida, sentimentos, imagens, enfim, todo emaranhando de informações que constituem as reminiscências de um sujeito.

A base do trabalho de Leda Catunda se dá através da apropriação de imagens diversas, geralmente presentes nos objetos do cotidiano, com as quais ela quebra o hermético, e em variados momentos, traz imagens que afloram recordações.

> A superfície de cada camada contém imagens apropriadas de estampas de tecidos diversos ou plásticos. Ao revestir os trabalhos com imagens e texturas do dia a dia pretende-se um empréstimo efetivo da visualidade cotidiana e através dessa ação criar gatilhos capazes de despertar lembranças e sensações percebidas na vida comum.[5]

---

3 CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos.* 2003, p. 43.

4 CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos.* 2003, p. 45.

5 *Leda Catunda:* pinturas recentes, 2010, p. 94.

Em sua práxis a memória ganha novas dimensões, possuindo uma intencionalidade, que faz parte da linguagem particular da artista, especialmente no que diz respeito ao seu poder expressivo na forma de representar suas ideias e resignificar imagens, deixando para cada um fazer sua própria leitura.

Na obra "Números" (Figura 3), da série dos esportes, a reminiscência do vivenciar o repertório do visual do futebol, gera um canal intenso de identificação pessoal. A série de números retirados das camisas de times, despertam no espectador um inventário mnemotécnico, lembranças imediatas acerca de seus ídolos, vitórias e derrotas, características do esporte em questão.

Figura 3 – CATUNDA, Leda. **Números**, 2011. Acrílica sobre tela e tecido, 180 x 260 cm, coleção particular.

Adorno, definiu a arte em sua Teoria Estética (1970, p.13), como "sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e aquilo em que poderá talvez tornar-se".

> "Toda obra resulta de um enredo que o artista projeta sobre a cultura, considerada como o quadro de uma narrativa – que por sua vez, projeta novos enredos possíveis, num movimento sem fim. [...] Essa reciclagem de sons, imagens ou formas implica uma navegação incessante pelos meandros da história cultural – navegação que acaba se tornando o próprio tema da prática artística. Pois não é a arte, segundo Marcel Duchamp, 'um jogo entre todos os homens de todas as épocas'? A pós-produção é a forma contemporânea desse jogo" (BOURRIAUD, 2009, p.14-15).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As práticas apropriativas não são uniformes nem seguem uma prática específica, mas foram (e assim seguem) largamente utilizadas por toda história da arte, em especial nas práticas expressivas contemporâneas, quando as ideias se apresentam através de linguagens particulares em uma busca pela interação entre o pensar e o fazer artístico.

Como se referia Bourriaud, o desafio do artista contemporâneo reside no engenho para a criação de projetos geradores de discursos que extrapolem lugares-comuns, de modo a potenciar outras singularidades.

> "Cabe a nós julgar as obras de arte em função das relações que elas criam dentro do contexto específico em que se debatem. Pois a arte – e afinal não vejo outra definição que englobe todas as demais – é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo, em materializar de uma ou outra forma suas relações com o tempo e o espaço" (BOURRIAUD, 2009, p.110).

Embora com intenções muito diversas, podemos estabelecer relações das obras de Leda Catunda com as obras de artistas da *pop art*, que como ela rompem com limites dogmatizados ao se apropriarem de imagens

e nos convocarem a olhar para além da aparência, concedendo nova importância aos objetos comuns, numa tentativa de comunicação direta com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cerca a cultura de massa e a vida cotidiana.

De suas superfícies pictóricas surgem produções imagéticas, onde os objetos do seu entorno ganham novas dimensões e texturas.Sem medo de ousar, reconstrói signos com das suas *combine paintings*, que dialogam com a visualidade de seu cotidiano, através da apropriação de imagens, que convocando o olhar para além da aparência, ampliando e sedimentando sua poética: reminiscências e fragmentos que compõem tempo e espaços.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodore. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. 1ª edição. Lisboa: Edições 70, 1970.

BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. **Visualidades:** Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual I Faculdade de Artes Visuais I UFG. – V. 8, n.2 (2010). – Goiânia-GO: UFG, FAV, 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção:** como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CATUNDA, Leda. **Poética da maciez:** pinturas e objetos. 2003. 118f. Tese (Doutorado em Artes) — Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

DANTO, A. C. **Após o fim da arte:** a arte contemporânea e os limites da História. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

Leda Catunda: 1983-200 / apresentação Marcelo Mattos Araujo; curadoria e texto Ivo Mesquita; texto Lilian Toni; cronologia Juliana Ripoli. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

CATUNDA, Leda. **Pinturas recentes**. Museu Oscar Niemeyer, catálogo de exposição, 2013.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Ed. Unicamp,1996.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François (et.al). Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

RUHRBERG, Karl. Pintura. In: WALTHER, Ingo F. (org.). Arte do século XX. Vol. 1. Lisboa: Taschen, 2005.

RASCUNHAR PERFORMANCES: ENTRE O OBJETO, A IMATERIALIDADE E O VESTÍGIO

DRAFTING PERFORMANCES: BETWEEN OBJECT, IMMATERIALITY AND TRACE

Raphael de Andrade Couto / Raphael Couto
Colégio Pedro II. Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

O presente texto visa refletir sobre as relações entre o fazer performático de um eu-artista em diálogo com outros processos – onde projeção, rascunho e execução de ações a partir do corpo se constituem como atos relacionáveis.

Como norte, penso em minha performance Hidra (2015/2016), onde construo uma veste numa sucessão de módulos de bexigas vermelhas grampeadas, cobrindo um corpo nu em lento processo de execução, e a trindade dos movimentos a partir do rascunho: a projeção da imagem em aquarela com as anotações; a execução efêmera da ação e o vestígio. Que orientações, direcionamentos e execuções performáticas já estão presentes no processo construtivo do rascunho?

Palavras-chave: *estudos; performances; corpo e imagem.*

ABSTRACT

This paper intends to discuss the relationship between performance acts of an artist and its processes, such as projections, drafts and the execution of actions on the body as relatable acts.

For directions, I think of my performance Hydra *(2015/2016), in which I built clothing from several stapled red birthday balloons, covering my naked body in a slow process, and the trinity of movements from the scratch: the planning, as watercolor images with notes; the ephemeral action execution and the trace left after. What guidelines, orientations and performing executions are already present in constructive drafting process?*

Keywords: *studies; performances; body and image*

1.

Sentado numa cadeira, ladeado por bexigas vermelhas e um grampeador, retiro-as uma a uma de um aquário, as grampeando em seguida – a partir da primeira, presa à boca. Aos poucos, nesse movimento lento e cadenciado, as bexigas criam uma espécie de trama, cobrindo o meu corpo nu como uma veste.
Hidra parte do mito onde, a cada cabeça cortada do monstro mitológico duas cabeças surgem, criando um emaranhado infinito de cabeças. As línguas de látex vermelhas que brotam da boca e produzem silêncio geram esse conglomerado não apenas *sobre*, mas *a partir* do próprio corpo. Um *tecido* que, depois de pronto (ao fim das bexigas), é abandonado na mesma cadeira de onde foi produzida, deixando um objeto-vestígio desse processo de fazer artesanal.

Toda a minha poética, aliás, se constrói nessa *artesania*: as ações se realizam na construção/destruição de elementos em diálogo com o corpo, desdobrando-se em performances, objetos, desenhos, fotografias e vídeos. Muitas vezes essas linguagens convivem dentro de um mesmo processo, numa *multicontaminação* de linguagens. Assim como a *escrita de artista*, processo inerente à construção reflexiva, parte de um processo complexo e conjunto.

No caso de *Hidra*, entre tantos outros trabalhos, a ação pressupõe um rascunho: desenho e anotação do processo, questões de como resolver a própria ação estão presentes na própria imagem gerada: aquarela e anotações a lápis ou a caneta se sobrepõem. O rascunho ganha esse status duplo de croqui/projeto e documento/objeto. Ao mesmo tempo em que é submetido enquanto imagem em uma proposta/projeto de ação, também se configura enquanto objeto de arte.

Que papel conceitual, então, teria o rascunho de uma performance? O que esperar de um desenho de performance? Que diálogos ele teria com a ação em si e nos vestígios gerados por ela? Seria o desenho uma espécie de *roteiro* da ação?

Figura 1. *Hidra* 2015 – aquarela e caneta sobre papel. (acervo do artista)

2.

Penso na *Caixa Verde* de Duchamp: os vários croquis, anotações e esquemas se apresentam como um roteiro para o *Grande Vidro*, mas que logicamente se organizam, no acúmulo, nas páginas soltas e na relação texto-imagem em um trabalho autônomo, em diálogo com o seu "produto final".

> É verdade que a Caixa Verde foi sarcasticamente descrita como um guia-catálogo para o Grande Vidro, algo como um catálogo de uma loja de departamentos, mas qualquer leitor que examinar as anotações (...) pode ver em linhas gerais qual é o 'esforço de comunicação' do artista. Nestas Caixas, *Duchamp transforma em obra o que, antes de sua execução artística, era um trabalho potencial, destruindo com extrema facilidade a ideia convencional de 'começo', enfatizando a validade do conceito de 'open-ended work'.* (MOURE, 2009)

Se para Duchamp, a Caixa Verde foi "uma realização incompleta do que eu pretendia. Ele apresenta apenas notas preliminares para *O Grande Vidro* e não na sua forma final" (GIRST, 2014), seria então o rascunho não o *começo* de uma ação/projeto, mas um tornar material uma ação imaterial: projetar enquanto objeto-imagem a ação em si? Como na sua caixa-projeto Duchamp atravessa a ideia de *início*, seria possível atravessar a ideia inicial de performance em um rascunho? Como solucionar em uma imagem uma ação que se dá na construção de múltiplas imagens no espaço-tempo? Como tornar espacial e estático o que é temporal e dinâmico?

Ao longo de um ano, Felipe Bittencourt se propôs um exercício: rascunhar performances até as 10 da manhã, postando-os diariamente em seu *blog.* Posteriormente os desenhos foram reunidos em um livro, *Performance Diária* (a performance #365 é a própria organização do livro). As projeções de ações, seguidas de um texto, intitulam o artista como *o performer*, uma espécie de personagem, executando ações as mais variadas.

Com tom humorístico, Bittencourt propõe exercícios-performances que citam e satirizam trabalhos famosos, assim como propõe ações simples, de alta periculosidade e até impossíveis de serem realizadas. O que importa na proposição diária é a própria ação repetida e compartilhada, um estar em reflexão, em rascunho. Como cita o próprio artista: "*Como performar sem estar, de fato, presente*"? (BITTENCOURT, 2012)[1]

Assim como em Duchamp, o acúmulo de desenhos e projetos de Bittencourt gera um *livro-proposição*, uma espécie de partitura de ações, processos e caminhos pelos quais o artista executa ou pensa ações, seja para si ou para outros. Independentemente da ação ter sido ou não realizada, o próprio rascunho, desenho, proposição, livro ou postagem virtual já tem em si uma autonomia de *obra.* Referenciando direto ao *concerto 4'33"* de Cage, descrever esses estudos enquanto *partituras* "colocam o leitor no lugar de performer" (CADÔR, 2014).

Porém, mesmo que haja uma autonomia de *La Mariée Mise a Nu par ses Celibataires Méme* em relação ao *Grande Vidro*, ou das performances diárias de Bittencourt com sua realização ou não, estas mantêm um diálogo forte com seus desdobramentos. Como comenta Carla Fernando Borges no prefácio do livro de Bittencourt:

> *Que corpo é esse que interagiu por meio do* blog *e que continuará interagindo por meio desse livro? Certamente não é aquele corpo cuja presença é garantida pela ocupação do espaço físico, aquele corpo que termina na visibilidade do contorno da pele. O corpo que interagiu é o corpo cuja intenção é força projetada no mundo e que exerce influência percorrendo tanto o espaço físico como o espaço virtual. Suas postagens influenciaram ações, mobilizaram-nas, assim como ele foi mobilizado pelas intenções daqueles que interagiram com ele, de um modo ou de outro. Podemos então, dizer que esse processo formou um corpo coletivo, um* trans-corpo *tramado de intenções. E não é assim na nossa vida?* (*in* BITTENCOURT, 2012)

1 Citado por Fernanda Carlos Borges no prefácio do livro citado

Seria então o rascunho esse corpo atravessado da *projeção* da ação, sendo o próprio leitor já executor, quando este se coloca enquanto tal? Ao *ler* os desenhos de Bittencourt ou emaranhar-se nas páginas da *Caixa Verde*, estaríamos entrando num universo de projeção do artista, de visualidades e imaterialidades?

Duchamp revisita o processo do *grande Vidro* ao realizar a *Caixa Branca,* contendo envelopes com notas adicionais ao processo do *Grande Vidro*. Bittencourt deparou-se com artistas que colocaram em prática alguma de suas anotações diárias. O rascunho/processo então sairia desse lugar-comum de fechar-se enquanto objeto, mas retorna a um ciclo de destruição e reconstrução de seu projeto original.

Até o momento, realizei *Hidra* duas vezes: em ambas, o desenho se reconfigura na projeção da própria performance. Focando mais ou menos intensamente em detalhes da ação, as dúvidas e inquietações da ação aparecem em experimentos. Que uma performance nunca se repete é claro – suas particularidades de lugar tempo e público afetam diretamente a execução do trabalho, propondo rápidas soluções às dificuldades encontradas pelo artista. Que esta varia então do rascunho? Que ela mantém em essência?

Eleonora Fabião chama de *programa* essa escrita da performance, esse enunciado comum que determina a ação.

> *Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio"* (FABIÃO, 2013)

Desenho como programa: rascunhar performances é construir esse *programa*, enfrentar a linguagem a partir de uma narrativa não necessariamente linear. Como os programas-partituras de Bittencourt, entre tantos outros artistas, onde a imagem-performance em si já pode ser entendida enquanto ação, o rascunho confunde esse *programa.* No livro de Bittencourt, o *programa* é sua realização enquanto livro e publicação no *blog* ou cada desenho é um *programa-partitura*? Ao expor a aquarela-projeto de *Hidra*, coloco esse *programa* também como uma projeção-partitura?

Dentro de uma trilogia de ações, como uma cadeira podem ser três, o rascunho-programa-partitura se desdobra em ação e em vestígios.

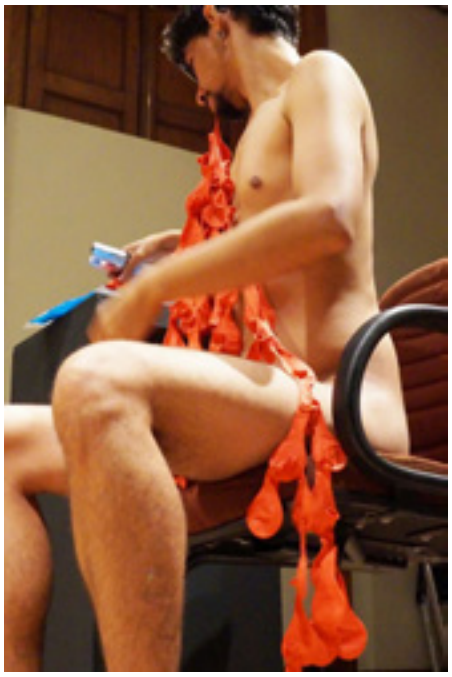


Figura 2. *Hidra* (performance realizada no Centro Cultural da Justiça Federal/RJ, abril de 2016) Fotografia de Carlos Cesari.

3.

Entendo *vestígio* como todo desdobramento documental de uma ação, seja ele objeto, fotografia, vídeo, textos gerados pelo público, etc. na própria concepção híbrida da performance, de uma imaterialidade, a documentação torna de certo modo física essa imaterialidade, essa ação que ocorre em suspensão. Na sua limitação de linguagens, o documento gerado pressupõe um olhar, seja do artista, do público ou de um profissional. O registro de performances, assim como a exposição de seus vestígios, sempre foi um debate crítico. Françoise Parfait levanta esse debate, atentando que esse dilema só se amplia com a crescente disseminação popular do vídeo e da fotografia, e atualmente as ações são documentadas praticamente por todo o público. Seria a documentação fotográfica ou videográfica como os rascunhos, projetando e reprojetando as imagens da ação?

Ao realizar uma performance pela segunda ou terceira vez, recorro aos registros foto e videográficos para aprimorar questões, modificar detalhes em um projeto, redesenhar o *programa.* Ver-se nesses registros/vestígios, editar e direcionar a documentação, seja para exposição ou publicação, não estaria próximo do que Rosalind Krauss chama de *Estética do Narcisismo* onde filmar-se e ver-se imediatamente pressupõe uma edição e direcionamento da imagem do *eu-artista*? Viviane Matesco considera que o enfrentamento do olhar mecânico também se configura como um uso da linguagem, tendo o documento tarefa contaminadora nos processos reflexivos, também um *programa.* Assim como os vestígios objetuais deixam uma memória da ação, uma consequência da performance, um documento que, ao ser contemplado, também se insere nesse contexto de *obra autônoma.*

Logo, entendo que o processo performático parte sobretudo de um *programa* complexo. Não apenas um simples e curto enunciado *grampear bexigas vermelhas até a construção de uma veste sobre o corpo*, como a projeção desse programa em ação, seja pelo público ou pelo artista, revisitando os vestígios – sejam eles objetos (*a veste*) ou eletromecânicos (fotografias, vídeos, conteúdos nas redes sociais, etc), que se projetam novamente enquanto rascunho, elemento esse já carregado de uma performatividade no seu potencial imaginário.

Figura 3. *Hidra* (vestígios de ação realizada na Casa da Luz/SP, setembro de 2016).

REFERÊNCIAS:

BITTENCOURT, Felipe. *Performance Diária.* São Paulo: nVersos, 2012.

CADÔR, Almir. *Ainda: o livro como performance.* Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2014. Catálogo de Exposição.

FABIÃO, Eleonora. *Programa Performativo: O corpo-em-experiência.* In: Revista INLIX #4, 2013. Acesso em: http://migre.me/v1xS7 Último acesso em 15/09/2016.

GIRST, Thomas. *The Duchamp Dictionary.* Londres: Thames & Hudson, 2014.

MOURE, Gloria. *Marcel Duchamp*. Barcelona: Ediciones Poligrafa, 2009.

PARFAIT, François. *Vidéo, un art contemporáin*. Paris : Regard, 2001.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA TRADUÇÃO DA OBRA STATEMENTS AFTER AN ARREST UNDER THE IMMORALITY ACT, DE ATHOL FUGARD, PARA O PORTUGUÊS

THE CREATION PROCESS OF THE TRANSLATION OF THE PLAY STATEMENTS AFTER AN ARREST UNDER THE IMMORALITY ACT*, BY ATHOL FUGARD, INTO PORTUGUESE*

Raquel Borges Dias / Raquel Dias
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o processo de criação da tradução da peça *Statements After an Arrest Under the Immorality Act* (1974) de Athol Fugard (1932 -) para o português. Serão levados em consideração conceitos básicos da área dos estudos dos processos de criação, a fim de observar a gênese dessa obra inédita em língua portuguesa, resultado de uma autoria colaborativa. Para tanto, estarão em foco questões culturais e aspectos dos estudos pós-coloniais.

Palavras-Chave: *Tradução, Processo de criação, Fugard.*

ABSTRACT

This study aims to analyze the creation process of the translated play Statements After an Arrest Under the Immorality Act *(1974), by Athol Fugard (1932 -), into Portuguese. There will be considered basic concepts in the field of studies of creation processes, in order to observe the genesis of this unpublished work in Portuguese, which is the result of a collaborative authoring. Therefore, cultural issues and aspects of post-colonial studies will be focused.*

Keywords: *Translation, Creation Process, Fugard.*

Este trabalho tem como objetivo apresentar as observações iniciais da pesquisa de doutorado que está sendo realizada pela presente pesquisadora acerca do processo de tradução da obra *Statements After an Arrest Under the Immorality Act* (1974) de Athol Fugard (1932 -) do inglês para o português e aponta novos horizontes que ainda serão alcançados ao longo da pesquisa.

A obra de Fugard retrata um romance entre uma mulher branca e um homem negro na África do Sul em um período marcado pelo regime do *Apartheid* e da Lei da Imoralidade, que proibia relações sexuais inter-raciais. O *Apartheid* caracterizou-se como um regime de segregação racial estabelecido pelo governo da África do Sul no período de 1948 a 1994. Esse regime serviu de fonte de inspiração para Fugard, que desenvolveu, ao longo de sua vida, inúmeras obras com essa temática.

O dramaturgo, romancista e diretor Harold Athol Lanigan Fugard, mundialmente conhecido como Athol Fugard, nasceu em 1932 em Middelburg, na Provínica do Cabo, África do Sul. Caracterizado por seu engajamento em questões políticas e direitos humanos, apoiou o movimento contra o *Apartheid* por mais de trinta anos, o que o levou a ser vigiado pela polícia e a sofrer restrições do governo. Com isso, o autor começou a produzir peças com ampla divulgação fora de seu país, demonstrando uma forte consciência dos problemas sul-africanos para todo o mundo. Em retribuição a sua contribuição para a África do Sul, o autor foi homenageado com a fundação de *The Fugard Theatre* na Cidade do Cabo em 2010.

A obra *Statements After an Arrest Under the Immorality Act* foi traduzida para o português como *Depoimentos Após o Flagrante de uma Infração à Lei da Imoralidade* por pesquisadores de Iniciação Científica no período de setembro de 2011 a maio de 2012, tendo o texto traduzido sido gravado em audiolivro em julho de 2012. Considerando-se o caráter inédito da obra em língua portuguesa, será objeto desta análise a versão final do texto traduzido, focalizando, especialmente, alguns aspectos do contexto histórico, político e social que puderam ser observados no texto de Fugard.

Autor de diversas obras mundialmente conhecidas, como *"Master Harold" ... and the Boys* (1982), *The Road to Mecca* (1984) e *Tsotsi*: a novel (1980), uma das peças mais relevantes de Athol Fugard é *Statements After an Arrest Under the Immorality Act* (1974), que demonstra a consciência social do autor frente ao contexto em que a África do Sul se encontrava na década de 1970 (O'Neil, 2004).

A narrativa ficcionalizada por Fugard retrata, inicialmente, um homem e uma mulher conversando em cima de um cobertor colocado no chão de uma biblioteca. Os personagens são posteriormente identificados como Frieda Joubert e Errol Philander, uma bibliotecária e um diretor de escola. Observa-se, no começo da peça, um conflito entre os personagens e a impossibilidade de serem vistos em público: "**HOMEM:** De que você tem medo?/ **MULHER:** De tudo. De mim... de você... deles.../ **HOMEM:** Deles?/ **MULHER:** Não. Disso também, é claro. Mas eu não estava pensando neles agora." (Fugard, 2012, p. 83)[1]

Frieda comenta acerca da impressão que tem de que sua vizinha, a Senhora Buys, a está vigiando, ao comentar que ela "[...] ainda está lá em pé nos encarando e agindo de forma estranha. Ela pegou mais livros hoje, de novo. Talvez eu esteja errada, mas... Ela está tirando mais livros esse mês do que durante todo o ano passado." (Fugard, 2012, p. 92) Apesar de suas suspeitas, Frieda não interrompe o relacionamento com Philander. Ele, por sua vez, se culpa por estar enganando sua família.

1 Neste trabalho, as citações da obra de Athol Fugard, *Statements After an Arrest Under the Immorality Act* (1974) (*Depoimentos Após o Flagrante de uma Infração à Lei da Imoralidade*), serão realizadas a partir da versão traduzida pelos pesquisadores responsáveis pela tradução, que foi finalizada em 2012. A numeração de páginas foi realizada pelo Grupo de acordo com o texto publicado em língua inglesa.

Ao longo dos diálogos estabelecidos pelos personagens, observa-se que o medo paira no ar, demonstrando que ambos estavam transgredindo as leis que vigoravam no país naquela época. Apesar de ser casado e ter um filho, Philander mantém um relacionamento extra-conjugal com Frieda. Além do adultério, eles estão infringindo outro aspecto da lei imposta pelo governo:

> **HOMEM:** *(com raiva)* [...] Meu adultério? E o seu? Ya. O seu! Se é verdade comigo por causa de você e da minha esposa, então é tão quanto para você por minha causa e a sua pele branca. Talvez você seja casada com isso do mesmo jeito que eu sou casado com Bontrug. Você foge disso da mesma forma que eu fujo da minha casa para vir aqui. Deixe-me ver você escolher!!/ **MULHER:** Eu decidirei. Leve-me com você. Agora. *(Silêncio.)/* **HOMEM:** Você tem razão. Eu sou um covarde. (Fugard, 2012, p. 93)

O personagem Philander deixa claro, com sua fala, que ambos estão subvertendo as normas estabelecidas pela Lei da Imoralidade (1927), que proibia relacionamento entre pessoas de raças diferentes. Além disso, deixa claro que não teria coragem de abandonar sua família por Frieda que, por sua vez, mostra que estava disposta a fugir com ele.

Assim, pode-se perceber que a obra de Fugard é retratada no período do *Apartheid*, que foi adotado por quase cinquenta anos na África do Sul. De acordo com William J. Pomeroy, no livro *Apartheid, Imperialism and African Freedom*, publicado em 1986, época em que o regime ainda vigorava, comenta que:

> In simple terms, South African apartheid is racism carried to an extreme. As a long-standing, persistent phenomenon, racism is present in the societies of all the leading western countries, where it is usually a case of Black or other nonwhite minorities suffering discrimination or persecution at the hands of white groups who are the majority of the population. In South Africa, Blacks who are in the overwhelming majority are the victims of cruel oppression and deprivation by a white minority of rulers. [...] In effect, it is an internal colonial system of the most ruthless kind. (Pomeroy, 1986, p. 3-4)[2]

O Partido Nacional, que representava uma parcela mais racista de uma minoria de cor branca, implantou o regime do *Apartheid* na África do Sul de 4 de junho de 1948 até 9 de maio de 1994, com a criação de um vasto sistema de leis e políticas utilizadas para implementar a segregação racial e reprimir qualquer oposição que pudesse surgir contra esse regime político. Assim, foi estabelecida uma barreira racial com a exclusão da parcela negra da sociedade sul-africana, que somava cerca de 70% da população (Pomeroy, 1986). O sistema do *Apartheid*, partindo do princípio da discriminação e da segregação racial, atravessava todos os aspectos da vida social na África do Sul. Ao longo desse período, foram estabelecidas diversas proibições acerca do relacionamento inter-racial, que foi se tornando cada vez mais restritivo com o passar do tempo.

A Lei da Imoralidade, promulgada em 26 de março de 1927, proibia qualquer relação sexual considerada ilícita entre "Europeus" e "nativos", quer fossem homens ou mulheres. A expressão "nativos" incluía membros de qualquer raça aborígene ou tribal da África. A punição contra o crime seria uma pena de até cinco anos de reclusão. Em 1949, foi publicada uma lei que proibia casamentos inter-raciais na África do Sul, além de proibir relacionamentos sexuais fora do casamento entre pessoas que não fossem da mesma raça. Em 1950, foi publicada uma emenda à Lei da Imoralidade de 1927, proibindo o relacionamento entre europeus e não-europeus. *É nesse contexto que foi* escrita e publicada a obra *Statements After an Arrest Under the Immorality Act* (1974) de Athol Fugard, como "[...] a response to the law that prohibited intimate contact between whites and any other ethnic group." (O'Neil, 2004, p. 363)[3]

---

2 Em termos simples, o *apartheid* sul-africano é o racismo levado ao extremo. Como um fenômeno persistente e duradouro, o racismo está presente nas sociedades de todos os principais países ocidentais, onde é geralmente um caso de negros ou outras minorias de pessoas não-brancas que sofrem discriminação ou perseguição nas mãos de grupos de brancos que são a maioria da população. Na África do Sul, os negros, que são uma maioria esmagadora, tornam-se vítimas de uma privação e opressão cruel por parte de uma minoria branca de governantes. [...] De fato, é um sistema colonial interno do tipo mais desumano. (POMEROY, 1986, p. 3-4, tradução nossa)

3 "[...] uma resposta à lei que proibia o contato íntimo entre brancos e qualquer outro grupo étnico." (O'Neil, 2004, p. 363, tradução nossa)

Ao longo da obra, retrata-se, de maneira inesperada, a entrada de policiais na biblioteca, que pegam o casal de amantes em flagrante. Ambos são, então, interrogados. Daí, o nome da peça de Fugard: *Depoimentos Após o Flagrante de uma Infração à Lei da Imoralidade*. A partir desse momento, pode-se observar que os personagens Philander e Frieda são retratados como vozes que representam toda uma sociedade subjugada às tramas do poder de quem é/está legitimado para determinar as leis a serem cumpridas (e que, muitas vezes, são subvertidas) pelo povo. Frieda, administradora da biblioteca da cidade, não apresenta condenações anteriores; Philander, diretor da escola do gueto, também sem condenações anteriores. Ambos começam a ser ouvidos pelos policiais. O que esses sujeitos podem falar para se defender de um crime considerado tão grave, passível de reclusão por até cinco anos?

Observa-se, inicialmente, ao longo do processo de tradução, uma preocupação dos pesquisadores em deixarem a obra de partida com uma linguagem mais próxima do público de chegada, uma vez que há o interesse em publicar a obra traduzida em formato de audiolivro. Os pesquisadores preocupam-se, portanto, com a função dessa obra na cultura de chegada (Vermeer, 1986), além de demonstrarem, ao longo dos manuscritos digitais disponibilizados para a pesquisa, o uso de estratégias de estrangeirização e domesticação de expressões apresentadas no texto de partida (Venuti, 2002).

Assim, o processo de criação em questão parte de um dossiê de gênese digital que traz, ao todo, seis versões de tradução realizadas pelos pesquisadores envolvidos no Projeto. Pode ser observado o emprego da metodologia da Crítica Genética ao longo do próprio processo tradutório, inclusive com o uso de operadores genéticos, a fim de facilitar o resgate do processo de construção do texto traduzido. As versões estão disponíveis em arquivos do Programa Microsoft Office Word 2007, fonte Times New Roman 12, com comentários feitos em balões na margem direita da página, que contam com pesquisas na internet, ilustrações e links de sites visitados, pesquisas em dicionários, além de incluir a datação e a identificação dos pesquisadores envolvidos em cada etapa do trabalho.

Seguindo os procedimentos metodológicos propostos por Pierre-Marc de Biasi (2000), já foram realizadas as seguintes etapas nesta pesquisa: coleta do conjunto de manuscritos digitais concernentes à obra estudada e classificação das versões de tradução, com a datação e organização de todos os manuscritos digitais. Está em processo a transcrição das características do material em análise, que será seguida por um procedimento interpretativo do prototexto.

Com isso, interessa-nos, ao longo desta pesquisa que está sendo realizada, analisar o processo de tradução da referida obra de Fugard para o português, em que os estudos da Crítica Genética servirão de embasamento metodológico. Também, partindo da análise da gênese dessa tradução, reflexões sobre aspectos culturais e o contexto social, político e histórico da obra traduzida serão aprofundados, tendo como base o aparato teórico proposto por Gideon Toury (1995), além de aspectos dos Estudos Pós-Coloniais, discutindo temas tais como a ideologia colonialista, colonizador *versus* colonizado e literatura pós-colonial.

Em pesquisas futuras, poderão ser analisadas as reverberações do texto de Fugard em língua portuguesa, levando em consideração todo o contexto político, econômico e social da obra tanto nas culturas de partida como de chegada. Além disso, poderá ser analisada a caracterização do discurso do sujeito subalterno ao longo do processo de criação da tradução da obra citada para o português.

REFERÊNCIAS

BIASI, Pierre-Marc de. *La génétique des textes*. Paris: Nathan, 2000.

FUGARD, Athol. *Depoimentos Após o Flagrante de uma Infração à Lei da Imoralidade*. Tradução realizada por Pesquisadores de Iniciação Científica. Salvador: UFBA, 2012. (Obra não publicada)

FUGARD, Athol. *"Master Harold"... and the Boys*. New York and London: Penguin, 1984 [1982].

FUGARD, Athol. "Statements After an Arrest under the Immorality Act". In: FUGARD, Athol; KANI, John; NTSHONA, Winston. *Statements*: [Three Plays]. Oxford and New York: Oxford University Press, 1974.

FUGARD, Athol. *Tsotsi*: a novel. New York: Random House, 1980.

FUGARD, Athol. *The Road to Mecca*: A Play in two Acts. London: Faber
and Faber, 1985 [1984].

O'NEIL, Patrick M. "Athol Fugard". In: O'NEIL, Patrick M. (Ed.). *Great World Writers*: Twentieth Century. v. 3. New York: Marshall Cavendish, 2004. p. 359-376. Disponível em: <http://www.questia.com/read/119886357/great-world-writers-twentieth-century>. Acesso em: 29 maio 2016.

POMEROY, William J. "Apartheid: What it is and how it came about." In: POMEROY, William J. *Apartheid, Imperialism, and African Freedom*. New York: International Publishers, 1986. p. 3-24. Disponível em: <https://www.questia.com/read/23011027/apartheid-imperialism-and-african-freedom>. Acesso em: 29 maio 2016.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução.* São Paulo: EDUSC, 2002.

VERMEER, Hans J.. *Esboço de uma teoria da tradução.* Porto: Edições Asa, 1986.

SIMBIOSE NA ARTE: ASSOCIAÇÕES POÉTICAS IDEAIS ENTRE PEQUENOS OBJETOS

SYMBIOSIS IN ART: ASSOCIATIONS POETICS IDEAL AMONG SMALL OBJECTS

Roseli Aparecida da Silva Nery/Roseli Nery
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

RESUMO

Este artigo apresenta o conceito de simbiose como motivador para a criação poética a partir de pequenos objetos domésticos. Propõe-se que os objetos banais constituam um ecossistema no qual seu ideal de existência prevê a relação de interdependência entre objetos possíveis de se unir. Tal união é discutida em produções poéticas as quais tem referências nos dioramas como recortes compactos e representativos da realidade a ser vista de maneira singular.

Palavras-chave: Simbiose, objeto, diorama.

ABSTRACT

This article introduces the concept of symbiosis as a motivator for poetic creation from small household objects. I propose that the banal objects constitute an ecosystem in which his ideal of existence provides the interdependence between possible objects to join. This unity is discussed in poetic productions which have references in dioramas as compact and representative clippings of reality to be seen in a singular way.

Keywords: *Symbiosis, object, diorama*

INTRODUÇÃO

A curva principal do gancho de roupa cabe exatamente na alça de costura de outro gancho igual, se eles forem encaixados de maneira alternada criam uma união em corrente. O primeiro gancho se prende à saliência do colchete que está preso no fundo da caixa. Dentro da caixa de pedras preciosas, este arranjo se avizinha ao cursor de zíper e ali encontram um lugar de convivência ideal (Figura 1). Estes encontros de objetos parecem perfeitos, tudo se encaixa em estável harmonia. Um objeto parece necessitar do outro para existir e consequentemente para que todo o conjunto exista.

Figura 1 - Roseli Nery, 2016. Conjunto simbiótico vertical.
Cursor de zíper, ganchos, colchetes e caixa para pedras preciosas em acrílico e vidro.
4,5cm X 4,5 cm x 1,5 cm
(Acervo da artista).

O resultado parece estranho, assim como é estranho o encontro de sobrevivência da alga com o fungo que origina o líquen. O líquen não se parece nem com o fungo e nem com a alga, e, para identificar seus componentes é preciso desconstruir o líquen, separar fungo e alga.

CONJUNTOS SIMBIÓTICOS. A JUNÇÃO DAS COISAS.

O objeto, paulatinamente ganhou seu espaço na produção em arte, às vezes com presença solitária ou agregado a outros elementos. Na arte encontramos diferentes denominações para identificar a junção das coisas. Além do termo colagem, encontramos assemblagem, a bricolagem[1]. Estes termos possuem significados técnicos muito semelhantes.

Estes procedimentos que originaram análise neste artigo poderiam ser identificados como qualquer um dos termos citados, mas, pretendem ser a oportunidade para atualização das reflexões originadas no passado, que leva em conta o presente e se alimenta também de outras áreas do conhecimento. Neste sentido, propomos a simbiose[2] como técnica de construção para objetos escultóricos, um tipo de ligação mais íntima e permanente, na qual os objetos sejam dependentes entre si, criam uma forma inédita e metaforicamente irreversível, como acontece nos líquens.

Cada conjunto de objetos analisado foi denominado conjunto simbiótico. A proposta de união está fundamentada em forças de aproximação dependentes da forma, que são inerentes a cada objeto escolhido, cabe identificar em cada peça como estas forças agem para compor cada conjunto simbiótico estável. O grupo de conjuntos simbióticos cria/inventa o lugar ideal para miudezas domésticas, e propõe um paralelo entre o modo de existir dos seres vivos e dos objetos, entendendo, que ambos os grupos possam estabelecer as mesmas situações de agrupamento e convivência no espaço. Nos conjuntos simbióticos, existe o desejo de

1 A bricolagem seria, a partir da ideia de Claude Lévi-Strauss, a construção a partir de coisas que se junta ao longo da vida, coisas humanas produzidas para determinado fim e às vezes descartadas, podendo, assim, ser reutilizadas em outro campo (LÉVI-STRAUSS, 1989)

2 Simbiose é uma relação mutualmente vantajosa, na qual, dois ou mais organismos diferentes são beneficiados por esta associação. Disponível em http://www.todabiologia.com/dicionario/simbiose.htm. Acesso em 11/11/ 2015.

que ao estarem no espaço expositivo criem sistemas de interação entre coisas e pessoas para que se origine um ecossistema**,** o *Ecossistema inventado*.

ECOSSISTEMA INVENTADO, A CASA, A GALERIA.

O termo ecossistema, neste contexto, surgiu a partir da ideia de que os objetos já estão convivendo entre nós em um sistema, e Jean Baudrillard argumenta este fato (BAUDRILLARD, 2000) quando apresenta as implicações da sua presença como elemento simbólico e social. Com esta mesma ideia, Marcus Dohmann[3] diz que:

> atualmente temos um espaço formado por sistema de objetos cada vez mais artificial, permeado por sistema de ações igualmente artificial, devido à total interação entre ambos. De um lado vemos os objetos como condicionantes da maneira como se dão as ações e, de outro lado, o sistema de ações como motor do desenvolvimento de novos objetos ou mesmo da transformação de objetos preexistentes (DOHMANN, 2013)

Buscar ou inventar, a casa para os objetos é criar um ecossistema específico. A palavra ecossistema tem origem grega, na qual eco é *oikos* e significa casa; e sistema, a interação entre elementos[4]. Entendemos o ecossistema como um sistema que tem como ideia principal a unidade entre os organismos (ODUM, 1988). Este termo já é adotado com suas devidas adequações em outras áreas do conhecimento, como na área da comunicação na qual se entende a imagem como ecossistema comunicacional. Assumimos a apropriação/ migração de conceitos da biologia e sua adequação de acordo com a linguagem própria da arte. A migração de conceitos é comum entre as áreas do conhecimento, Edgar Morin diz que:

> Os conceitos viajam e vale mais que viagem clandestinamente. E também é bom que viajem ser serem detectados pelos fiscais da alfândega! Com efeito, a circulação clandestina dos conceitos, tem apesar de tudo, permitido às disciplinas evitarem a asfixia e o engarrafamento (MORIN, 1991, p. 141).

A união da arte e da biologia determina a maneira de pensar o ecossistema no contexto da arte. A produção em poéticas visuais é viva e mutante, se alimenta de tudo que está no entorno, sejam imagens, objetos, conhecimentos ou conceitos. O produto da arte participa deste sistema e contribui no que diz respeito às poéticas das relações dos objetos com as pessoas.

ECOSSISTEMAS POÉTICOS, DIORAMAS.

Os conjuntos simbióticos buscam criar relações entre objetos acolhidos e protegidos por um “abrigo” como nos aquários. Quando colocamos os objetos em caixas proporcionamos ao objeto proteção e acolhimento. Neste caso, ao mesmo tempo, criam-se relações de afeto e o banal tende a se transformar em preciosidade. Ao colocá-lo em situação de exposição, o objeto passa a ser visto de maneira diferente.

Organizar e encapsular pequenas delicadezas também é o gesto de Jeanete Musatti. A artista considera-se colecionadora, coletora de memórias do cotidiano e de viagens. O mundo imaginário de Jeanete Musatti compõe-se por vezes de caixas contendo objetos de diferentes formas e origens, nas quais ela agrega a

---

3 Marcus Dohmann é docente do PPGAV/EBA/UFRJ e coordenador do Laboratório do Núcleo Gráfico do Departamento de Comunicação Visual.

4 [6] As palavras ecossistema e ecologia tem a mesma origem grega. A origem do termo ecologia é atribuída ao biólogo alemão Ernest Haeckel (1873) a partir das palavras gregas oikos, que significa casa, lugar onde se mora, e logos (razão, estudo). É um ramo da ciência que estuda as relações entre os seres vivos e o meio físico em que vivem (PEIXOTO, 2000). A palavra ecossistema também vem do grego oikos, “casa, morada, habitação”, mais systema, “um todo organizado, um conjunto funcional”. Disponível em: http://origemdapalavra.com.br/. Acesso em 10/01/2016.

presença humana através de miniaturas em variadas situações (Figura 2). A artista coloca que “a escala das pessoas se torna real quando elas se aproximam do trabalho e entendem a pequenez de seu tamanho frente ao mundo e a natureza” (Jeanete Musatti, 2002).

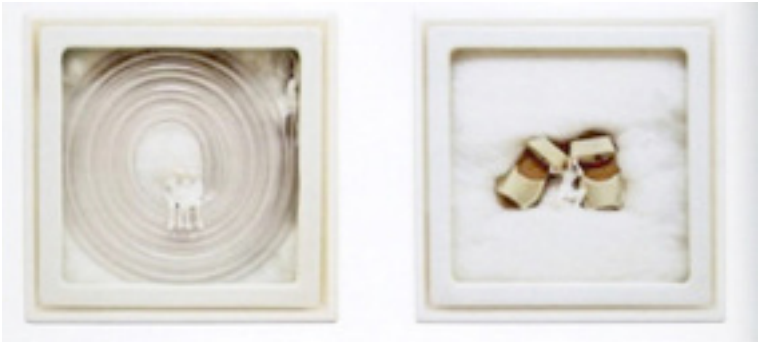


Figura 2 - Jeanete Musatti, 2008. Solitárias. Materiais diversos, cada caixa 8 x 8 x 4cm. (MUSATTI, 2009)

Nos trabalhos de Jeanete, há referência à figura humana através de miniaturas que estão dentro dos compartimentos, junto aos objetos. A referência humana é a própria pessoa que está fora do ambiente numa situação de ter a chance de querer estar dentro. Sua obra constitui uma ilha de produção poética que se utiliza de objetos pequenos, miniaturas e caixas para despertar um olhar diferente para o mundo. A ilha desta artista se conecta com os trabalhos e cria trajetos de ligação os quais juntos contribuem ainda mais para a afirmação do objeto na arte contemporânea.

A disposição de objetos em caixas com vidro em muito se aproxima dos chamados dioramas. Diorama designa qualquer arranjo tridimensional contendo objetos e/ou imagens que retratam uma determinada cena. Ele engloba, desde cenas de papelão em miniatura até instalações artísticas em museus. (KAMCKE e HUTTERER, 2015, p. 7). Tais arranjos podem estar em caixas ou servirem como maquetes para fotografias. A origem do diorama vem de 1822 pelo trabalho de Louis Jacques Mandé Daguerre[5]. Grandes pinturas nas quais se projetavam luzes davam ideia de movimento e veracidade às cenas. A ideia do diorama aos poucos desapareceu como entretenimento e foi abraçada pelos museus de história natural como ferramenta de ensino, a qual se manteve mais duradoura.

Dioramas em museus de história natural reconstituem o ecossistema em que vivem animais e plantas. Cria uma ilusão do habitat com suas características associadas à fauna e flora. Esta ilusão “contribui para dar sentido a um determinado lugar, inspira memórias e estabelece conexões com lugares, reais ou imaginários” (TUNNICLIFFE e SCHEERSOI, 2015).

Alguns aspectos do diorama encontram aproximações com os trabalhos aqui discutidos em que objetos e/ou imagens se justapõem para criar cenas que expressem algum significado temporal. Aqui ressaltamos dois aspectos, o olhar do artista e a organização de componentes do mundo para criar um fragmento importante.

Sejam grandes ou pequenos, a ideia do diorama se expande e toca em trabalhos da arte contemporânea. Há necessidade de dar vista a uma parcela escolhida do cotidiano de maneira diferente, apartada do mundo, para ativar associações mentais, construir conhecimento e dar asas à imaginação e a fantasia.

5 Louis Jacques Mandé Daguerre nasceu em 1787 em Cormeilles-en-Parisis, França e morreu também na França em 1851. Criador do daguerreotipo, considerado o inventor da fotografia.

Assim é o trabalho da australiana Kendal Murray[6]. A artista cria pequenos cenários com objetos diversos e miniaturas humanas e vegetais, por vezes usa chaleiras transparentes (Figura 3) ou outras junções de objetos como escovas, brinquedos e xícaras.

Figura 3 - Kendal Murray, 2012. Flowers Sellers, Glass House Dwellers..
13 x 21,5 x 11 cm. Disponível em http://kendalmurray.net. Acesso em 12/01/2016.

A concepção do seu trabalho está baseada nos sonhos, fantasia e memória para oferecer ao público a oportunidade de criar suas próprias narrativas. Assim como Jeanete Musatti, Kendal Murray imprime narrativas em suas obras de pequeno formato. Elas são ecossistemas, também inventados em forma de diorama, são recortes do cotidiano, miniaturas ativadoras de memória e fantasia. Esta liberdade é transportada para o processo criativo propondo que cada espectador recupere seu olhar infantil, e crie suas próprias histórias na presença do *Ecossistema inventado*.

O trabalho de Gê Orthof[7] incrementa nossas convicções sobre os objetos banais e os sistemas que podemos criar através deles. Objetos banais como bolinhas de silicone, alfinetes de costura, compõem pequenos convites ao olhar mais atento. A exposição *Insulares 1959* (Figura 4) tem este caráter rizomático na qual os arranjos se conectam criando uma escrita própria. Segundo o artista, esta composição "cria instabilidades" [8], e tira o espectador da zona de conforto convidando-o a descobrir seu próprio meio de interagir com a obra e o espaço como um todo. Ao mesmo tempo em que a as pequenas coisas do cotidiano encantam, há o estranhamento proposto pelo artista. Tal estranhamento pode ser o ativador da interação mais efetiva com a obra.

Figura 4 - Gê Orthof. Instalação Insulares – 1959. Barcelona, 2011.
Materiais diversos, dimensões confortáveis e variáveis. Fotografia por Edu Lopes e Claudio Versiani. Disponível em http://www.georthof.org . Acesso em 19/10/2015.

6 Kendal Murray nasceu em Sidney, Austrália. Maiores informações sobre a artista em: http://kendalmurray.net .

7 Geraldo Orthof nasceu em Petropólis, RJ em 1959. É artista e professor na Universidade Federal de Brasilia, UNB. Maiores informações obre o artista em www. georthof.org.

8 Gê Orthof em depoimento para a exposição "Insulares 1959", Conversaciones en Paradigmaes, Galeria de Arte Contemporáneo. Exposição realizada entre 24 de maio e 5 de julho de 2011, na Galeria de arte Paradigmaes em Barcelona. Disponível em: http://www.georthof.org/ge-orthof-insulares-1959. Acesso em 19/09/2015.

Em relação à origem dos objetos escolhidos pelos artistas, o ambiente da casa, é onde os objetos estão, ou é a referência para ir buscá-los. É para nosso entorno que olhamos, quando estão visíveis sobre os móveis ou escondidos dentro deles. A atenção que damos a eles é dependente da necessidade de seu uso. É comum esquecermos que os temos ou o lugar onde os guardamos. Agnaldo Farias descreve esta relação assim:

> Os objetos contam com a nossa desatenção para continuarem por ali, coabitando nosso espaço; sobrevivem a nossa volta em parte porque nunca lhes deitamos a vista, mas também porque adiar é uma prática doméstica (FARIAS, 2014).

Caixas e gavetas necessitam ser limpas e esvaziadas para, serem novamente preenchidas. Objetos coletados/encontrados passam por um período de latência e em dado momento estão ali, radiantes compondo o espaço expositivo e instigando olhares díspares. Propomos que o lugar ideal dos objetos é um *Ecossistema inventado* e a maneira de estar no mundo, unidos em conjuntos simbióticos que instigam a presença do espectador, seja em compartimentos, sejam livres ou acolhidos em bases comuns.

Segundo Bachelard, "a lupa devolve o olhar engrandecedor da criança" (BACHELARD, 1993, p. 163). Esse olhar liberto é requerido ao artista, e como diz Henri Matisse é preciso olhar *Com os olhos de criança* [9]**.** Assim, olhamos para os objetos de maneira diferenciada, estamos tendo a coragem de usufruir do puro, próprio da infância, mas que transportado para a seriedade da vida adulta, abre possibilidades de reflexões acerca do mundo.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DOHMANN, M. **A experiencia material:** a cultura do objeto. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.

FARIAS, A. Inventário dos objetos sós. **Emma Thomas**, julho 2014. Disponivel em: <http://emmathomas.com.br/blog/pintura-muda/>. Acesso em: 15 set. 2015.

JEANETE Musatti. Direção: Paulo César Soares. Intérpretes: paulo César Soares. [S.l.]: [s.n.]. 2002. Disponível em http://www.paulocesarsoares.com.br/#!__jeanete. Acesso em 05/02/2016.

KAMCKE, C.; HUTTERER, R. History of dioramas. In: TUNNICLIFFE, S. D.; SCHEERSOI, A. **Natural history dioramas, history, construction and educational role**. New York: Springer Netherlands, 2015. p. 7-16.

LÉVI-STRAUSS, C. **Pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1989.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

MUSATTI, J. **Jeanete Musatti**. São Paulo: DBA Editora, 2009.

9 Texto publicado originalmente por Régine Pernoud, a partir de ideias coletadas no Le Courrier de l'UNESCO, Paris, vol. VI, nº 10, outubro de 1953.

ODUM, E. **Fundamentos de ecologia**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.

PEIXOTO, A. M. **Enciclopédia agrícola brasileira**. São Paulo: EDUSP, 2000.

TUNNICLIFFE, S. D.; SCHEERSOI, A. Introduction. In: TUNNICLIFFE, S. D.; SCHEERSOI, A. **Natural history dioramas:** history, construction and educational role. New York: Springer Netherlands, 2015. p. 1-4.

MOVIMENTO INSISTENTE: A CONTINUIDADE COMO PRÁTICA NA CRIAÇÃO EM DANÇA

INSISTENT MOVEMENT: CONTINUITY AS PRACTICE IN CREATION IN DANCE

Sayonara Sousa Pereira (Sayonara Pereira);
Danilo Silveira
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

O texto se constrói a partir de reflexões sobre a criação em dança que perdura cronologicamente em uma mesma configuração. O objetivo é analisar a obra Corpo Desconhecido da artista Cinthia Kunifas desde sua criação até os desdobramentos que este deixou em seus treze anos de existência. Para tanto, a pesquisa se apoia nas referências de Adriana Bitencourt Machado e Cecília Almeida Salles, a fim de ampliar a discussão sobre "permanência" em processos de criação na cena da dança contemporânea.

Palavras-chave: permanência; continuidade; atualização

ABSTRACT

The text builds on reflections on creating dance that lasts chronologically in the same configuration. The ultimate goal is to analyze the work Body Unknown of artist Cinthia Kunifas from its creation to the developments that it left in its thirteen years of existence. Therefore, the research is based on theoretical references of Adriana Bitencourt Machado and Cecilia Almeida Salles, to expand the related discussion of "permanence" in creation processes at the scene of contemporary dance.

Keywords: *permanence, continuity, update*

1. INTRODUÇÃO

Ele pode ser curvo, reto, torto. Pode ser hermético ou árduo. É possível que habite paisagens, sendas, miragens, nunca se sabe. Pode-se olhá-lo do início, do fim ou meio. Paramos e percebemos, percebemos e olhamos. Há muitas coisas que podemos falar sobre o processo de criação em dança, mas neste artigo olharemos para o processo criativo como insistência. Entretanto, quando falamos sobre processos criativos em dança na contemporaneidade, onde muitos artistas produzem suas obras se reinventando a partir de uma lógica do atual mercado cultural, esta abordagem reflexiva convida a olhar para um processo criativo que existe em continuidade, ou seja, o interesse aqui se apresenta na criação em dança que perdura em uma mesma configuração (obra/espetáculo) sem se despegar de atualizações. Estamos falando da existência na permanência.

Para dar início à discussão nos apegaremos especificamente no processo de criação de uma artista em questão: Cinthia Kunifas[1]. Kunifas desenvolveu a pesquisa de linguagem artística configurada no espetáculo *Corpo Desconhecido* que veio de um processo criativo que durou mais de doze anos e partiu de uma inquietação sobre a reflexão de um corpo em crise que buscou construir um vocabulário cuja fonte é o próprio corpo. Na configuração artística (espetáculo) deste processo de criação, está posto um corpo em pausa que permanece assim por mais de trinta minutos. Neste tempo de pausa decide-se abandonar organizações naturais como, por exemplo, o piscar dos olhos e o engolir das salivas. Simplesmente as ações também pausam permitindo que outras ações existam. Assim, a trajetória de uma vida inteira está inscrita nesse corpo, inserido num fluxo de transformação em que a dança se realiza no trânsito entre ele e o ambiente. Os *micromovimentos* são explorados com cuidado e o espetáculo, desta forma, estuda as sensações e as mudanças de estado do corpo. As questões, que neste espetáculo foram construídas, existiram de maneira particular e dialogaram com a lógica de operação da artista intérprete criadora. Com tal característica, essas questões se mesclam em seu modo operativo que provém de uma trajetória artística que lida com um método de fazer e olhar seu processo de criação durante o tempo em que ele existe.

Corpo Desconhecido viveu outras temporalidades e formas outras de entendimento da questão que o norteou. Conquanto, mesmo com muitas formas de organização, para fazer-se vivo o espetáculo existiu permanecendo em um mesmo procedimento de se fazer essa dança em uma mesma configuração cênica. Sendo assim, aqui se busca discutir o que está em questão em um processo criativo que se reconhece em permanência e, desta maneira, entender o processo de criação como continuidade, como um sistema informacional vivo e complexo; um sistema que está sujeito a organizações, crises e desorganizações.

2. EM BUSCA DA PERMANÊNCIA

Como dito, olharemos para o processo de criação como continuidade, isto é, como um sistema vivo em trânsito. Mas antes disso, se busca aqui explanar qual o entendimento do conceito de permanência que rege a discussão que segue. O termo *permanência* é uma referência conceitual estudada nos processos de comunicação. Em dança este conceito é trazido e refletido pela pesquisadora Adriana Bittencourt Machado (2001), que busca entender a permanência como um fenômeno processual evolutivo. Logo, Machado discute o fenômeno *permanência* como continuidade e não como estagnação. É por esse viés que olharemos para permanência neste artigo.

1 Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, **Cinthia Kunifas** bacharelou-se e licenciou-se em dança na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC/PR) e especializou-se em consciência corporal-dança na Faculdade de Artes do Paraná. Recebeu bolsa de estudos para o *American Dance Festival em Durham*, na Carolina do Norte, nos Estados Unidos. Em Curitiba, foi diretora e coreógrafa da Companhia da Cidade entre 1996 e 1997. É professora dos cursos de dança e teatro da Faculdade de Artes do Paraná desde 1995.

Todo sistema vivo é composto por um agrupamento de informações distintas que podem gerar relações. Para Machado, a permanência se dá pela distinção das diferenças de informações presentes no sistema em que ela atua, assim a existência de um sistema está submetida às relações que, por sua vez, geram dissipação. Desta forma, a permanência, já que falamos de um processo de criação que se reconhece em uma continuidade, torna-se um parâmetro responsável para a sobrevivência do sistema. Segundo Machado, permanência é movimento, se distinguindo de equilíbrio; não há como permanecer e manter-se igual. Para Machado (2001), portanto, a permanência é um processo evolutivo, que se desenvolve em sua continuidade, sem embargo - não é um processo que se diminui a uma estabilização de estados, de tal modo que assim, o sistema morreria. A permanência acontece porque há mudança.

A lógica sistêmica trata o Universo como acordo de diversidade, como composição de informação. Esses acordos constroem um sentido de continuidade e as informações de um sistema são cruciais para que esse processo seja possível. Machado (2001) discute informação como vínculo entre a matéria e a representação dos sistemas. Informação como vínculo torna-se responsável por distinguir os particulares de um sistema, entendendo a informação como substrato de um fato, já que falamos aqui de processo criativo como sistema vivo, revelando-se como *movimento continuum*. Como resultado, a distinção das informações de um sistema, ou do processo de criação, neste caso, se apresenta como contribuição potente para a permanência. Uma vez que a distinção está intrinsecamente relacionada à relação, e ao falarmos de processo criativo, a distinção pode ser também aproximada da reflexão.

Um sistema vivo, como o processo de criação, é composto por informações. As informações estão em trânsito gerando comunicação, replicando-se, tornando-se complexas, ou melhor, o processo de criação é um sistema em evolução. Para Machado (2001) a informação aufere oportunidades de permanência quando é replicada. Neste sistema evolutivo, que é o processo de criação, um fenômeno existente pode ser o da atualização de informações.

Corpo é um sistema informacional, para tanto, no modo de pensar processo de criação, as atualizações de informações presentes no processo podem atuar como mecanismos para uma existência na permanência. “Para permanecer sistemas devem ser abertos, trocar com outros sistemas ou com ambientes que os envolvam”. (MACHADO, 2001, p. 41). Isto posto, perceber-se em processo é o modo como o corpo lida com as atualizações de um sistema.

Assim sendo, a atualização de informações pode atuar como organismo de conexões, gerando complexidade, assim as relações se tornam permanentes. A partir da atualização, novas informações podem se tornar provenientes e, de tal modo, novas outras informações originadas. Isso se caracteriza como um sistema vivo em constante mudança, como um *movimento continuum*. “Permanecer, então, consiste em transitar em processos de regulação e crise apresentando-se como um trânsito gerador de complexidade, consequentemente, mostra-se imprescindível para a continuidade de processos” (MACHADO, 2001, p. 22). Permanência, desta forma, pode ser um processo evolutivo que se fortalece a cada instante. E para isso, é preciso ter ciência que a reflexão pode ser um fator importante para a existência na permanência.

3. A INSISTÊNCIA NA CRIAÇÃO

No processo de criação, a ideia de mobilização pode por muitas vezes se apresentar de forma caótica e ambígua, impregnada por distintas questões que direcionam o trabalho artístico para possíveis vertentes

ulteriores. No entanto, nesta reflexão, estamos interessados na criação que insiste em uma mesma questão. E para que essa insistência aconteça, olharemos para o processo criativo que mergulha em seu fazer, utilizando o tempo como aliado para construir uma continuidade. Estamos, portanto, entendendo por insistência a criação que existe na dilatação do tempo, ou seja, olhamos para a insistência como um mergulho perceptivo que se prolonga na ação criativa.

O ato de insistir como ação criativa, aqui, se relaciona com o permitir emergências em um processo de mergulho no tempo da criação. Sobre seu processo criativo Cinthia Kunifas (2008, p. 107) alega que "embora o processo de *re-integração* tivesse se iniciado dez anos antes da criação de *Corpo Desconhecido*, como todo processo foi necessário tempo para que os padrões fixados pudessem ser alterados". Assim sendo, em *Corpo Desconhecido*, as ideias de mobilização foram amadurecendo com o decorrer do tempo. A insistência no tempo de vivência das questões originais da obra fez com que *Corpo Desconhecido* se tornasse uma experiência artística construída na continuidade, afirma Kunifas (2008). Estamos, portanto, discutindo o trajeto criativo como insistência temporal, como continuidade e, por fim, transitoriedade.

No processo de criação em dança que tem a insistência como característica, a continuidade pode se tornar uma condição arbitrária para a existência significativa de algo que não existia e agora passa a existir. O tempo necessário da criação é experiência tateada e faz com que o processo se potencialize através de percepções que vão emergindo a partir de um fazer contínuo. Ao tratar do necessário tempo das coisas, do ponto de vista criativo, a imersão na questão original do trabalho artístico, talvez seja uma ação de grande valia para o processo de insistência. A partir disso, será que podemos defender que a continuidade pode ser entendida como órgão vital que promove potencialidade em um processo criativo que se apega ao fazer insistente? Mas o que de fato significa continuidade na prática criativa da dança?

3.1. A CONTINUIDADE NA PRÁTICA CRIATIVA

Ao propor um diálogo reflexivo a partir do conceito de permanência no sentido de continuidade, Machado (2001) diz que um sistema evolutivo é provido por um atributo de potencialidade contínua, ao emergir singularidades, e é neste e por este atributo de potencialidade que determinado sistema permanece. A continuidade de um processo é responsável pela emergência de singularidades, especificidades e características que potencializam o processo levando-o à permanência. "A continuidade aparece como necessidade, como manutenção de padrões regulares e esforços de atualização de novos arranjos por relações de semelhanças e diferenças" (MACHADO, 2005, p. 79). O tempo singular da criação que se dá na continuidade, possibilita um ganho de existência significativa através das particularidades do artista que vão ditando e caracterizando o processo criador.

O ato da criação, como discutido anteriormente, pode se dar por uma existência temporal, e como todo sistema evolutivo, o ato criador é composto por casualidades emergentes que podem direcioná-lo à continuidade. Em um processo de continuidade o acaso, para Machado, é um motor da evolução. O acaso, em sistemas evolutivos, mesmo sendo imprevisível e espontâneo, leva a potencialidade e "toda potencialidade tem a natureza de um *continuum*" (MACHADO, 2001, p. 91). Na criação que acontece em insistência, as casualidades emergentes são fatores que fazem parte desta existência e o artista, ao percebê-las, pode contribuir potencialmente para a continuidade do sistema criativo. O acaso, sob o ponto de vista evolucionista, "é reciclador e produtor de continuidade, na medida em que forja o sistema a uma reorganização, levando-o à transformação como condição de permanência", diz Machado (2005, p. 77). No processo de criação, ao abordar o acaso como produtor da continuidade, podemos aqui aproximar o entendimento de que a continuidade não está atrelada

a estabilização de padrões. Continuidade é um movimento de acontecimentos imprevisíveis que compõem potencialidades. A continuidade, pois, se dá também por conta de casualidades.

Para Salles, o ato criador é um processo contínuo de configurar a matéria-prima, através de determinados significados e modos, que abrigam estéticas e éticas. Salles (2011, p. 78) diz que "o desenvolvimento da obra vai se dando na contínua metamorfose, no surgimento de formas novas". A criação como processo contínuo é um fazer relacional que se desenvolve por constatações. Estas constatações podem, por sua vez, ser originadas na insistência deste fazer. Neste viés, o ato criador é uma ação sensível e empírica que pode acontecer em continuidade, uma vez que "o percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas" (SALLES, 2011, p. 21). Assim sendo, o fazer criativo insistente pode ser uma ação de reflexões contínuas.

Para Kunifas a continuidade de seu processo se dá no rompimento de estabilizações estáticas. A continuidade perceptiva em *Corpo Desconhecido* foi uma ação de *não-linearidade*, que evoluía na medida que a obra ia sendo atualizada.

Na criação que se apresenta perante a insistência, as constatações não acontecem sem motivo. Elas são resultado de um processo construído na permanência, se surgem nos rastros das percepções anteriormente vivenciadas e, possivelmente, resgatadas. A continuidade, desta forma, não é progressista ou sequencial. Continuidade é um estado de existência e está condicionada a reajustes e reorganizações.

Salles afirma que a criação como processo implica continuidade, não se prendendo a lógica clássica das demarcações de origem e fim. A continuidade pode estar relacionada com um estado de experiências que abrigam tentativas, acasos, equívocos e incertezas direcionando o ato criador para um percurso permanente. Criar dança por meio da insistência é uma ação de contínua revisão de suas questões originais. "A concretização das tendências se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação. A construção da obra acontece, portanto, na continuidade, em um ambiente de total envolvimento" (SALLES, 2011, p. 40). A criação como processo evolutivo, à vista disso, implica em continuidade.

A continuidade é um fenômeno que liga o artista à obra, que amarra o interesse à poética e, por fim, constrói o fazer criador que insiste e problematiza sua questão original. A continuidade, então, não é estática, ela está em evolução, em atualização. O processo de criação que é abrigado pela continuidade pode se desdobrar e se desenvolver ao se apropriar de casualidades, não se esvaindo de possíveis adaptações necessárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espaço a percorrer para ir de um lugar a outro, ou de outro lugar a um. Recinto de identificação, de descoberta de crises. Processo que tem por característica sobreviver e por isso abriga fazeres, lugares e ideias. Cinthia Kunifas em *Corpo Desconhecido* lida com o que acontece ao permanecer; permanecer por mais de doze anos em uma configuração artística, permanecer por trinta minutos em pausa. Permanecer para gerar mudança e/ou gerar mudança porque se precisou permanecer. Desta forma, ao falar de permanência, estamos refletindo sobre o necessário tempo das coisas.

Após olhar para o processo de criação de Kunifas, a reflexão se atentou ao que está em evidência nas lógicas de manutenção artística e como resultado, se encontra com uma das grandes questões trazidas neste argumento,

que é: o que de fato faz com que um processo de criação se reconheça em continuidade colaborando para a existência na permanência? No processo de criação de *Corpo Desconhecido*, compreendemos que a permanência está ligada ao processo insistente. Por isso, esta reflexão veio do interesse em olhar e discutir um processo criativo que sobreviveu o tempo todo se reinventando, buscando relações entre suas atualizações, não se prendendo a um estado de estagnação, tornando permanente.

Sendo árduo, torto ou reto, o interesse desta discussão esteve apegado ao processo de criação que perdura. Pois este não se prende ao rígido, torna-se possível. Possível a olhares, cheiros e sabores; possível a atualizações, aproximações e distinções. Está à beira do não dizível, do não sabível, e por fim, do desconhecido.

REFERÊNCIAS

KUNIFAS, Cithia Bruck. **Corpo desconhecido:** um contínuo processo de criação em dança. Salvador, 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, 2008.

MACHADO, Adriana B.. **A dança da permanência:** um jogo que permite adequar possibilidade e necessidade. In: COGNITO-ESTUDOS: Revista Eletrônica de Filosofia. São Paulo, V.2, nº2, Texto 10-22, p. 76-83, 2005.

_____. A natureza da permanência: processos comunicativos complexos e a dança. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - PUC-SP, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Editora Intermeios, 2011.

ESCRITURAS EM CASCATA: A ESTÉTICA ARMORIAL NOS DOCUMENTOS DE PROCESSO DE A PEDRA DO REINO, MICROSSÉRIE DE LUIZ FERNANDO CARVALHO

SCRIPTURE IN CASCADE: THE AESTHETIC ARMORIAL IN DOCUMENT PROCESS THE A PEDRA DO REINO, LUIZ FERNANDO DE CARVALHO SERIES

Tailze Melo[1]
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC)

RESUMO

O diretor Luiz Fernando Carvalho produziu, durante as etapas criativas de sua microssérie A pedra do Reino, exibida na TV Globo em cinco capítulos em 2007, diversos documentos de processo. A referida produção é uma tradução intersemiótica da obra maior do escritor paraibano Ariano Suassuna, Romance d' Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. No conjunto de anotações do diretor, podemos conhecer o seu pensamento criativo voltado para conseguir orientar a execução da gravação com soluções audiovisuais que traduzem questões importantes da obra de Ariano Suassuna. Uma delas, investigada neste artigo, diz respeito a retomada dos preceitos do Movimento Armorial.

Palavras-chave: Documentos de Processo, Movimento Armorial, Microssérie A Pedra do Reino.

ABSTRACT

The director Luiz Fernando Carvalho produced during the creative stages of the series A Pedra do Reino, published on the TV Globo in five chapters in 2007 , several process documents. Such production is a intersemiotic translation of most of Paraiba work writer Ariano Suassuna, Romance d' Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai e Volta. In the set of director 's notes , we know your creative thinking to get back guide the implementation of the recording with audiovisual solutions that reflect important issues of the work of Ariano Suassuna . One of them, investigated in this article, concerns the resumption of the precepts of the Armorial Movement.

Keywords: *Process Documents, Armorial Movement , Serie A Pedra do Reino.*

1 Doutora em Estudos Literários pela UFMG. Coordenadora da pós-graduação lato sensu Processos Criativos em Palavra e Imagem na PUC Minas, instituição em que também é pesquisadora do grupo de pesquisa Observatório da Diversidade Cultural.

INTRODUÇÃO

O diretor Luiz Fernando Carvalho[2] produziu, durante as etapas criativas de sua microssérie *A pedra do Reino*, exibida na TV Globo em cinco capítulos em 2007, um conjunto de documentos de processos[3] que foi organizado em forma de seis livros acondicionados em estojo ilustrado por Fernando Vilela e publicados no mesmo ano pela Editora Globo.

Cinco dos volumes apresentam uma primeira camada narrativa em que o leitor tem acesso aos fac-símiles dos roteiros. No entanto, a leitura do roteiro está sobreposta por anotações, ilustrações, diagramas e textos ensaísticos, oferecendo acesso a uma vertiginosa apreensão do gesto criativo de Carvalho, inaugurando camadas outras de significação. O livro de processo seis é composto por registros do diretor, do elenco e da equipe produzido durante os períodos de ensaios e filmagens e ainda possui vários depoimentos do próprio Ariano Suassuna sobre seu livro *Romance d' A pedra do reino*. Vale dizer que Suassuna acompanhou todo o trabalho da equipe de Carvalho, inclusive presenteando o diretor com os manuscritos incompletos do romance, como toma conhecimento o leitor por meio do sexto livro de processo. Nesse último volume, além de ilustrações, reproduções de manuscritos de anotações diversas e depoimentos, há também o registro fotográfico dos ensaios, dos figurinos, da cidade cenográfica e das paisagens de Taperoá, cidade no sertão da Paraíba onde foi filmada a microssérie.

É nesse último volume que vamos encontrar mais diretamente as menções do diretor, bem como do elenco e equipe sobre as releituras da estética armorial no processo criativo da microssérie, bem como na apresentação final de sua estética.

RASTROS ARMORIAIS

O Movimento Armorial[4] é a base da produção artística de Ariano Suassuna. Ao analisar os livros de processo de Luiz Fernando Carvalho – sobretudo, o livro seis em que o diretor dialoga mais diretamente com as percepções e contribuições de outros profissionais envolvidos no processo criativo da microssérie – fica evidenciado que a estética armorial se manifesta em vários elementos narrativos da montagem televisiva de Carvalho. Assim, torna-se importante compreender a ambiência criativa que envolve tal movimento, sobretudo na produção de Ariano Suassuna, com ênfase em sua obra *Romance d'A pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, para compreender como procedimentos

2 Luiz Fernando Carvalho é cineasta e diretor de televisão, nascido na cidade do Rio de Janeiro. Sua trajetória no campo do audiovisual é marcada pelo estreito diálogo com a literatura brasileira. Seus primeiros trabalhos no núcleo de teledramaturgia da Rede Globo foram como assistente de direção das minisséries *O tempo e o vento* (1985) e *Grande Sertão Veredas* (1986). Ainda na década de 1980, escreveu e dirigiu o premiado *A espera*, adaptação do livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes. Seu grande destaque no cinema foi o filme *Lavoura Arcaica* (2001), baseado no livro homônimo do escritor Raduan Nassar. O filme foi exibido em diversos festivais nacionais e internacionais, ganhando importantes prêmios por este trabalho. No mesmo ano em que filmou *Lavoura Arcaica*, dirigiu a minissérie *Os maias*, adaptada do romance de Eça de Queiroz. Em 2005, dirigiu a microssérie *Hoje é dia de Maria*. Em 2008, foi exibida a microssérie *Capitu*, baseada na obra de Machado de Assis. Em 2013, foi responsável pela direção geral da série *Correio Feminino*, baseada em textos de Clarice Lispector. No mesmo ano, escreveu e dirigiu o especial de fim de ano *Alexandre e Outros Heróis*, adaptação de dois contos de Graciliano Ramos: *O olho torto de Alexandre e A morte de Alexandre.* Dentre as muitas novelas que dirigiu na TV Globo, destaca-se *Meu pedacinho de chão* (2014) por sua linguagem inovadora e soluções plásticas inventivas como, por exemplo, os figurinos feitos de materiais reciclados. Carvalho atuou como diretor de três produções televisivas baseadas em textos de Ariano Suassuna, mantendo durante a realização desses trabalhos um diálogo permanente com o escritor. Duas delas*, Uma mulher vestida de sol* (1994) e *Farsa da boa preguiça* (1995), foram adaptadas de peças teatrais. Em 2007, dirigiu a microssérie *A Pedra do Reino*, tradução do romance *Romance d' A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, com cinco episódios e cerca de quatro horas de duração.

3 Cecilia Almeida Salles (2006) adota o termo *documentos de processo* para se referir ao objeto de estudo do crítico genético. Salles amplia, pois, a ideia de manuscrito, frequentemente usada para designar o objeto de estudo desse campo de pesquisa, para índices de materialidade diversos: rascunhos, roteiros, esboços, plantas, maquetes, copiões, ensaios, *story-boards,* cadernos de artistas e obras que possuem a tecnologia como suporte.

4 A palavra armorial significa o conjunto de brasões, bandeiras e insígnias de um povo.

recicladores que se fazem presente na produção armorial foram também tomados por Carvalho em sua montagem televisiva.

O Movimento Armorial, fundado nos anos 1970 por Ariano Suassuna[5], possui como formulação estética as referências às obras de artistas populares tomadas por escritores, dramaturgos, músicos, artistas plásticos, teatrólogos, ceramistas e bailarinos como instrumentos de recriação de outras obras. As criações resultantes dessa reescritura podem não se situar exatamente na esfera do popular, como é o caso da produção literária do próprio Suassuna. Trata-se, na verdade, de um tratamento reciclante da cultura oral e popular nordestina – o folheto de cordel, a gravura, a cantoria, os espetáculos de marionetes, as danças populares – tomadas como matriz de uma nova organização estética que tem como preceito a busca da poética popular como base de criação, relacionando assim a produção popular e a erudita. Suassuna sintetiza a ideia de armorialidade da seguinte forma:

> A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste (literatura de cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares em correlação com este Romanceiro. (SUASSUNA, 2000, p.37)

Nesse sentido, um primeiro aspecto de base armorial que se faz presente nos registros do diretor e equipe é a transfiguração do sertão em um espaço armorial, no sentido de que a geografia sertaneja ganha as nuances híbridas da mescla de popular com o erudito na configuração espacial da microssérie. O entendimento do sertão como espaço mítico, tal qual como criado por Suassuna na obra *Romance d'A Pedra do Reino*, foi compreendido por Carvalho como fundamental para a sua obra. Dessa forma, o sertão é, como ressalta o ator Irandhir Santos, "uma região viva, de pessoas vibrantes, heroicas e guerreiras." Nas palavras do diretor, o sertão torna-se então "um mundo, um estado de alma que não depende necessariamente de uma geografia." (CARVALHO, 2007, s/p).

O sertão entendido, para além de sua configuração física, como metáfora de uma condição existencial, se apresenta sob as bases armoriais, completamente transfigurado como espaço de fabulação. Nesse sentido, o fato do personagem Quaderna contar sua história em um palco forja uma teatralidade que já anuncia uma quebra com as convenções naturalistas, geralmente presentes nas microsséries televisivas. Não há um limite claro entre linguagens artísticas e o diretor contamina o meio televisivo com influências cênicas e plásticas que estão em sinergia com a obra de origem, ou seja, as linguagens se interpenetram tal qual no romance de Suassuna.

A narração não tem uma voz em *off*. Quaderna está em cena contando diretamente sua história para o público de Taperoá e para o espectador, assim como em uma peça de teatro de rua. A cenografia faz alusão ao teatro não somente por meio da carroça-palco de Quaderna, mas em outras escolhas cenográficas como o telão de pano que representa a pedra encantada onde os antepassados da personagem derramaram sangue e onde Dinis se autoproclama Rei. Mais uma vez, evidencia-se a escolha do diretor de se afastar de escolhas

5 O movimento Armorial se instituiu oficialmente em Recife no dia 18 de outubro de 1970 no concerto da Orquestra Armorial de Câmera, intitulada *Três séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial*, acompanhada por uma exposição de artistas plásticos filiados ao movimento. Esses eventos foram patrocinados pela Universidade Federal de Pernambuco. Para um estudo aprofundado sobre o Movimento Armorial, ver o livro *Em demanda do poético popular*: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial, de Idelette Muzart. Nesse estudo, Muzart apontou alguns nomes significativos no movimento. Na poesia, Marcus Accioly e Ângelo Monteiro, três escritores Maximiano Campos, Raimundo Carrero e Ariano Suassuna, juntamente com muitos artistas plásticos e músicos.

naturalistas, mostrando um sertão inventado pela vértice fabulosa da memória de Quaderna. Nas anotações de Carvalho, o painel feito de pano velho é muito rico em significação, pois, nas palavras do diretor, alcança uma metáfora eficaz e épica da pedra que diz respeito, em última instância, ao caminho escolhido por cada um no mundo.

Assim, como na criação do painel de base armorial, na preparação do elenco, por exemplo, foram usadas referências da *Commedia Dell'Arte* para o trabalho corporal, acrescidas de outras da cultura popular brasileira como o Cavalo Marinho e a Folia de Reis, como podemos ver no sexto livro de processo.

Figura 1. Cenografia que faz menção de forma teatral às duas pedras encantadas. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

O cavalo Marinho é um teatro de rua com 76 personagens. Tem origem portuguesa e foi difundido na Zona da Mata, em Pernambuco. É a nossa *commedia dell' arte* brasileira. Cada personagem tem sua máscara, poesia e danças próprias. Tem um banco com cinco músicos e na frente dele se forma todo o teatro, com dois

Figura 2. Referências à *Commedia Dell Arte*, ao Cavalo Marinho e à Folia de Reis na preparação do elenco e direção de arte. Fonte: CARVALHO, 2007, v. 6, s/p.

palhaços, Mateus e Bastião, coordenando o espaço cênico e dialogando com os personagens. José Borba e Luis Carneiro encarnam os palhaços da história.

> O coro da Maria do Badalo foi inspirado na Folia de Reis e contou com a participação de Zefinha e Maíca, duas cantadeiras da região de Aliança (PE) e do tocador Luiz Paixão. (CARVALHO, 2007, s/p)

O figurino da microssérie também apresenta elementos importantes da Arte Armorial, sobretudo, em suas referências ao medievalismo. Os atores foram caracterizados com figurinos que são, ao mesmo tempo, medieval e sertanejo, como nos explica a figurinista Luciana Buarque.

> A pedra do Reino traz um conceito estético próprio, que é o armorial. Mas o armorial é muito vasto, com uma série de conceitos para chegar a algo eclético como a cultura brasileira. Partimos da riqueza plástica da obra literária e de outras referências que inspiraram o Ariano, como o medieval, a cultura ibérica, e mesmo a cultura universal – ele fala de russos, árabes, tudo é fonte de inspiração. O figurino é, ao mesmo tempo, medieval e sertanejo, sem um rigor de época. (CARVALHO, 2007, s/p)

Figura 3. Esclarecimentos sobre a influência armorial no figurino da microssérie. Fonte: CARVALHO, 2007, v.6, s/p.

A personagem Heliana Swendson, por exemplo, traz em seu figurino claramente referências da novela de cavalaria. Como uma princesa medieval, sua roupa é toda bordada com brilhos remetendo ao sol dourado. É vista como uma “alumiosa” .

> Na Idade Média, o romance típico da época era a novela de cavalaria, que é idealista, mística e aristocrática. Em contraposição a ela, na Renascença, surgiu a picaresca. Uma novela mais cômica e realista, com personagem popular e astucioso. *A Pedra do Reino* pode ser analisada por essas duas vertentes. Sinésio e Heliana vêm diretamente da novela de cavalaria. Às vezes, o amor do jovem cavaleiro pela dama era tão transcendente que se identificava ao culto por Nossa Senhora. É o encontro de dois alumiosos. (CARVALHO, 2007, s/p)

Vale lembrar que o teatro de Suassuna, bem como sua obra como um todo, apresenta, em conformidade com preceitos armoriais, características do medieval que ultrapassam a Idade Média como período histórico forjado sob a ideia de idade das trevas. Pode-se enfatizar como linhas mestras do teatro armorial a valorização

da Idade Média, inclusive de traços ideológicos, no teatro de Suassuna. Como vimos o cunho medievalizante da cultura nordestina também se faz presente nas escolhas de Carvalho para a sua microssérie.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pesquisar o processo criativo da microssérie *A pedra do Reino*, tomando os livros de processo como documentos de processo, além de outras fontes genéticas como entrevistas concedidas por Carvalho e também por Suassuna, fica evidenciado que o diretor fez um mergulho profundo e minucioso no universo suassuniano como um todo[6], buscando se aproximar dos signos que regem as referências populares tomadas pelo escritor. Como resultado, podemos dizer que Carvalho, em sua operação tradutora, assimilou a "formação ínsita do original", para usar uma expressão de Haroldo de Campos. Ou seja, o diretor buscou o *modus operandi* do romance de Suassuna assimilando a gênese do original para só então realizar a tradução intersemiótica. Como esse modo de formar, no caso da obra de Suassuna, passa pelas premissas armoriais, Carvalho buscou efeitos novos ou variantes em sua versão televisiva autorizados pelo original na sua linha de invenção. Para além do romance, o diretor trouxe à tona em sua microssérie a ambiência criativa de Suassuna, tocando em seu ponto tangencial, qual seja, as referências bases da criação do escritor que passam, necessariamente, pelas referências da cultura oral e popular do nordeste.

REFERÊNCIAS

Cadernos de literatura brasileira - Ariano Suassuna. Instituto Moreira Salles, n. 10, novembro de 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *Haroldo de Campos – Transcriação*. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação*: construção da obra de arte. Vinhedos: Horizonte, 2006.

SUASSUNA, Ariano. A pedra do reino/da obra de Ariano Suassuna. *Cadernos de filmagem do diretor* (v.1,2,3,4,5). Escrito por Luiz Fernando Carvalho. Diário de elenco e equipe. Escrito por Luiz Fernando Carvalho e outros. São Paulo: Globo, 2007.

6 O diálogo artístico entre Suassuna e Carvalho vem de longa data e teve início com adaptações que o diretor realizou de duas peças teatrais do autor. *Uma mulher vestida de sol* (1994), primeira incursão de Suassuna na dramaturgia, foi adaptada por Carvalho em 1994 num especial televisivo na Rede Globo. A estrutura teatral foi claramente mantida por meio do cenário e da iluminação que evidenciavam se tratar de uma reprodução não naturalista. *A farsa da boa preguiça*, peça de Suassuna de 1960, foi ao ar em 1995 também na Rede Globo e também evidenciou a referência ao teatro popular nordestino, sobretudo no cenário pouco afeito à reprodução mimética almejada pelo padrão de microssérie e novelas da emissora.

OS CADERNOS QUE NÃO EXISTIAM: TESTEMUNHO INCONSCIENTE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE REGINA RODRIGUES

THE NOTEBOOKS THAT NOT EXISTED: TESTIMONY UNCONSCIOUS OF REGINA RODRIGUES'S CREATION PROCESS.

Tatiana Campagnaro Martins
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

Com interesse voltado para a cerâmica como linguagem na Arte Contemporânea, investigamos o processo de criação da artista plástica Regina Rodrigues. Utilizamos como suporte teórico-metodológico para nossas inferências a Crítica Genética e a Crítica de Processo, que nos possibilitam a partir dos documentos de processo uma aproximação com o ato criador. Neste artigo, em particular, analisamos um conjunto de cadernos que fazem parte do dossiê de nossa pesquisa, documentos estes que segundo a artista não existiam.

Palavras-Chave: Cerâmica, Escultura, Processo de criação, Critica de Processo, Crítica genética.

ABSTRACT

With interest towards ceramics as language in Contemporary Art, we investigate the Regina Rodrigues's artistic creation process. We used as theoretical and methodological support for our inferences the Genetic Criticism and Critical Process, that enable us, using the documents, an approach with the creative act process. In this article, in particular, we analyzed a set of books that are part of the dossier of our research, documents that, according to the artist, did not exist.

***Keywords**: Ceramics. Sculpture. Creativ Process. Critical Process. Genetic Criticism*

INTRODUÇÃO

As reflexões apresentadas neste artigo fazem parte da pesquisa de mestrado *Uma Oleira de Vida Inteira: processos e percursos na poética de Regina Rodrigues*. Nela buscamos uma aproximação com o processo de criação da artista plástica Regina Rodrigues (1959-). Rodrigues, em seus trabalhos, utilizou como principal meio em suas criações a linguagem cerâmica, explorando o potencial não funcional das técnicas e materiais pertinentes a este universo criativo. Sua produção plástico/visual encontra-se inserida no campo tridimensional da Arte Contemporânea e seus trabalhos já foram expostos e premiados, em âmbito nacional e internacional.

Como suporte teórico-metodológico para está pesquisa utilizamos a Crítica Genética e a Crítica de Processo, que nos permitiram, a partir dos documentos de processo gerados pela artista, uma aproximação com a criação em ato. Para Cecilia Almeida Salles documento de processo é:

> "[...] todo e qualquer registro do percurso feito pelo artista ou, de modo mais amplo, todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre processos de criação." (SALLES, 2008, p. 89)

Neste artigo voltamos nossa análise para um conjunto de cadernos de Rodrigues, com os quais tivemos contato de forma inusitada no início da pesquisa. A descoberta desse material nos permitiu inferir sobre as relações que a artista estabeleceu com estes suportes que traziam vestígios do seu processo de criação.

A COLETA DOS DOCUMENTOS: CADERNOS CADERNETAS E DIÁRIOS QUE NÃO EXISTIAM.

Nosso primeiro encontro com Regina Rodrigues, para o desenvolvimento desta pesquisa, no início de 2014, foi num momento bastante atribulado. A artista acabara de passar um período hospitalizada e ainda se encontrava fragilizada. Ao mesmo tempo, preparava-se para retornar a Portugal, onde desenvolveria pesquisa pós-doutoral. Inicialmente, nesse encontro, Rodrigues comentou sobre algumas de suas obras, mostrou-nos algumas fotografias e ponderou não ter o hábito de projetar seus trabalhos utilizando o desenho, ressaltando que não possuía cadernos de artista[1].

Assim, a pesquisa teve início com a negação por parte de Rodrigues quanto à existência de material genético, que pudessem permitir tal estudo. No entanto, no dia seguinte, Rodrigues nos contatou para comunicar que havia encontrado um caderno com alguns desenhos e que talvez pudesse ser interessante para a pesquisa.

O caderno só continha alguns poucos desenhos, mas apresentava uma série de relatos e anotações que abordavam sua produção. Acompanhamos a artista nos poucos dias que antecederam sua viagem para Portugal. Quando interrogada sobre outros cadernos que pudessem conter algum tipo de informação sobre sua produção artística, a resposta foi sempre negativa. Nesses encontros, observamos que Rodrigues, constantemente, fazia uso de um caderno ou uma caderneta para pequenas anotações e consultas. Em sua casa, sobre a mesa do computador, na bancada da TV, em cima da cristaleira sempre se via um suporte para a escrita à disposição. Pedimos autorização para olhar esses objetos e descobrimos que tais cadernos e cadernetas, que não pareciam ter relação com seu trabalho artístico, continham pequenos desenhos e notas que faziam referência a questões relacionadas a seu projeto poético ou a alguma obra específica.

1 A expressão "caderno de artista" foi usada por Rodrigues se referindo a cadernos utilizados por artistas como suporte para registros e reflexões de atividades criativas.

PROTOTEXTO: O OLHAR DO CRÍTICO SOBRE OS LABIRINTOS DE UMA DINÂMICA CRIADORA.

Para Cecilia Almeida Salles, após a coleta dos documentos o crítico de processo, necessita encontrar meios visuais de manusear e organizar esses documentos de acordo com as suas necessidades e as dos documentos, tendo como objetivo torná-los legíveis (2008, p. 65). A autora sugere que o pesquisador, diante do labirinto de informações deve: observar, descrever, classificar e estabelecer relações entre os diferentes documentos organizando o prototexto[2].

Sendo assim, com o intuito de melhor compreender as relações que Rodrigues estabeleceu com estes cadernos (Figura 1), agrupamos e classificamos estes objetos e a natureza de suas anotações, segundo a tipologia proposta por Louis Hay em *A montante da escrita* (1999).

Figura 1: Cadernos, cadernetas e diários de Regina Rodrigues. Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Louis Hay, quando fundamentou a Crítica Genética, agrupou em uma mesma classe, segundo sua materialidade, cadernos, cadernetas e diários, definindo-os como "[...] páginas que se tornaram solidárias por um processo de submissão fixa (costura, grampeamento, brochura) [...]" (HAY, 1999, p. 6) e estabeleceu uma distinção sutil entre esses objetos, de acordo com seu tamanho e função. O autor defende a ideia de que o tamanho e o formato do caderno tornam seu uso mais apropriado em ambientes internos, sendo suporte para uma escrita intelectual privada, sem nenhum compromisso com espaço público. Portanto, para Hay, os cadernos são um "[...] espaço duplamente interior [...]" (1999, p. 7) devido ao ambiente onde o caderno é utilizado e ao caráter íntimo de sua escrita. Já as cadernetas, por seu tamanho reduzido, estão mais propícias à mobilidade e destinadas a anotações que não podem esperar. Os diários, por sua vez, utilizam um sistema de referência apoiado no tempo dos relógios e dos calendários.

Selecionamos três desses cadernos para apresentarmos como exemplos das características que nos possibilitaram compreender a relação que a artista estabeleceu com esses materiais. O primeiro é um caderno tipo ata, com capa dura preta no formato A4. Este caderno começou a ser usado pela artista em 2005 como suporte para suas atividades como docente na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). As diversas folhas avulsas guardadas, como em uma pasta, entre a capa e a primeira página eram pautas e ementas de disciplinas do curso de Artes da UFES, assim como trabalhos de alunos e recibos de compra de argila para as aulas. As anotações das páginas diziam respeito a reuniões de departamento e planejamentos de aula. Este caderno, no entanto, não seguiu exclusivamente sua finalidade inicial e passou a ser um receptáculo de múltiplas informações, trazendo vestígios da atuação de Rodrigues como artista e pesquisadora. Um desses vestígios é um texto crítico escrito por Lucimar Bello em 2009, intitulado "Sobre Regina Rodrigues". Nessas três

2 Salles considera como prototexto, um novo texto construído pelo crítico genético em um processo analítico e interpretativo, que evidência os sistemas teóricos e lógicos que organizam os documentos. Na elaboração do prototexto é inevitável a subjetividade do crítico, pois o olhar do pesquisador traz consigo sua visão de mundo e, portanto, sua visão do objeto em estudo (SALLES, 2008, p.63).

páginas avulsas encontradas no interior do caderno, Bello aborda as paixões cerâmicas de Rodrigues, fala sobre a poética de suas obras, de seu fazer como ceramista e tecelã e ressalta a importância de suas ações como professora, como pesquisadora e formadora de uma geração de ceramistas. Outro vestígio é uma fotografia em preto e branco, amarelada pela ação do tempo, que traz o registro de uma obra realizada com tecelagem, cerâmica, ferro e madeira, sem nenhuma identificação de autoria ou data. Mais tarde descobrimos que se tratava de um trabalho da artista no final do curso de graduação, exposto nos corredores da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Como vestígio de sua atividade como pesquisadora encontramos um questionário com perguntas sobre o fazer popular da cerâmica capixaba, assim como, dados técnicos sobre a preparação de massas cerâmicas. Este caderno (Figura 2) nos revelou como a artista não separava essas atividades no seu dia a dia, elas faziam parte de um todo, e caminhavam lado a lado, se sobrepondo e por vezes se fundindo.

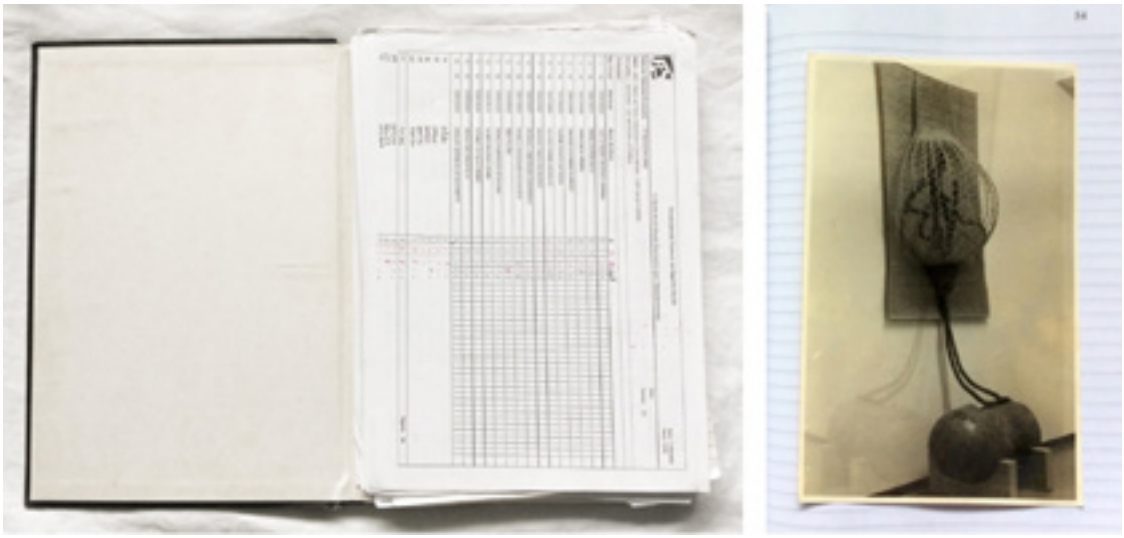


Figura 2: Folhas avulsas e fotografia encontrados no interior do caderno preto de Regina Rodrigues.
Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Essa diversidade de conteúdo das anotações aproxima os cadernos de Rodrigues das características das cadernetas citadas anteriormente por Louis Hay, um suporte para receber notas e informações que não podem escapar da memória (1999). O Que difere os cadernos das cadernetas é que nestas não existia um tema inicial condutor dos escritos, enquanto os cadernos sempre começavam com um propósito definido que, não era seguido até o fim pela artista. Rodrigues utilizou as cadernetas para qualquer tipo de anotação que se fizesse necessário, armazenando uma grande miscelânea de informações.

Como exemplo da relação da artista com esse tipo de suporte, apresentamos a caderneta com capa de florzinha (Figura 3), utilizada por Rodrigues durante o ano de 2014, onde, em meio à pluralidade de seu conteúdo: lista de tarefas; agendamento de compromissos; números de telefone; anotação de horário e dosagem de medicamentos; encontramos também: receitas de massa de grés[3]; desenhos de obras em andamento com observações sobre seu desenvolvimento; relatos de experiências durante a confecção das obras; análise de espaço para possíveis exposições; desenho de peças prontas e estudo de nomes para o título das obras e preços para comercialização. Todas essas informações que apontam para suas reflexões e tomadas de decisões sobre seu trabalho artístico se encontram dispersas e entrelaçadas com outros tantos assuntos do seu dia a dia.

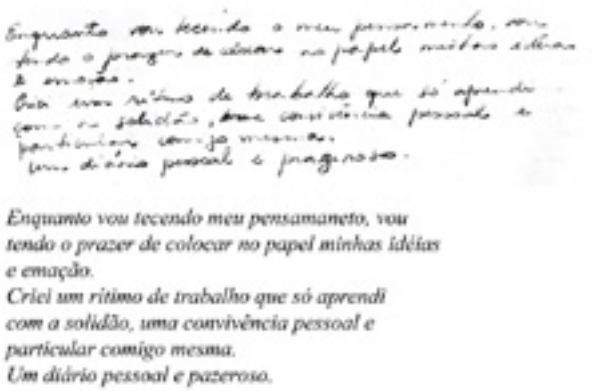
Em meio a tantos cadernos e cadernetas que acompanharam Rodrigues, no ir e vir dos seus afazeres cotidianos, um caderno se diferencia do restante pela forma como foi utilizado. Trata-se de um caderno de capa dura

3 Grés – Massa altamente refratária, queimada a uma temperatura próxima de sua fusão. Também conhecida pelo termo inglês *stoneware* (barro-fogo) (GABBAI, 1987, p. 161).

Figura 3: Anotações do interior da caderneta.
Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

vermelha, um pouco menor que o formato A4 (248X190 mm) que se revela como um espaço íntimo, onde a artista desenvolveu um diálogo intrapessoal. A presença constante de data, acompanhando as anotações, geralmente localizadas na parte superior da página, onde se inicia o texto, aproxima este caderno do caráter de diário proposto por Louis Hay (1999). Segundo o autor, o diário se apresenta como um reservatório de textos que revela uma interação entre a noção de tempo e de memória. Os textos dos diários têm, portanto, a capacidade de armazenar o vivido, registrar os acontecimentos de cada dia, em uma escrita passional, que reflete do ponto de vista do sensível, o modo como o autor percebe o mundo (HAY, 1999). Encontramos distribuídos, ao longo das páginas deste caderno, além dos textos verbais, desenhos e elementos colados como: impressos de correspondências enviadas por e-mails; fotografias; cartões de exposição; bilhetes de viagem e um tipo de adesivo utilizado em exames cardiológicos, que também aparece fixado na capa do caderno.

Segundo Cirillo (2009, p. 22), de modo geral, os documentos do processo cumprem as funções de armazenagem e experimentação. Assim, essa diversidade de códigos visuais e verbais que se encontram neste caderno, cumprem estas funções revelando reflexões e escolhas da artista na construção dos trabalhos realizados entre os anos de 2007 e 2009, período em que desenvolveu os trabalhos em cerâmica e crochê com fio de cobre. Este documento nos revela: experiências com novos materiais e técnicas; descreve formas; demonstra o encantamento da artista com novas descobertas; aponta para futuros projetos; fala de limitações, dores físicas e de sentimentos pessoais como, saudade e esperança. Um trecho dos escritos da artista retrata bem sua relação com este documento do processo (Figura 4).



Enquanto vou tecendo meu pensamento, vou tendo o prazer de colocar no papel minhas idéias e emoção.
Criei um ritimo de trabalho que só aprendi com a solidão, uma convivência pessoal e particular comigo mesma.
Um diário pessoal e prazeroso.

Figura 4: Capa do caderno vermelho e trecho da página 23. Fonte: Documentos de processo da artista. Foto: Tatiana Campagnaro.

Os registros neste caderno revelam que o processo criativo de Rodrigues envolve ao mesmo tempo uma prática produtiva e uma leitura crítica, assim como a escolha dos meios de expressão à sua disposição. No entanto, seus escritos nos apresentam questões relacionadas ao trabalho plástico de forma entrelaçada com sua vida pessoal, onde Rodrigues, em meio a reflexões sobre o fazer artístico, deixa sua intimidade transparecer revelando suas dúvidas, seus desejos, suas dores e seus amores.

Nos cadernos, cadernetas e no diário, a vida pessoal e o projeto poético de Regina Rodrigues habitam o mesmo território, onde o sensível impede qualquer delimitação de fronteira entre vida e obra. Acreditamos, pela forma casual como os documentos aqui apresentados foram encontrados, que até o início da pesquisa, a artista não tinha consciência plena dos vestígios que deixava ao longo do processo de criação e execução de suas obras. É interessante observar que, como pesquisadora, Rodrigues já havia se dedicado ao estudo sobre o processo de criação de outros artistas, tendo como base os documentos de processo. Portanto, falamos de uma artista que tem conhecimento sobre a Crítica Genética. Salles (2008) afirma compreender a dificuldade que muitos artistas enfrentam ao responder sobre seu processo criativo, pois essa resposta envolve questões que fazem parte de uma densa rede de acontecimentos. A autora utiliza as palavras do poeta e filosofo Paul Valéry:

> O espanto ultrapassa tudo, quando percebemos que o autor, na imensa maioria dos casos, é incapaz de se dar conta, ele próprio, dos caminhos tomados e de que ele é detentor de um poder cujo mecanismo ignora. (VALÉRY apud SALLES, 2008, p. 118).

Nesse sentido, acreditamos que Rodrigues, até o início desta pesquisa, não tinha parado para refletir sobre os vestígios que deixava ao longo do seu próprio movimento criador. Talvez isso se deva, em parte, pela maneira entrelaçada como a artista leva seu trabalho plástico, suas atividades docentes e sua vida pessoal.

REFERÊNCIAS

CIRILLO, José. Arqueologias da criação: tempo e memória nos documentos de processo. In: GRANDO, Ângela; CIRILLO, José (Org.). **Arqueologias da criação**: estudos sobre os processos de criação. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009. p. 13-40.

GABBAI, Miriam B. (Org.). **Cerâmica Arte da Terra**. São Paulo: Callis, 1987.

HAY, Louis. **A montante da escrita**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1999.

SALLES, Cecilia Almeida, **Critica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

MODELOS VISUAIS PARA ORGANIZAÇÃO DE ENSAIOS: COMPARTILHAMENTOS DE PROCESSOS CRIATIVOS

VISUAL MODELS FOR ORGANIZATION OF ESSAYS: SHARING OF CREATIVE PROCESSES

Thais Vasconcelos Franco de Sá Ávila / Thais Vasconcelos
Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

RESUMO

Este trabalho foi elaborado a partir da análise da utilização dos modelos visuais de organização de ensaios – criados pelo professor Humberto Issao durante a disciplina de Direção I da Universidade do Estado do Amazonas. Esta investigação visa provocar a reflexão acerca dos percursos de criação e posterior compartilhamento. Com base na crítica de processos criativos, foram utilizadas as seguintes metodologias: observação dos procedimentos criativos na sala de ensaio, imagens geradoras durante o processo de direção e a análise dos documentos de processo.

Palavras-chave: Processo criativo; direção teatral; modelos visuais.

ABSTRACT

This work was elaborated based on the analysis of the use of visual models for rehearsal organization - created by Professor Humberto Issao during the course of direction I of the Amazonas State University. This research aims to provoke reflection about the creation pathways and later sharing. Based on the critical creative process, using the following methods: observation of creative procedures in the rehearsal room, generated images during the creation process and analysis of process documents.

Keywords: *Creative process, Theater Guide, visual models.*

Este artigo é, sobretudo, fruto de uma vivência artística. A pesquisa foi desenvolvida a partir da análise da utilização dos modelos visuais de organização de ensaios – criados pelo professor Humberto Issao durante a disciplina de Direção Teatral I da Universidade do Estado do Amazonas - no processo criativo do espetáculo *Complexo de Gaivota*. Deste modo, a investigação visa provocar a reflexão acerca dos percursos de criação e direção teatral fundamentados por Anne Bogart e Tina Landau em sua obra sobre The viewpoints book (2005) e Katie Mitchell em seus ensinamentos sobre a direção, *The director's craft: A handbook for the theatre* (2009). Além disso, este estudo é apoiado por uma metodologia de organização a ser experimentado na sala de ensaios através dos modelos visuais do professor Issao (n.d).

Mesmo sendo desafiador e totalmente novo para mim, o ato de dirigir uma obra em constante movimento, traz consigo a sensação de liberdade - o poder de criar a partir de impulsos artísticos, de experimentações provocadas por estímulos gerados por palavras, sentimentos, músicas, pinturas, filmes, textos... Ordenar as ideias e pô-las em prática fizeram deste percurso uma variante entre moldar palavras até se tornarem poesia e mastigar imaginação até que ela ganhasse corpo na cena.

Além dos diálogos que tive com as obras de Katie Mitchell (2009) e Anne Bogart (2011) acerca do trabalho de direção, também obtive ajuda, principalmente, de Cecília Almeida Salles (1998) que me proporcionou um entendimento mais aprofundado sobre o meu processo de criação.

Neste relato vou apresentar os modelos visuais de organização de ensaios, desenvolvidos durante a disciplina de Direção Teatral I, do curso de bacharelado em Teatro, da Universidade do Estado do Amazonas, por Humberto Issao, que me guiaram na prática do "olhar de fora" da cena, bem como na sistematização e registro dos momentos de criação com o grupo. Após experimentar os modelos visuais, dentro das necessidades do processo de direção teatral do espetáculo *Complexo de Gaivota*, relacionando-os com a prática dos *viewpoints*[1], eu desenvolvi meu próprio modelo de ensaio sobre o qual vou relatar mais a frente.

Esses modelos caíram como uma luva, exatamente no momento em que eu precisava de algo que organizasse meus pensamentos aleatoriamente soltos na cabeça. Além de contemplarem minhas ideias estapafúrdias de como conduzir um processo, os modelos visuais faziam algo que as planilhas de Excel não me permitiam fazer: desenvolver um planejamento de ensaios em que eu batesse o olho e identificasse quais caminhos que poderia percorrer (aquecimento, tratamento de cenas, jogos, etc), e que me fornecesse opções caso as propostas que eu escolhesse não funcionassem. Eu preenchia os modelos conforme o tempo de ensaio, e escolhia como queria conduzir as práticas.

Salles (1998) fala a respeito do percurso de experimentação e das mutações de uma obra a partir das várias possibilidades que devem ser testadas durante o processo criativo, bem como do trabalho contínuo e inesgotável que o objeto artístico pode proporcionar ao artista. E mais uma vez, vemos a percepção intuitiva agindo sobre o artista: "A investigação na arte está, dessa forma, relacionada ao ato de experimentar doze chaves; rascunhos e rasuras, que adquirem características específicas em cada linguagem, deixam transparecer exatamente o aspecto indutivo do ato criador." (Salles, 1998)

Para tentar compreender e traduzir a experiência com os modelos visuais, analisei os documentos de processo gerados na preparação dos ensaios, que continham o planejamento das práticas e as observações acerca delas.

1 Os *Viewpoints* são criados a partir dos seis conceitos desenvolvidos por Mary Overlie (Espaço, Forma, Tempo, Emoção, Movimento e História) e expandidos por Tina Landau e Anne Bogart. "*Viewpoints* é uma filosofia traduzida em uma técnica para (1) treinamento dos performers; (2) construção de um grupo; e (3) criação de movimentos para o palco; Viewpoints é um conjunto de nomes dados a certos princípios de movimento através do tempo e do espaço; estes nomes constituem uma linguagem para falar sobre o que acontece no palco; Viewpoints são pontos de consciência do qual um artista ou criador faz uso durante o trabalho." (Bogart, Landau, 2005).

Embora as explicações sejam baseadas na minha experiência com os modelos, cada diretor que quiser se apropriar deles pode encontrar outras maneiras de manuseá-los ou simplesmente subverter a imagem que eu criei para explicá-los.

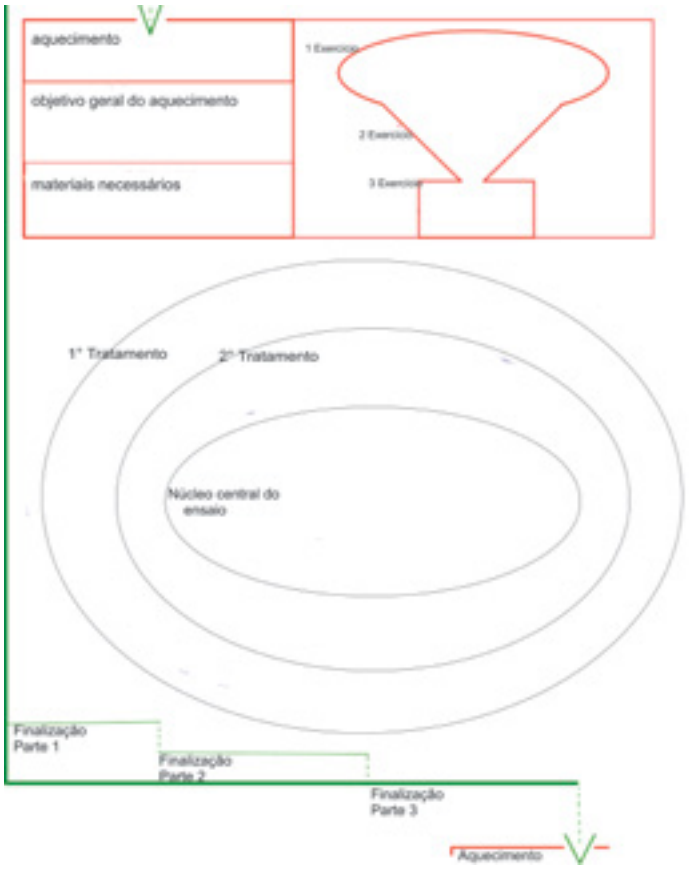


Figura 1: Modelo Visual I, criado por Humberto Issao Sueyoshi (fonte: Humberto Issao)

A maneira como o Modelo 1, ou Organização 1, se dispõe, contempla o que eu espero de cada uma das etapas de um ensaio. No aquecimento, é preciso se concentrar, geralmente, é uma parte objetiva do ensaio e a forma retangular traduz a função prática desse primeiro momento. (organizar melhor a coerência da frase). Os exercícios de preparação se iniciam de maneira ampla, como no exercício 1, e seguem diminuindo o foco (no exercício 2) até "desaguarem" no exercício 3 que delimita o recorte do ensaio.

Quando chegamos no primeiro tratamento, que diz respeito à cena que será trabalhada, o formato oval remete à um círculo que aos poucos vai se fechando para o núcleo do ensaio, isto é, onde queremos chegar de fato – o desenho da cena sendo preenchido pelas intenções.

Por último, em formato de escada, temos a finalização do ensaio, que deve contemplar dois principais pontos: a retenção das informações experimentadas em cena e a reflexão delas entre a equipe. Pensar no próximo aquecimento permite que o diretor construa um planejamento em cadeia dos ensaios, aproveitando as descobertas de um ensaio para o seguinte.

A análise do ensaio, preferencialmente, deve ser feita logo após o término do ensaio, quando as informações ainda estão frescas na memória. Partindo do princípio de que o diretor sempre deve ir preparado para o ensaio conforme afirma Katie Mitchell, em seu manual do diretor, "Detailed preparation will ensure that you use the rehearsal process much more economically. (…) Preparation also makes you more confident as a

director and, in turn, gives the actors confidence in you." (Mitchell, 2009). Por isso, a utilização dos modelos visuais se torna a chave para a sistematização artística do meu processo criativo.

Preparar os ensaios com antecedência entrega ao diretor e ao elenco uma confiança oportuna sobre o que estamos fazendo e como trilharemos o percurso de criação. Muitas vezes, eu entregava um dia antes do ensaio o planejamento para os atores e equipe técnica.

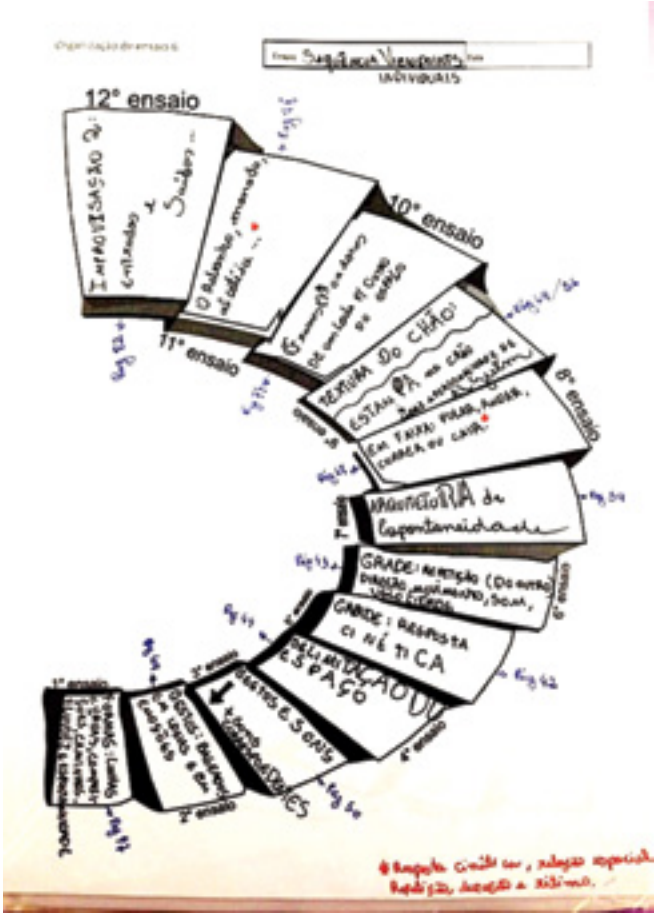


Figura 2: Organização de Ensaio 6. Planejamento de inspiração para doze ensaios a partir dos *viewpoints.* (Fonte: Humberto Issao)

Organização de ensaio 6: Sequência *viewpoints* individuais		
ENSAIO	VIEWPOINT INDIVIDUAL	PÁGINA*
1	Formas: linhas e curvas, composições, caminhos, fluidez e espontaneidade	97
2	Gestos: baseados em ideias e emoções	49
3	Gestos e sons: mais sons correspondentes	50
4	Delimitação do espaço	44
5	Grade: resposta cinética	42
6	Grade: repetição (do outro), direção, movimento, som velocidade	43
7	Arquitetura da espontaneidade	49
8	Em faixa: pular, andar, correr ou cair**	68
9	Textura do chão: estampa no chão sobre a personalidade de alguém	69/56
10	Frases voadoras de um lado para o outro do espaço	74
11	O rebanho, manada, alcatéia**	78
12	Improvisação 2: entradas e saídas	82

Tabela 1: Organização de Ensaio 6. Planejamento de inspiração para doze ensaios a partir dos *viewpoints.* (Fonte: Humberto Issao)

No modelo mostrado acima, compus uma “partitura” que deveria guiar os ensaios que se seguiam. Para cada dia de ensaio, um *viewpoint* individual seria o motor propulsor da criação das cenas. Para conseguir localizar rapidamente, acrescentei o número do pagina de cada *viewpoint* referenciado, conforme o livro de Landau e Bogart (2005). Dessa forma, conseguia visualizar com mais facilidade quais informações poderia recorrer para me organizar, poupando, assim, um tempo precioso durante o período de preparação dos ensaios.

Eu costumava fazer algumas anotações durante as práticas, mas analisava de fato depois de me despedir de todos, quando ficava sozinha. De maneira geral, minhas anotações ajudavam a elaborar o ensaio seguinte, embora eu já tivesse em mente o tema do próximo, ao analisar atividades diárias eu acrescentava ao planejamento a “continuação” do que havia sido experimentado com resultados que poderiam ser utilizados na cena.

Salles (1998), fala em sua obra sobre traduções artísticas que acontecem entre imagem e palavra, por exemplo, nas quais é possível transferir pensamentos que vivem no lugar das ideias para as imagens. Essas imagens, ou diagramas, refletem as significações da palavra que podem se transformar em cena. A comunicação não se resume a uma única linguagem, muitas vezes, nos limitamos ao poder da fala e ignoramos que alguns signos não podem ser traduzidos em palavras e vice-versa. Encontrar outras maneiras de produzir trocas de informação entre linguagens é ao mesmo tempo desafiante e facilitador – como é o caso dos diagramas nos modelos visuais.

Para mim, o trunfo dos modelos visuais é exatamente o que Salles (1998) enfatiza em sua investigação: a possibilidade de traduções durante o percurso criador. Os modelos são uma espécie de ampliação visual de como meus pensamentos se organizam e, por isso, visualizá-los em forma de diagramas ou de outros desenhos ajudava a traduzi-los em ideias executáveis na cena.

Estudar minuciosamente a parte documental produzida durante o processo criativo faz parte de uma tentativa de tradução da obra realizada para esta pesquisa acadêmica. O material escrito, as fotografias, os vídeos e a análise de modelos visuais utilizados nos ensaios, juntos, são a obra transcrita em outras linguagens.

Tanto as razões de criação desse trabalho per si, quanto a própria criação do objeto de estudo, os modelos visuais, são pautadas na retratação de imagens que possam dialogar com outros trabalhos, outros artistas em momentos futuros. E ambas possuem um objetivo em comum: auxiliar jovens diretores.

Descobri algumas das as razões pelas quais os modelos foram criados e quais obras inspiraram a elaboração dos modelos. Quanto às razões, Issao explica que a ideia surgiu da necessidade de auxiliar os estudantes a planejarem seus ensaios durante as disciplinas de Direção I e III e Montagem Cênica I, do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas.

Dessa forma os modelos para organização de ensaio se tornaram uma espécie de índice do processo criativo, servindo tanto como guia para o diretor, quanto como objeto de estudo para essa pesquisa.

Os escritos de Lawrence Halprin (1969), em sua obra *The RSVP Cycles: Creative Process in the Human Environment*, são instigantes e estimulam o entendimento acerca dos modelos visuais. Ao investigar as motivações de Halprin para elaborar sua teoria RSVP, compreendo a necessidade da criação de uma partitura visual para guiar o processo de direção.

Vou pincelar aqui, muito brevemente, do que trata a teoria RSVP. Existe uma definição para cada uma das letras que compõe a sigla RSVP:

R - Resource, em português, recurso. Significa o material que você tem para trabalhar, isto é, pessoas, objetos, ideias, textos, etc.

S - Score, em português, partitura. Descreve o processo que conduz a performance. São as instruções para realizar as ações.

V - Valuaction, em português, avaliação. Análise dos resultados da ação e possíveis decisões. Relaciona nossos valores ao nosso trabalho acerca de uma obra.

P - Performance, em português pode significar, desempenho. É o resultado das partituras e representa o "estilo" do processo criativo. É parte da ação, o "fazer acontecer".

Halprin (1969), em sua obra, fala sobre a união de elementos que ajudem a esquematizar a criação artística (e não só artística). Dessa forma, ele cria o diagrama a baixo (figura 3), sob o pretexto de descrever visualmente um processo criativo a partir dos elementos que o compõe: os recursos, a partitura, a avaliação e o desempenho.

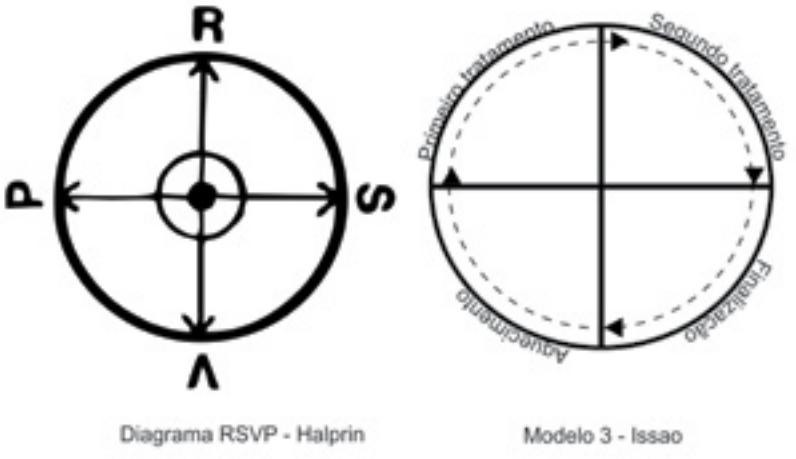


Figura 3: À esquerda o Diagrama RSVP, de Lawrence Halprin (fonte: The RSVP Cycles: Creative Process in the Human Environment.). À direita, o Modelo Visual 3, criado por Humberto Issao (fonte: Humberto Issao).

A maneira circular em que o diagrama se dispõe representa um ciclo infindável, onde cada processo pode ser iniciado a partir de qualquer um dos quadrantes e tomar outra direção. Talvez por isso, eu, na cadeira da diretora do Complexo de Gaivota tenha me aproveitado tanto dos modelos 2 e 3: ciclos que podem se repetir a partir de novos impulsos, em que os resultados são fruto de decisões e inúmeras tentativas de experimentação que podem se modificar a cada ensaio.

"I saw scores as a way of describing all such process in all the arts (…) I saw scores also as a way of communication these processes over time and space to other people in other places at other moments." (Halprin, 1969). Halprim cita, ainda, outra função do diagrama RSVP, a capacidade de comunicar sobre um processo criativo para outrem em outros momentos, em outros lugares. Como um veículo capaz de conduzir um coletivo que compactue com as mesmas vontades de criação e que, eventualmente, se encontram em tempo e espaço diferentes.

Assim como as intenções de Halprin eram de comunicar a outros artistas acerca do seu processo criativo, utilizando documentos de processo, uma das motivações deste trabalho também o é. Partilhar descobertas

da investigação teatral é a principal função deste relato de experiência. E quem sabe, contribuir na construção de outros trabalhos, auxiliar diretores que, como eu, precisavam de um pontapé inicial para se organizarem. E, ainda, ser o princípio de um projeto de pesquisa que englobe redes de comunicação virtual para compartilhamento de processos criativos – em plataforma de aplicativo.

Além de facilitar a visualização, o uso dos modelos de ensaio, ou de diagramas, é uma maneira de modelar o pensamento, e de sair das tabelas de Excel. O formato dos modelos de organização de ensaio é o que os diferencia dos padrões de organização lineares: é como dar corpo para os pensamentos e dar asas para que as ideias percorram outros caminhos.

E agora, chega o momento de apresentar o meu modelo visual temático. E, claro, é preciso ressaltar que ainda é um estudo em processo de testes e possíveis mudanças e que cada um pode contribuir para a melhoria no uso desse material.

A partir das minhas descobertas criei um novo formato para organizar ensaios. Um modelo cuja escolha do seu tema seria o principal elemento para desenvolver as atividades na sala de ensaio.

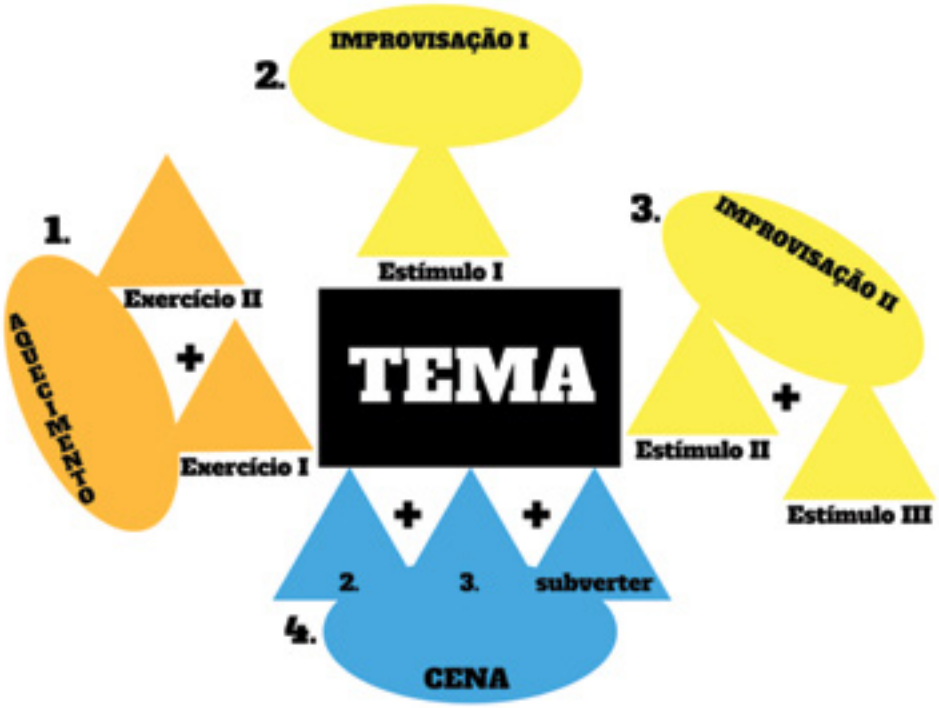


Figura 4: Modelo Temático para organização de ensaios (fonte: a autora)

Antes de mais nada, é preciso entender a função das cores no modelo temático. Além das formas e a posição de cada momento do ensaio, que ajudam a identificar rapidamente como estão organizadas as atividades, as cores vem para, também, facilitarem a leitura do diagrama. Eu escolhi para cada momento uma cor diferente que, para mim, ajuda na memorização do local de cada uma das etapas do ensaio. No entanto, a escolha da cor não é via de regra. Cada um pode selecionar e relacionar as cores que lhe aprouverem, desde que seja uma diferente para cada etapa (aquecimento, desenvolvimento, compilação de ideias para a cena).

O tema ou a palavra-chave será o fio condutor de cada ensaio. Desde o aquecimento, até a composição da cena, os estímulos serão gerados a partir de uma palavra ou de um tema, que será esgotado durante as várias experimentações e improvisações feitas.

O ensaio, neste modelo, é dividido em três partes, sendo elas: aquecimento, construção a partir de estímulos e o trabalho na cena. É a partir da escolha do tema ou palavra-chave que todo o ensaio se desenvolve.

No entanto, o Modelo Temático não se fecha em si, ele deve ser utilizado conforme as necessidades de cada processo de criação. O tema pode ser definido por uma dramaturgia da cena, como por exemplo, a cenografia - os estímulos serão gerados a partir de questões relacionadas à investigação de elementos cenográficos. Ou esses estímulos podem vir a partir de emoções, cores, estado físico, local, doença, idade...

Essa foi uma experiência que me abriu novos caminhos de como estruturar e guiar um ensaio. Tendo em mente que a necessidade de cada processo é particular, a organização de um ensaio deve ser pensada minuciosamente, mas sempre deixando portas abertas para possibilidades que se baseiam tanto na organização quanto na intuição de cada artista.

REFERÊNCIAS

BOGART, Anne. LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book.** New York: Theater Communications Group, 2005

HALPRIN, Lawrence. **The RSVP Cycles: Creative Process in the Human Environment.** New York: Routledge, 1969.

MITCHELL. Katie. **The director`s craft: a handbook for the theatre.** 2009

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

EM CIMA DO MURO: EXPERIÊNCIAS NA BORDA

SUR LE MUR: DES EXPÉRIENCES EN BORDURE

Teresinha Barachini/T. Barachini/Tetê Barachini
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

RESUMO

O Muro da Av. Mauá, em Porto Alegre-RS, constitui-se como um objeto tridimensional longitudinal, cuja pertinência de sua construção ou de sua permanência nos dias atuais está ligada ao imaginário coletivo de uma história que o antecede. A fim de entendê-lo e ressignificá-lo, desde 2015, um coletivo de artistas-pesquisadores vem estabelecendo diferentes estratégias poéticas de aproximação e compartilhamento com o Muro e seu entorno.

Palavras-chave: *muro da Av. Mauá; cidade; paisagem; ações coletivas; objeto*

RÉSUMÉ

Le Mur de l'avenue Mauá, à Porto Alegre-RS, se caractérise comme un objet tridimensionnel longitudinal, dont la pertinence de sa construction ou de sa permanence aujourd'hui est liée au imaginaire collectif d'une histoire qui le précède. Pour le comprendre et faire une nouvelle signification, depuis 2015, un groupe d'artistes-chercheurs établit des différentes stratégies poétiques d'approche et de partage avec le Mur et son entourage.

Mots–clés *mur; ville; urbain, paysage; actions collectives; Porto Alegre*

REDESCOBRINDO

Uma caminhada a pé pela Rua Siqueira Campos, saindo da Usina do Gasômetro até o Mercado Público de Porto Alegre, torna-se perceptível a existência de paisagens interpostas naquele ambiente urbano. Ao procurar visualizar o Lago Guaíba, este não é possível de ver ao fundo nas ruas transversais que cortam este percurso. Este presentifica-se, a cada cruzamento, muito mais como uma ideia do não visível disposto por detrás de um muro. Que muro? O muro da Av. Mauá. E, assim, ao invés de uma paisagem formada por águas e por ilhas, o que se vê é um paredão fragmentado e coberto, vez que outra, por grafites e pichações. Se olhar o muro é inevitável, apreendê-lo, tornou-se necessário.

Moacir Flores (2004, p. 17) nos lembra que a história da cidade de Porto Alegre tem entre os seus protagonistas os muros, pois desde sua fundação fora cercada por estes, assumindo o "aspecto de uma cidade-fortaleza", cujo o acesso somente era possível através de três portões mediante o pagamento de pedágio. E, embora os muros que cercavam a cidade tenham sido derrubados em 1845, após a Revolução Farroupilha, estes continuam a fazer parte do imaginário local, sejam visíveis ou invisíveis. Ao que, Silva (2004, p.31-32), em sua crônica "*Vista de Porto Alegre*", jocosamente afirma que existem os "porto-alegrenses *de dentro*, os *de fora* e os *de cima do muro*" (grifo meu). E, neste sentido, o *Muro da Mauá*, construído entre a cidade e o *Rio Guaíba,* não apenas se posiciona como parte do resgate desta cidade-murada como resiste aos debates entre os que o consideram um estorvo, reclamando a sua queda e aqueles que o defendem como absolutamente necessário.

Retrocedendo um pouco no tempo, lembramos que a enchente de 1941, em Porto Alegre, fixou o medo da invasão das águas do Guaíba até os dias presentes. Em 1967, uma nova enchente alastra a cidade com as águas e torna o desejo por um '*muro*' junto ao Porto uma obstinação. Em 1971, inicia-se a sua construção e, em 1974, ele, o *Muro da Mauá*, torna-se uma realidade material ao longo do perímetro urbano com seus 2647 metros de extensão e seus seis metros de altura, sendo apenas três metros visíveis acima do solo, e os outros três, enterrados no chão.

As primeiras análises sobre os documentos da construção do '*Muro'* da Av. Mauá nos leva novamente ao artigo *Furor de Arquivo* (2009), de Suely Rolnik. Neste texto, a autora afirma que a situação atual favorece a superar a dissociação entre o real dizível e visível (macropolítica) e o real sensível, invisível e indizível (micropolítica), através de novas estratégias, já que viveríamos, neste momento, outro tipo de opressão se comparado ao das ditaduras militares. Com certeza, somos vítimas de sistemas autoritários que se mantêm no poder sob diferentes formatos e, que por vezes sobem muros, pois na América Latina, o político se coloca de forma absolutamente explícita, na configuração das cidades e de suas urbanidades. Assim, ao colocar um '*muro'* na borda do Guaíba em 1974, para proteger-se, a cidade de Porto Alegre-RS-Brasil nega em algum sentido sua vocação de porto, suas águas, seu acesso líquido, suas ilhas e seu olhar para o outro lado da margem. Firma-se, assim, entre o urbano e o rio, uma espessura longitudinal permanente: o *MURO da Mauá*.
Este objeto – o 'muro', constituído de textura, cor e história, cria uma enorme interferência na paisagem, transformando-a, modificando os hábitos dos moradores da cidade e daqueles que por ali passam, dividindo a memória entre antes e depois do muro. A sua inevitável materialidade nos induz a pensar sobre os seus significados de proteção e afastamento, nem sempre tão explícitos quando em sua presença, mas inegavelmente gerados a partir da absorção de sua existência.

APROXIMAÇÕES POÉTICAS

Figura 1- *Visita Imprecisa*, 2015. Local Muro da Av. Mauá,
em Porto Alegre, RS-Brasil. Foto: Deni Corsino

No dia 23 de maio de 2015, um grupo de artistas-pesquisadores realiza sua primeira incursão ao *Muro da Mauá*. Tratava-se de uma primeira ação coletiva, uma *Visita Imprecisa*[1]*(Fig. 1)*. Decidiram pela visita como uma 'experiência Dadaísta', ou seja, uma excursão a um lugar banal da cidade. Acreditavam que esta visita poderia ativar o espaço ocupado pelo '*muro*'. E, embora, fosse absolutamente impossível o reconhecimento visual de sua totalidade, a visita em um certo sentido potencializou aquele objeto urbano longitudinal como possível lugar poético para os artistas envolvidos na ação.

Assim, o seu lado pertencente à avenida, ou seja, seu lado de *'dentro'* da cidade ou seu lado '*externo*' em relação ao Cais, antes aparentemente neutro, a partir da *Visita Imprecisa,* impõe-se para o grupo como um objeto limitador da 'outra' paisagem, ou seja, das imagens que seriam possíveis obter se ele ali não estivesse. Por outro lado, ao olhar para o *objeto-muro,* o que se torna acessível é uma paisagem plana resultante de superfícies cobertas de forma irregular por grafismos e rachaduras, que tentam, em certa medida, devolver à cidade paisagens roubadas ou imaginadas. E, ao caminhar pela borda da Av. Mauá, junto ao *'muro',* experimenta-se certo estranhamento ao encontrar insólitas palmeiras tropicais dispostas na área de pedestre sob um solo seco e árido, remetendo a ideia de um passado praiano tropical, inexistente e improvável.

1 Visita Imprecisa foi realizada pelos artistas-pesquisadores: Alice Brauwers, Bruna Gazzi, Deni Corsino, Liziane Minuzzo, Manoela Cavalinho, Tetê Barachini e Thiago Trindade. Ver maiores informações em: http://www.om-lab.com.br/visita-imprecisa.

A cidade de Porto Alegre olha para o *'Muro'* como parte de uma paisagem urbana, não o penetra, não o atravessa, porque não o vê. Para os que frequentam a cidade e o veem, este os leva a olhar tanto para sua integridade material, assim como os convida a brincar de elevar os seus olhares até a sua borda e, lá de cima do *'muro',* tentar mirar o desejo oculto de resgatar uma cidade que se propunha ser outra, até 1941, onde muros eram apenas mais um lugar.

> Assim o muro. Quando é que passou pela nossa cabeça que muro é uma coisa que divide? Muro era uma coisa para a gente escalar. O estupendo da infância é essa capacidade de descobrimento – cansados da nossa altura, sentíamos necessidade daqueles momentos vividos numa outra dimensão. E assim, mais altos que os homens altos, entendíamos os gigantes. Éramos oito idades, oito temperamentos, o muro estreito. Lá em cima, circulava tudo: o medo vencido, o medo invencível, o triunfo do equilíbrio, o malabarismo, a macaquice.(...) No meio das nossas brincadeiras incansáveis, a hora do muro era uma horinha sagrada: 'Do portão pra dentro!'. Mamãe não admitia que ficássemos na rua, daí a nossa atração pelo muro – era um pouco do lado de lá que vinha até nós. (GUIMARAES, 1995, p.580)

O Guaíba ressurge como protagonista para a cidade de Porto Alegre e nos lembra que está do outro lado do *'Muro',* em 17 de outubro de 2015, quando este atinge 2m 94cm acima do seu nível normal e suas águas escapam por debaixo de uma das comportas em direção à Av. Mauá, reclamando para si a devolução do seu território suprimido pelos aterros. A prefeitura ergue imediatamente uma barricada com 210 sacos de areia para impedir o avanço das águas junto a uma de suas comportas. A cena em si é, no mínimo, estranha. Seis metros de muro não são capazes de segurar a entrada das águas, mas 210 sacos de areia, sim. E, deste dia de observação *in loco,* surge a experiência *210VERSUS294(2015)*[2] *(Fig. 2).*

Figura 2 - *294VERSUS294*, 2015. Local Muro da Av. Mauá, em Porto Alegre, RS-Brasil.
Foto: Thiago Trindade

2 Participaram da ação 210VERSUS294 os artistas, fotógrafos e pesquisadores: Cesar Krausburg, Filipe Conde, Leonardo Valle, Tetê Barachini e Thiago Trindade. Ver mais informações em: http://www.om-lab.com.br/210versus294

O *'muro'* antes invisível e esquecido volta a ser percebido pelas pessoas que vivem dentro da 'cidade murada', não porque este os protege, mas porque a crença em sua proteção efetiva para com a cidade é posta em dúvida. Torna-se perceptível que uma parcela da população teme o retorno de uma experiência vivida por outros na década de quarenta e conclamam a necessidade da permanência do *'muro'*, outros, no entanto, mais céticos quanto à verdadeira função do *'muro'*, pedem aos especialistas que se pronunciem e torcem para que finalmente o *'muro'* seja testado pelas águas para que se justifique a sua presença ou a sua queda.
A fuga das águas do Guaíba por debaixo de uma comporta aflorou no grupo de artistas a urgência de acessar o muro do outro lado, o seu lado 'cais', ou seja, o seu do lado de fora da cidade. Aparentemente simples de acessar, já que é área pública. Engano. Pois, infelizmente o acesso é negado aos moradores de Porto Alegre, pela empresa vencedora do consórcio para a revitalização do cais. Mesmo com as várias negativas e restrições impostas, os artistas conseguem acessar o Armazém A1, e realizam a *Visita Adentro (2015)*[3](Figura 3 e 4), registrando discretamente algumas imagens 'ilegais' do *'muro'*.

Já, na entrada da comporta que dá acesso ao Armazém A1, encontravam-se diferentes placas indicativas e, por vezes, contraditórias em suas assertivas e a opção escolhida pelos artistas foi entrar para o lado de fora do muro. Sem antes, é claro, parar neste local do entre, porque nesta mesma comporta, encontra-se uma guarita dos seguranças. A arquitetura ali construída com restos de madeira, plásticos e ferro, remete imediatamente à criatividade posta nos barracos das favelas brasileiras. O lugar da vigília é a casa. Fitas listradas de amarelo e preto tentam impor respeito aos que ali passam, indicando área proibida. No entanto, um pequeno saquinho de supermercado pendurado no telhado improvisado nos recoloca dentro da nossa realidade urbana e, por um breve instante, percebemos que talvez a cidade seja aquele lugar e o '*muro*' seja pura abstração. Neste lugar limite do que está dentro ou do que está fora, um espelho pendurado na parte superior do *'muro'* ao espiar a cidade nos desloca para um lugar no qual não conseguimos nos posicionar em relação a este espaço do entre.

Figura 3 – Visita Adentro, 2015. Local Muro da Av. Mauá, em Porto Alegre, RS-Brasil. Foto: Deni Corsino

Figura 4 – Visita Adentro, 2015. Local Muro da Av. Mauá, em Porto Alegre, RS-Brasil. Foto: Thiago Trindade

Do lado de fora, o muro apresenta-se sem grafites ou pichações, apenas algumas placas e números de identificação patrimonial podem ser vistos ao longo de sua superfície em uma comedida regularidade métrica e imagens triangulares de codificações outras. Um cinza chumbo esverdeado representa a sua vocação de *'muro'* quase que na totalidade de sua superfície e, entre os entulhos e as placas que se apoiam na sua estrutura, a natureza insiste em crescer, trazendo a sensação reiterada do esquecimento e do abandono deste que lá está presente, o *'muro'.* Aqui limpo e vigiado permanentemente.

3 Participaram da Visita Adentro os artistas-pesquisadores:Deni Corsino, Filipe Conde, Manoela Cavalinho, Tetê Barachini e Thiago Trindade. Maiores informações em: http://www.om-lab.com.br/visita-adentro

Outra área restrita, compreendida entre os trilhos do *Trensurb* e a Av. Mauá, fez parte da visita dos artistas em uma madrugada de novembro de 2015 através da ação *Noite Adentro* (2015)[4] (Figura 5). Neste perímetro, encontra-se na borda do *'muro',* arames farpados em formato circular, os quais inevitavelmente remetem a lugares de aprisionamento e isolamento. Pergunta-se: o que, ou quem, exatamente está sendo isolado ou aprisionado. Neste outro lugar do entre, os artistas conseguiram observá-lo em silêncio e ter uma maior proximidade corporal com o objeto *'muro'*. Conseguiram não apenas olhar sua borda, mas posicionar-se sobre a mesma, e, assim, constatar sua espessura irregular, suas fendas e grampos de sustentação, bem como as pequenas plantas incrustadas na sua superfície que transformam o muro no lugar de sua permanência.

Figura 5 – *Noite Adentro*, 2015. Local Muro da Av. Mauá, em Porto Alegre, RS-Brasil
Foto: Filipe Conde

Além das deambulações e visitações próximas às suas superfícies, os artistas realizaram a ação *Turista Pode* (2015)[5] (Figura 6) ao embarcar no *Cisne Branco*[6], e assim, conseguiram acessar visualmente o *'muro'* costeando parcialmente o cais, pois o acesso não permitido ao morador, mas é perniciosamente concedido ao turista. Tristemente percebe-se que o território líquido e a paisagem são de uso do outro, do estrangeiro, do turista.

Situados, então, na posição do turista, sobre a superfície líquida e expandida do Guaíba, os artistas avistaram o *'muro'* feio e bruto e redescobriram a cidade de Porto Alegre, com suas camadas e suas opacidades. De sobre as águas do lago, o *'muro'* se colocava distante e visualmente segmentado entre os vãos dos armazéns. Ratificava-se definitivamente invisível perante a verticalidade da área que este se propõe proteger. Solitário em sua extensão, reconfigurava-se em um espaço isolado, abandonado em seu próprio esquecimento, um lugar sem pertencimentos, sem acessos, assim como o atual Cais. Na distância, o *'muro'* some, sobram apenas manchas das camadas sobrepostas da cidade e de porto, a paisagem compartilha o vertical e o horizontal

4 A ação Noite Adentro foi realizada na madrugada e os artistas foram acompanhados por uma questão de segurança pelos funcionários da *Trensurb* (Trens Urbanos de Porto Alegre SA). Participaram da ação: Deni Corsino, Filipe Conde, Tetê Barachini e Thiago Trindade. Informações em: http://www.om-lab.com.br/noite-adentro

5 Turista Pode foi realizado pelos artistas-pesquisadores: Deni Corsino, Filipe Conde, Manoela Cavalinho, Tetê Barachini, Thiago Trindade. Informações em: http://www.om-lab.com.br/turista-pode

6 Barco Cisne Branco faz passeios turísticos pelas ilhas próximas a Porto Alegre.

em apenas uma cena, e o tempo elástico em sua duração se ausenta, sobra a memória de um *'muro'* que os receberá ao desembarcarem em Porto Alegre. Este *objeto-muro,* monumento duvidoso de seus significados, materializa efetivamente a segmentação daquele lugar em três territórios isolados: a cidade, o cais e o lago.

Figura 6 – *Turista Pode*, 2015. Local Muro da Av. Mauá, em Porto Alegre, RS-Brasil. Foto: Thiago Trindade

ALGUNS APONTAMENTOS EM ABERTO

As errâncias[7] praticadas nesta territorialidade ampliada do *'muro'* estenderam-se em experiências e percepções tanto coletivas como individuais, precipitando novos significados e novas apreensões deste protagonista - o *'muro'*- e das suas inter-relações com o meio, com o outro que habita a cidade ou permanece turista na sua borda.

O *'muro',* em sua negação, é *não-lugar*[8], é cisão, é limite visual e físico, é fissura e ruptura, porque visível, espesso e encarnado. Afirma-se enquanto lugar do entre, lugar do abandono, da proteção e do afastamento. Provoca-nos estranhamento por ser o que é e representar o que não está.

E, lá do alto, de cima do muro, talvez, apenas talvez, este muro-monumento possa ser entendido não como um objeto estático e permanente, mas como um objeto no espaço que permite em algum sentido se deixar transformar permanentemente em *ter-lugares*[9], mesmo que o seu desejo de queda não seja assim, tão explícito. Praticar suas bordas de dentro, de fora e de cima se faz necessário para aqueles que entendem as cidades como lugares poéticos.

7 Ver Jacques, 2012.
8 Ver Augé, 2005
9 Ver Didi-Hubermann, 2009

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc*. Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade.* Campinas, SP: Papirus, 2005

BARACHINI. T. *Apropriações imagéticas do espaço urbano*. In 24º Encontro ANPAP: Compartilhamento da Arte: Redes e Conexões. Santa Maria: 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura.* Belo Horizonte: C/Arte, 2009

FLORES, Moacyr. *Origem e Fundação de Porto Alegre.* In DORNELLES, Beatriz (org.). *Porto Alegre em destaque: história e cultura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

GUIMARÃES, Regina Modesto. *Muro*. In COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. Rio de Janeiro: Empresa das Artes, 1995.

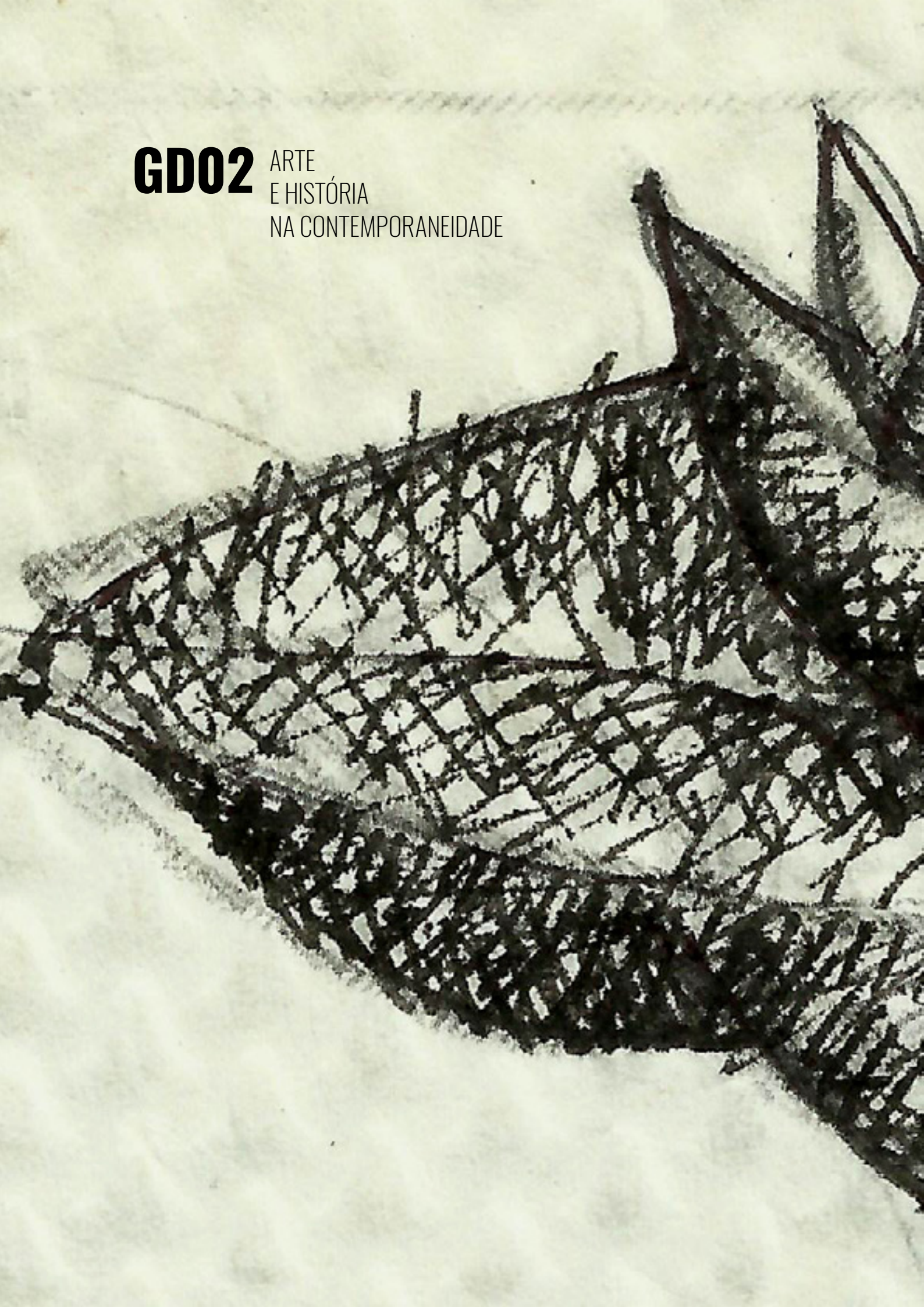
JACQUES, Paola B. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

ROLNIK, Suely. *Furor de Arquivo*. In CAVALCANTI, Ana&TAVORA, Maria Luisa(org.) *Revista Arte e Ensaios,* n. 19. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA-UFRJ, 2009

SILVA, Juremir Machado. *Vistas de Porto Alegre.* In DORNELLES, Beatriz (org.). Porto Alegre em destaque: história e cultura. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

GD02

ARTE
E HISTÓRIA
NA CONTEMPORANEIDADE



MADMEN: QUESTÕES DE EMPODERAMENTO A PARTIR DE UM VIES ESTÉTICO

MADMEN: CUESTIONES DE EMANCIPACION A PARTIR DE UN VIES ESTETICO

Amanda Gonçalves Amaral
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

Em 2007, a série MadMen dirigida por Matthew Weiner, estreiou na TV estadunidense. O que parecia ser uma produção sobre a publicidade nos anos 1960, tornou-se pauta de discussões de gênero e empoderamento a partir de uma análise comportamental da personagem Peggy Olson aos conceitos já vigentes nos anos 1960.

A partir disso, esse artigo discute brevemente o modelo de vida e de trabalho da mulher dentro da sociedade dos anos 1960. É feita uma análise técnica e estética de elementos constitutivos dessa produção para a visualização de conceitos mais tarde discutidos pelo movimento feminista e de como as praticas vigentes pré-estabelecidas eram também um modo de aprisionamento e dominação masculina.

Palavras-chaves: empoderamento; madmen; feminismo

ABSTRACT

En 2007, la serie Madmen dirigida por Matthew Weiner, debutó en la televisión estadounidense. Lo que parecía ser una producción de la publicidad en la década de 1960, se convirtió en la agenda de discusiones de género y la emancipacion a través de un análisis del comportamiento.del personaje Peggy Olson a los conceptos que ya existían en la década de 1960.

A partir de esto, este artículo se describe brevemente el modelo de vida y de trabajo de las mujeres en la sociedad de los años 1960. Se hizo un análisis técnico y componentes estéticos de esta producción para su posterior visualización conceptos discutidos por el movimiento feminista y cómo prácticas actuales preestablecidos eran también el encarcelamiento y el modo de dominación masculina.

Keywords: *empowerment; madmen; feminism*

INTRODUÇÃO

Em 1960 mesmo com a articulação e o crescente desenvolvimento de movimentos libertários e feministas, o real cenário era de uma sociedade com atitudes opressoras e misóginas, vindas por todos os lados, que excluíam mulheres e as impossibilitavam de visualizar um cenário onde seriam reconhecidas, uma vez, que o discurso opressor se fazia presente mesmo dentro de ambientes ditos femininos. Criava-se assim uma ampliação dessa esfera por meio do trabalho de mídia em propagandas, em periódicos e televisivos. Historicamente, desde o principio temos espaços de articulação demarcados por gênero, e parece haver então uma linha divisória entre as tarefas do homem e da mulher. As atividades específicas para cada um estavam, na maioria dos casos, perfeitamente nítidas, aos homens cabia o exercício do trabalho, o árduo ofício de trazer o pão-de-cada-dia e claro, a responsabilidade financeira, já para a mulher, o expediente era em tempo integral, toda mulher deveria se dedicar aos afazeres do lar e suas atividades dentro dele.

> A natureza cindida da mente masculina permitiria aos homens a ação e influência sobre o mundo exterior, na medida em que é no conflito com o mundo externo que buscam superar sua divisão interna.[...] Como seres incapazes de autodesenvolvimento, as mulheres estariam, definitivamente, destinadas à maternidade e à administração do lar. Todas as atividades humanas que afastariam os indivíduos do instinto natural, em direção à autodeterminação e realização da liberdade – isto é, o trabalho, a luta e a filosofia –, seriam vedadas às mulheres. Por não considerar que as mulheres exerçam trabalhos na esfera doméstica, Hegel considera as excluídas igualmente da sociedade civil, não podendo aproveitar-se dos efeitos liberalizantes do trabalho, suscitados pela conversão das necessidades naturais em necessidades sociais. (ANDRADE, 2015)

A produção de Matthew Weiner se inicia no fim dos anos 1950 com o cotidiano de uma agencia de publicidade, seus hábitos e personagens. A empresa *Starling-Cooper* é apresentada como uma empresa publicitária bem-sucedida. A priori acreditava-se em uma criação para fazer analise da produção publicitária na era de Ouro e de como a mesma, leva consigo um caráter determinante para ditar padrões à sociedade.

É imprescindível ressaltar que todos os personagens no cenário são do sexo masculino – a exceção das secretarias – e os indivíduos se apresentam conforme o tempo, o que se apresenta a seguir são questionamentos de gênero feitos já no episodio piloto quando surge então à personagem de Peggy Olson, objeto a qual este artigo tem a pretensão de analisar.

PEGGY OLSON: O PROCESSO DE EMANCIPAÇÃO DA MULHER

MadMen se torna mote de discussão para valores construídos já vigentes nos anos 60, aqui, em discussão, o lugar e papel da mulher. Seus aspectos técnicos e visuais são prontamente percebidos: a posição da câmera é colocada na altura dos olhos de um observador, como se o espectador estivesse em cena, analisando, porem de forma que o mesmo não pode participar ativamente, tal como um *voyer,* aos poucos esse *voyer* vai se apresentando no gênero masculino. A forma de visualização indica também uma imponência que às vezes é confundida com o olhar do personagem principal, o grande MadMen. De fato, esse olhar imponente parece estar acima dos outros elementos em cena, e com isso percebe-se que a figura do *voyer* é masculina.

Os figurinos e cartela de cores se mostram bem distribuídas a cada personagem, cada uma com sua especificidade, e é também uma marca visual, a exemplo de Peggy Olson: as roupas e a cartela de cores em um primeiro momento, não são fortes e marcantes, ao contrario, são quando não escuras, medianas, transmitindo uma personalidade insegura. (Figura 1)

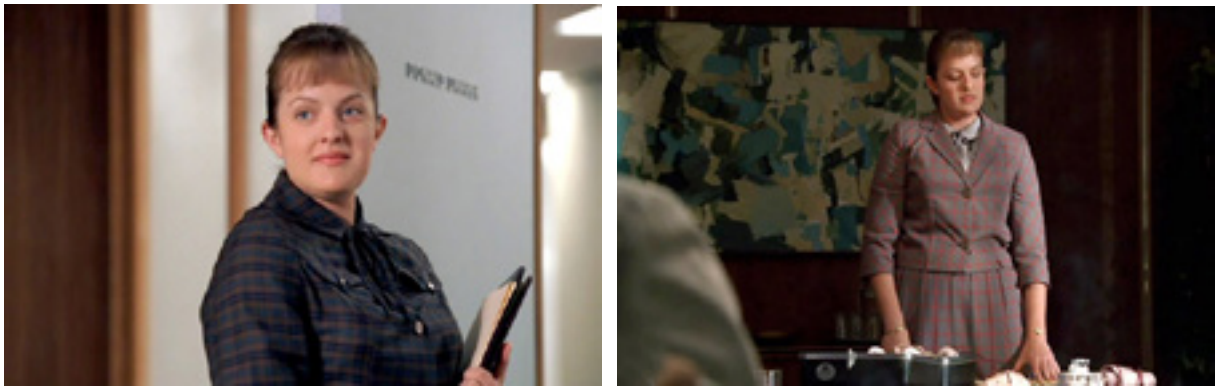


Figura 1 – Stills de Madmen, Figurino Peggy Olson em dois momentos, Mathew Weiner, 2016.

Pensando na analise de Peggy, tem-se como primeiro mote o momento em que a personagem engravida por acidente e decide dar o bebe para adoção (figura 2) abrindo mão não somente do dever de ser mãe como também se submetendo a todos os julgamentos pré-definidos de uma jovem que abandona seu filho. O pensamento social era excepcionalmente androcêntrico e a mulher, cabia o dever de distribuição do afeto e do sentimento, jamais a distribuição de bens matérias e tão pouco o poder desse. A questão do abandono e, sobretudo da maternidade se mostra uma das mais pertinentes e históricas formas de repressão e aprisionamento a mulher.

> A maternidade ainda é vista como aquilo que determina o lugar que a mulher ocupa na família e na sociedade e sua recusa consciente é vista como uma maneira de conquistar a emancipação. (MULLER; RODRIGUES; PIMENTEL, 2015)

Para a linha de segmento do movimento feminista Marxista, a maternidade é a forma mais histórica de aprisionamento, já que a mulher está a oficio das atividades domesticas, isto é, cuidar do lar, dos filhos e ser uma boa esposa. A escolha de ser ou não mãe, ao contrario do que foram ensinadas as mulheres, não é um presente ou dom divino e algo natural, ser mãe é sobretudo uma escolha e se não houver desejo, o ato contrário também é resistência.

Figura 2 – Stills de Madmen, momento em que Peggy Olson doa a criança, Mathew Weiner 2016.

Também é nítida a recusa da personagem em aceitar a criança, e ao fazer essa escolha, reconhece que o prestigio profissional possui mais peso do que o prestigio social, deparamo-nos então, com mais uma forma de independência ao sistema social em que as mulheres estavam fadadas, sobretudo nos anos 60: mulheres do lar.

A primeira aparição de Peggy vem acompanhada por um conteúdo de piadas e comentários vexatórios, que são apresentados para atentar as roupas, cabelo e trejeitos da personagem com o objetivo único e exclusivo

de deixá-la em estado de insegurança. Ao longo dos episódios nota-se também esse mesmo *modus-operandi* para outras personagens femininas

> A dominação masculina, que constitui mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse)é um ser-percebido (percipi) tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto receptivas, atraentes e disponíveis.(BOURDIEU, 1998)

A dominação da qual fala Bourdieu, se aplica tanto no contexto da serie e é revelada em uma serie de momentos oportunos, seja na personagem de Peggy Olson ou em outras duas ou três personagens da serie.

Outro ponto de que fala Bourdieu, a padronização da beleza feminina: numa visão masculina, todas as mulheres deveriam estar disponíveis para cada homem no momento em que lhe é conveniente, essa pratica se fortalecia à medida que os meios de comunicação que eram direcionados as mulheres, esses se faziam passar por uma esfera de auto-ajuda e/ou guia de conselhos, no entanto, o que se via, era somente o reforço de normas efetivamente machistas e se tornavam assim outra tática de aprisionamento dentro do sistema patriarcal.

> Deste modo, ao sair da esfera privada da família e ingressar na esfera pública – através da escolarização, do trabalho ou da militância política, no caso estudantil – a mulher dos anos 60 tem possibilidades de superar a própria alienação, que lhe foi imposta pela tradicional histórica condição feminina. (FARIA; CUNHA; SILVA. 2012)

O incomodo da personagem em corresponder expectativas sociais se torna cada vez mais nítido, ela quer a independência simbólica e factual para poder exercer a profissão que escolhera, ainda que por vezes a repetição de atitudes da personagem reflita em um comportamento masculino, o que é revelado é a busca pela recusa de ser uma cópia da maioria das outras mulheres – nesse caso especifico dentro da produção -, ou seja, o que a personagem não quer é essa repetição dos padrões já estabelecidos. Esse incômodo é também sinalizado pelas recorrentes tentativas de sinalizar que algo está errado dentro das campanhas publicitárias - desde sua concepção até a ilustração recebida -.

Há ainda frases extremamente ofensivas que são direcionadas a todas as mulheres da serie e o que se mostra é um retrato da sociedade dos anos 1960, em que mulheres não são respeitadas por suas conquistas fora do lar e ainda uma grande desvalorização mesmo quando há o triunfo máximo, como mostra a cena em que Peggy, já como diretora de criação da empresa consegue uma importante conta e faz com que a equipe seja enviada a Paris, quando a personagem questiona o motivo da sua permanência em Nova Iorque, ele a responde com arrogância e ironia: “Você acha mesmo que eu mandaria uma mulher a Paris?” O que acontece a seguir é mais uma reprodução do desrespeito para com as mulheres. (Figura 3)

Figura 3 – Stills de MadMen, 5º temporada “The Other Woman”, 2016.

A mudança comportamental da personagem se faz gradualmente e o grande diferencial da serie é não somente o modo como a narrativa é apresentada: limpa, bela e fluida, mas de como o motivo está oculto por trás da justificativa de mostrar a era de Ouro da publicidade estadunidense, o propósito é outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pautas abordadas são ao mesmo tempo em que elegantes, também carregam um forte e quase doloroso discurso sócio-político, há quase a construção de um espelho posto a frente do espectador, de modo que a visualização dos acontecimentos na serie sejam pertinentes a qualquer tempo em que a velha herança do patriarcado esteja presente.

> Porque o uso exclusivo de 'patriarcado' parece conter já, de uma só vez, todo conjunto de relações: como são é porque são. Trata-se de um sistema ou forma de dominação que, ao ser (re) conhecido já (tudo) explica: a desigualdade de gêneros (ZANOTTA, 2000)

Acredito que a personagem de Peggy e também o modo como sua vida profissional é abordada ao decorrer das sete temporadas, demonstra uma luta constante contra o sexismo em todos os âmbitos sociais e faz alusão ao movimento feminista e a luta por independência de tantas outras mulheres, ao mesmo tempo em que essa discussão se torna cada vez mais atual e urgente.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Joana El-Jaick. O feminismo marxista e a demanda pela socialização do trabalho doméstico e do cuidado com as crianças. In: Rev. Bras. Ciênc. Polít. Nº.18, 2015 – Disponivel em<http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n18/2178-4884-rbcpol-18-00265.pdf>.

BOURDIEU, Pierre. A Dominação Masculina. Trad. Maria Helena Kühner.
Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 160p, 2002.

MULLER, Elaine; RODRIGUES, Laís; PIMENTEL, Camila. O tabu do parto: Dilemas e interdições de um campo ainda em construção. ... um campo ainda em construção. In: Civitas, PUC-RS, Nº 15 – Ano II – 2015.

STEVENS, Cristina. Maternidade e feminismo: diálogos na literatura contemporânea. In: Cristina STEVENS (Org.). Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.

_____,FARIA, Lia Ciomar Macedo de; CUNHA, Washington Dener dos Santos; SILVA, Rosemaria Josefa Vieira da. Revista Vozes dos Vales da UFVJM: Publicações Acadêmicas – MG – Brasil – Nº 02 – Ano I – 10/2012 – PROEXC/UFVJM – Disponível em http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2011/09/MEM%C3%93RIAS-E-REPRESENTA%C3%87%C3%95ES-FEMININAS_rosamaria.pdf>

ZANOTTA, Lia. Perspectivas em confronto: relações de gênero ou patriarcado contemporâneo? Brasília, 2000.

REFLEXÕES SOBRE PROCESSO DE INTERTEXTUALIDADE ARTÍSTICA ENTRE ARTAUD, MUNCH E BRUEGEL O VELHO

REFLEXIONS SUR LE PROCESSUS D'INTERTEXTUALITE ARTISTIQUE : ANTONIN ARTAUD ET BRUEGEL LE VIEUX

Caroline Pires Ting 丁小雨[1]
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

RESUMO

Pieter Bruegel[2], o Velho (1525–1569) e Antonin Artaud (1896–1948) são dois artistas afetados por guerras: no caso de Bruegel, a guerra da República Unida dos Países Baixos contra a Espanha; no caso de Artaud, a Segunda Guerra Mundial. Atravessando tempos e terrenos, um diálogo se opera entre estes dois artistas. Ambos se relacionam com a insanidade –como já notara Foucault (1972, p.33). Cada um, de maneira particular, convida o espectador a rever sua compreensão do desvario e da guerra; distanciando-se das tendências artísticas de suas épocas e explorando metáforas bíblicas para condenar moralmente seus contemporâneos.

Palavras-chave: Artaud, Bruegel, intertextualidade, Triunfo da morte, Teatro da Crueldade

SOMMAIRE

Bruegel l'Ancien[3] (Bree c.1525–1569 Bruxelles), Antonin Artaud (Marseille 1896–1948 Paris), deux artistes bouleversés par la guerre, la guerre contre l'Espagne pour le premier, la Seconde Guerre Mondiale pour le second. Deux artistes dont les œuvres sont en rapport avec la folie – écrivit Foucault (1972, p.33) et qui viennent questionner notre rapport avec celle-ci. Tous deux sont à l'écart du courant esthétique dominant de leur époque et utilisent le biais du message biblique pour condamner moralement leurs contemporains.

Mots-Clés: *Artaud, Bruegel, intertextualité, Triomphe de la Mort, Théâtre de la Cruauté*

1 Doutoranda em História e Crítica da Arte, sob orientação da profª Drª Vera Beatriz Siqueira

2 Mantivemos a ortografia "Bruegel" (sem "h"), adotada pelo pintor durante sua maioridade e também pela maior parte dos historiadores.

3 Nous avons gardé l'orthographe « Bruegel », qui est utilisée par le peintre lui-même pendant l'époque de sa maturité et qui est celle adoptée par la plupart des historiens.

1. ESTUDO COMPARATIVO: RELAÇÃO ENTRE OS FRAGMENTOS SELECIONADOS

Figuras 1 e 2.
À esquerda: Antonin Artaud (1896-1948)
O Teatro da Crueldade, março de 1946, grafite e giz oleoso sobre papel, 62,5 x 47,5 cm. Paris, Centre Pompidou, Museu Nacional de Arte Moderna (Musée national d'Art Moderne / Centre de création industrielle), doação de Paule Thevenin, 1994. **© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacques Faujour. © ADAGP, Paris 2014** Imagem disponível em: *AntoninArtaud, Dessins et Portraits*, (Antonin Artaud, Desenhos e Retratos)
Op. Cit., p. 62, soit sur le site : https://fr.pinterest.com/pin/323062973249465720/.

À direita: Bruegel, o Velho (c.1525-1569), Detalhe do *Triunfo da Morte*, c. 1562, óleo sobre painel, 117 cm × 162 cm (46 pol x 63,8 pol), Museo del Prado, Madrid.

Examinemos o desenho de Artaud (Figura 1, à esquerda) a partir da obra de Bruegel (Figura 2, à direita). Apesar dos tratamentos pictóricos distintos, a semelhança entre as duas obras é marcante do ponto de vista da composição, no que diz respeito à disposição dos personagens, bem como à predominância de tons quentes e ocres.

Em relação ao ângulo de visão do expectador, no desenho de Artaud as figuras se dispõem chapadas sobre a superfície do papel, com o observador situado perpendicularmente ao quadro, ausentando-se assim toda perspectiva. Já na obra de Bruegel, a cena é disposta em *plongée*: a linha do horizonte é alta: o terreno ocupa dois terços da composição da paisagem.

Para essas obras, notamos uma retomada dos elementos alegóricos: a decapitação à direita do quadro, o caixão disposto sobre um cadáver. Cadáver este que, na cena de Artaud, enquadrado pelos cabelos de tonalidade alaranjada, corresponde àquele que, na tela de Bruegel, apresenta-se estendido sobre um feixe de trigo.

Ainda que tais obras tenham sido pintadas em épocas remotas, um diálogo imediatamente se estabelece entre elas uma vez justapostas. Ao narrar a morte, dramatizada do ponto de vista teatral, Bruegel e

Artaud colocam em cena dispositivos que remontam a um importante sistema de alegorias dos séculos XVI e XVII. Analisando estes elementos alegóricos, notaremos como os dois artistas fundem imagens do início e do fim da vida.

2. MEMENTO MORI

A imagem humana em processo de decomposição *post-mortem* integrou-se às manifestações artísticas no Ocidente a partir da aparição dos temas macabros na Baixa Idade Média, em especial nas "Danças Macabras"[4]. Datam deste período os primeiros exemplares de obras literárias ou iconográficas explorando o tema do cadáver. Os historiadores Johan Huizinga, Philippe Ariès, Michel Vovelle, entre outros, estudaram as fabulações a respeito da morte nos séculos medievais, realçando que a Idade Média teria desenvolvido uma curiosidade obsessiva pelo corpo decomposto: "É como se o espírito do final da Idade Média não pudesse enxergar a morte sob outro aspecto além do da deterioração" (HUIZINGA, 2010, p. 221).

Figura 3: Bruegel, o Velho (c.1525-1569), Detalhe do *Triunfo da Morte*, c. 1562, óleo sobre painel, 117 cm × 162 cm (46 pol x 63,8 pol), Museo del Prado, Madrid

4 Para aprofundar esta questão, reportamos à obra de Philippe Ariès, « Imagens do homem diante da morte » [*Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983]. O historiador informa como ritos funerários são representados no interior de cenas de quadros medievais. Em seus « Ensaios sobre a história da morte no Ocidente » [*Essais sur l'histoire de la mort en Occident*], o autor analisa como cenas míticas se misturam a rituais na primeira metade da Idade Média.

No detalhe da pintura de Bruegel, a vela apagada e o crânio reiteram o gênero pictórico das *Vânitas* (Vaidades); o cadáver no interior do caixão pode, de outra maneira, aproximar-se dos *transis* (esculturas funerárias que representam um personagem em estado de putrefação). Tal elemento é repetido no desenho *O Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud.

É possível, pois, observar o desenho de Artaud como um *memento mori*, pois o poeta nele representa a morte de seus entes queridos. De acordo com o seu próprio comentário acerca de sua obra, aí figuram: "[...] as quatro cabeças das pessoas que mais amo no mundo, mas onde estão elas na vida presente? « (« *[…] les 4 têtes des êtres que j'aime le plus au monde, mais où sont-ils dans l'actuelle vie?* » Carta a J. Dekequer, ARTAUD, 1974, p. 206).

Já o quadro de Bruegel nos oferece a oportunidade de refletir sobre a obra de Artaud, uma vez que a alusão aos *transi* (corpo a meio estado de putrefação), à peste e à dança macabra, constituem uma ligação com a arte medieval. Artaud, por diversas vezes, elogiou a arte pré-renascentista, além de demonstrar grande afinidade pelos pintores septentrionais (os primitivos flamengos).

Se o desenho de Artaud pode ser inserido na iconografia de « Vanitas », no sentido em que se trata de uma reflexão sobre a morte, reiterado pelos elementos dispostos na pintura flamenga, a presença desta iconografia caminha em paralelo com a emoção pessoal do artista, fragmento ligado a um momento autobiográfico. Vimos também que o poeta utiliza o termo "cabeça" (em vez de "pessoas" ou "seres"): metonímia para se referir a seus entes queridos. Este mesmo recurso, o uso metafórico da linguagem, com a substituição da parte pelo todo, já bastante explorado no gênero pictórico *Vânitas*.

De acordo com Artaud, o retrato estaria ainda situado em conexão iconográfica com a morte e seu « duplo ». Em seu texto *Le Visage humain,* « A Face Humana » (ARTAUD, 1970, p. 47), o poeta afirma que, ao desenhar rostos, procura "o segredo de uma história humana antiga que teria passado como morta nas cabeças de Ingres ou de Holbein" (« le secret d'une vieille histoire humaine qui ait passée comme morte dans les têtes d'Ingres ou d'Holbein »). Com a metáfora do "rosto", Artaud expressa o que resta de um corpo real, "tudo o que é da ordem do "temporário" (THÉVENIN; ARTAUD; DERRIDA, 1986, p. 37).

Para o poeta, a encenação é concebida em estreita relação com a pintura: "A pintura anterior à do Renascimento tinha uma forma e um número [...] Há, em suas representações, uma espécie de esoterismo, uma forma de encantamento, e, através de suas linhas, a figura humana se faz o sinal fixo e o filtro transparente de um mágico " (« La peinture d'avant la Renaissance avait une forme et avait un chiffre […] Il y a dans leurs représentations une espèce d'ésotérisme, une manière d'enchantement, et par ses lignes la figure de l'homme se fait le signe fixe et le transparent tamis d'une magique »).

3. A RELAÇÃO DA PINTURA BRUEGEL COM A LITERATURA E TEATRO

É importante destacar a conexão da pintura de Bruegel com a literatura e o teatro que lhe serviram de influência. O quadro de Bruegel é intitulado *O Triunfo da Morte*. Toda representação de um *Triunfo* evoca a poesia de Francesco Petrarca (Arezzo, 1304 – 1374, Arquà) assim como a iconografia relacionada à mesma. Os *Triunfos* de Petrarca, que constituíram inicialmente a terceira parte do *Canzonere*, tiveram um impacto considerável. Eles engendraram obras-primas em miniaturas, tapeçarias, afrescos e esculturas. As procissões triunfais faziam parte da iconografia corrente nos séculos XV e XVI. O tema balizou a imaginação popular a ponto de também influenciar o teatro dos "Ommegangen", procissões anuais que incluíam "Carros

de Triunfos". Pinturas como as de Alexander Van Bredael (1663 – 1720), abaixo, ilustram o "Ommegang" em Antuérpia, com seus "Carros de Triunfo", "do Amor" e "da Morte".

Figura 4: Alexander Van Bredael (1663 – 1720), The Ommegang in Antwerp at the Meir, 1689, óleo sobre tela, 102.6 × 191.9 cm (40.4 × 75.6 pol.), fonte da imagem : https://www.bonhams.com/auctions/10948/lot/136

Emile Male estudou a influência do teatro religioso, dos *tableaux vivants* e *Mystères* sobre a arte e o desenvolvimento da iconografia medieval, bem como sobre as realizações pictóricas dos séculos XV e XVI. Ele atribuiu muitos dos novos recursos artísticos desta época às influências teatrais. (MALE, 1931). O "Juízo Final" representado no quadro de Bruegel assemelha-se mais a um desfile de carros alegóricos carnavalescos do que um combate real. É assim que Bruegel concebe sua visão da vida religiosa e folclórica Flamenga.

Ernest Gombrich discute as mudanças na maneira de ver a arte no Ocidente cristão e analisa como as ironias adicionados às pinturas religiosas medievais atribuem um realismo à cena representada (Cf. capítulo "A importância da tradição", GOMBRICH; ERIBON, 1991, p. 89). As cenas de Bruegel que descrevemos são cômicas e, além disso, reúnem expressões da arte popular em figuras anônimas. Tais atributos fazem da iconografia religiosa um retrato de sua sociedade: é como se o pintor pudesse reconstituir, enquanto cronista, as culturas do passado.

A obra de Bruegel deve, pois, ser vista como uma grande procissão, como aquelas que atravessavam as cidades dos Países Baixos em festivais de teatro encenados pelos *Ommegangen*. Incluía-se uma « Dança Macabra », na qual participavam todas as classes sociais. Tais « Danças » tratavam-se, na realidade, de paródias políticas, tema predestinado a ser associado ao sujeito do "Triunfo da Morte". A Morte então, por vezes, representada por um esqueleto armado de uma foice ou de uma espada, acompanhada pelas divindades mitológicas "Parcas", pelo cavaleiro mencionado no Apocalipse ou pelo carro do Triunfo.

Bruegel amalgama todas essas representações em sua pintura. Em sua pintura, a multidão situada na entrada para a armadilha forma uma extensão da temática da "Dança macabra". Há três carros, mesmo que eles não sejam reconhecíveis à primeira vista: são enigmas não resolvidos. Há inicialmente o carro do "Triunfo da Morte", representado pela carroça à esquerda repleta de esqueletos. A seguir, há o carro do Inferno situado no centro geométrico do quadro, seguindo o cavalo do Apocalipse. Ainda no mesmo carro, observamos o efeito da iluminação própria das cenas das pinturas flamengas. O último carro é o caixão sobre rodas, o qual será a nossa questão no parágrafo seguinte.

Observamos que o trabalho funde alusões e episódios de variados gêneros. O caixão sobre rodas é uma alegoria encontrada em diversas representações de ritos funerários pagãos de morte entre os cristãos egípcios. No ritual egípcio, o caixão sobre rodas serve para transportar o morto ao cemitério em um carro de quatro rodas, acompanhado por um sacerdote carregando uma queima incenso e um vaso de libação. A morte é, então, representada pelo cadáver mumificado ou em estado de decomposição, informa a historiadora Françoise Dunand, que discute os vários emblemas caros à arte funerária egípcia que se repetem com precisão durante a Idade Média ocidental.

4. BRUEGEL E OS CÓDIGOS DE SUA REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA

Através das impressões de Baudelaire podemos entrar na pintura de Bruegel. O escritor da Vida Moderna deixa suas impressões acerca da pintura septentrional em geral, assim como a de Bruegel em particular:

> « Les Flamands et les Hollandais ont, dès le principe, fait de très belles choses, d'un caractère vraiment spécial et indigène. Tout le monde connaît les anciennes et singulières productions de Bruegel le Drôle […]. Qu'il y a là-dedans une certaine systématisation, un parti pris d'excentricité, une méthode dans le bizarre, cela n'est pas douteux. Mais il est bien certain aussi que cet étrange talent a une origine plus haute qu'une espèce de gageure artistique. Dans les tableaux fantastiques de Bruegel le Drôle se montre toute la puissance de l'hallucination. Quel artiste pourrait composer des œuvres aussi monstrueusement paradoxales […] (BAUDELAIRE, 1976, p. 572-574).

Se nós evocamos o pensamento de Baudelaire é porque Bruegel atrairá Artaud com a mesma sensação, além de muitos outros artistas do século XX. Artistas estes têm revisitado a obra de Bruegel, recuperando os aspectos sensíveis apelidados por Baudelaire como "poderes de alucinação." O próprio Artaud se apropria dos demônios de Bruegel como uma metáfora para explicar o seu tormento pessoal: "Eu tenho dia e noite ao meu redor uma horda obscena de dragões protestadores, súcubos e íncubos, masturbadores da alma, que são, estes súcubos e íncubos, não os demônios de Martin Schongauer ou Bruegel o velho [...] « « j'ai jour et nuit autour de moi une horde obscène de chacals récriminateurs, envouteurs, succubes et incubes masturbateurs de l'âme, qui sont, ces succubes et incubes, non les démons de Martin Schongauer ou de Bruegel le vieux […] » (ARTAUD ; GROSSMAN, 2004, p.1266).

Baudelaire continua suas observações sobre o Bruegel, colocando em relevo os aspectos sombrios e fantásticos de sua obra:

> « Je ne puis le comprendre ni en déterminer positivement la raison ; mais souvent nous trouvons dans l'histoire, et même dans plus d'une partie moderne dans l'histoire, la preuve de l'immense puissance des contagions, de l'empoisonnement par l'atmosphère morale, et je ne puis m'empêcher de remarquer ([…] comme de prouver que Bruegel a pu voir le diable en personne) que cette prodigieuse floraison de monstruosités coïncide de la manière la plus singulière avec la fameuse et historique épidémie des sorciers. »

Ele adiciona uma divisão da obra do pintor em duas subcategorias:

> « Les œuvres de Brueghel le Drôle peuvent se diviser en deux classes : l'une contient des allégories politiques presque indéchiffrables aujourd'hui ; c'est dans cette série qu'on trouve des maisons dont les fenêtres sont des yeux, des moulins dont les ailes sont des bras, et mille compositions effrayantes où la nature est incessamment transformée en logogriphe. A la seconde classe […] qualifierait simplement de fantaisies et des *caprices* » (BAUDELAIRE, 1976, p. 1024. Nous soulignons).

"Caprichos" é como Baudelaire nomeia as figuras monstruosas de Goya. Com esta expressão, Baudelaire, talvez, trace uma comparação entre o caráter da pintura de Bruegel e a do pintor espanhol. Consideramos neste julgamento estético uma testemunha dos ecos imagéticos entre Bruegel e Goya. Nome inventado por Baudelaire, os *Caprichos* designam figuras monstruosas, *sabbats* e bruxas. De maneira similar, Michel Foucault, em "A História da Loucura" (*L'Histoire de la folie)*, aproxima Bruegel, Bosch e Goya, cujo conteúdo das obras transportam figuras do Apocalipse, da bestialidade e do caos a fim colocar em relevo a "irracionalidade clássica". Mas, a estas imagens, Foucault acrescenta as de Nietzsche e as de Artaud: "de um lado Bosh, Bruegel, Thierry Bouts, Dürer, e todo o silêncio das imagens. É no espaço da pura visão que a loucura desenvolve seus poderes "« D'un côté Bosh, Bruegel, Thierry Bouts, Dürer, et tout le silence des images. C'est dans l'espace de la pure vision que la folie déploie ses pouvoirs » (FOUCAULT, 1961, 1997).

Esta é também uma das ideias centrais do teatro de Artaud «eis que a língua literária é recomposta, torna-se viva; e ao lado dela, como nas telas de alguns pintores antigos os próprios objetos se colocam a falar» « et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant ; et à côté de cela comme dans les toiles de certains vieux peintres les objets se mettent eux-mêmes à parler » (ARTAUD ; GROSSMAN, 2004, p. 578).

Segundo Artaud, o sentimento proveniente da pintura maneirista encontra um certo desvio equivalente ao de Goya através de plasticidade teatral:

> « […] n'importe quelle mise en scène muette devrait avec son mouvement, ses personnages multiples, ses éclairages, ses décors, rivaliser avec ce qu'il y a de plus profond dans les peintures comme Les Filles de Loth de Lucas de Leyde, comme certains Sabbats de Goya, certaines Résurrections et Transfigurations du Greco, comme la Tentation de saint Antoine de Jérôme Bosch et l'inquiétante et mystérieuse Dulle Griet de Brueghel le Vieux où une lueur torrentielle et rouge, bien que localisée dans certaines parties de la toile, semble sourdre de tous les côtés, et je sais quel procédé technique bloquer à un mettre de la toile l'œil médusé du spectateur. […] C'est du théâtre muet mais qui parle beaucoup plus que s'il avait un langage pour s'exprimer. Toutes ces peintures sont à double sens » (ARTAUD ; GROSSMAN, 2004, p. 579).

Por estas pinturas descritas por Artaud possuem "duplo sentido"? Qual é o lugar físico do "teatro silencioso" em uma pintura? Artaud se apresenta sensível à capacidade altamente descritiva desta arte. O poeta enfatiza a capacidade do pintor para expressar-se "fisicamente no palco" (ARTAUD ; GROSSMAN, 2004, p. 525).

Quais são os códigos de representação que atraíram a atenção de Artaud até serem integrados ao teatro? Artaud, através de sua escrita, Bruegel, através de suas pinturas, são criadores de uma visão ocidental muito similar acerca da loucura, na qual inscrevem suas obras. Mas se a pintura se comunica através de imagens, é como se o pintor, através do "silêncio das imagens" (nas palavras de Foucault) pudesse reconstituir as culturas do passado. A história da loucura e a história da arte compartilham meios originais de reviver e de transpor em quadros da vida cotidiana temas já fortemente revisitados.

4) REFERÊNCIAS

ANTONIN, Artaud. Œuvres complètes, vol. XI, Paris : Gallimard, 1974

_____. THÉVENIN, Paule; DERRIDA, Jacques. *Artaud, dessins et portraits*, Paris: Gallimard, 1986

_____.»Le visage humain» dans *L'Ephémère* n° 13, printemps 1970

ANTONIN, Artaud ; GROSSMAN, Evelyne. Œuvres, Paris: Gallimard, 2004

ARIES, Philippe. *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983

BAUDELAIRE, Charles. Œuvres Complètes, vol. II, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1976

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, 1961, rééd. Gallimard, coll. «Tel», 1997

GOMBRICH, Ernst Hans ; ERIBON, Didier. *Ce que l'image nous dit : entretiens sur l'art et la science*, Paris: A. Biro, 1991

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média. Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TING, Caroline P. *Correspondência biográfica e estudo comparativo entre as obras de Antonin Artaud e Edvard Munch*. Revista Maracanan, www.e-publicacoes.uerj.br/, p. 322 - 337, 31 jan. 2016. Disponpivel em http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20878

POROSIDADE NA FRONTEIRA ENTRE ARTE, HISTÓRIA E SOCIOLOGIA DA ARTE

POROSITY IN THE FRONTIER BETWEEN ART, HISTORY AND SOCIOLOGY OF ART

Caroline Alciones de Oliveira Leite[1]
Universidade Federal Fluminense (UFF)

RESUMO

Esta pesquisa investiga as relações e a porosidade entre arte, história e sociologia da arte presentes em obras de arte que têm como tônica a crítica institucional. Para avançarmos em nossa análise, investigamos as circunstâncias históricas e as relações sociais e culturais que compõem o entorno da obra Untitled, 2003, da artista norte-americana Andrea Fraser, obra que faz do uso das relações sociais do mundo da arte sua matéria prima.

Palavras-chave: performance; crítica institucional;arte; história; sociologia da arte.

ABSTRACT

This research investigates the relationships and the porosity between art, history and sociology of art present in works of art that have institutional critique as tonic. To move forward in our analysis, we investigate the historical circumstances and social and cultural relationships that make up the surroundings of the work Untitled*, 2003, of the American artist Andrea Fraser, a work that makes use of the social relationships in the art world as its raw material.*

Keywords: *performance; institutional critique; art; history; sociology of art.*

1 Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Possui bacharelado e licenciatura em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e bacharelado em Produção Cultural pela UFF. É membro do grupo de pesquisa "Arte e Democracia: produção e circulação da arte na contemporaneidade".

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa investiga as relações entre arte, história e sociologia da arte a partir de obras que têm como tônica a crítica institucional. Para tanto, procuramos compreender e problematizar o alcance dos estudos da sociologia da arte, entendendo que seu interesse se constitui e está centrado nos estudos acerca dos usos da arte, tanto naquilo que tornaria possível a emergência da arte bem como naquilo que a arte possibilitaria, conforme defendido pela socióloga francesa Nathalie Heinich (2012). No entanto, antes avançaremos por uma perspectiva histórica que nos permita observar que algumas obras de arte, notadamente aquelas definidas como *crítica institucional*, ao fazerem uso das relações sociais no mundo da arte como sua matéria prima, tornam patente certa porosidade na fronteira entre arte, história e sociologia da arte. Neste contexto, analisaremos as circunstâncias históricas e as relações sociais e culturais nas quais a obra *Untitled*, 2003, da artista norte-americana Andrea Fraser, foi realizada.

A *performance* de Andrea Fraser contou com a participação direta de um colecionador que, por sua vez, adquiriu, através de um acordo verbal de compra, a propriedade de uma obra única da artista norte-americana: uma relação sexual com a artista-*performer*. O projeto se desenvolveu com a intermediação da Friedrich Petzel Gallery de Nova York, e a *performance* foi realizada em um encontro em um quarto de hotel, resultando em um vídeo de 60 minutos. Desse registro do encontro, foram feitas cinco cópias em DVD, cabendo a primeira cópia ao colecionador comprador da performance e as demais cópias, destinadas à venda.

Não houve assinatura de um contrato, mas o estabelecimento de um acordo verbal, a partir do desejo da artista de promover uma relação de confiança entre galeria, artista e colecionador, ainda que buscando assegurar algum controle sobre a venda, a exibição e as imagens do vídeo e, principalmente, assegurar a proteção da identidade do colecionador, mantida sob anonimato. O conjunto da obra de Andrea Fraser tem investigado as relações entre arte, artistas, instituições de arte e aqueles que nelas transitam em um processo que explora os limites das instituições e da própria obra de arte; dentre essas obras figuram *Museum Highlights*: A Gallery Talk, 1989; *Welcome to the Wadsworth*, 1991; *Inaugural Speech*, 1997; *Official Welcome*, 2001, obras que provocam o esgarçamento de fronteiras como aquela que aproxima arte, história e sociologia da arte.

NO ENTORNO DA OBRA DE ARTE

Todo o processo em torno da produção e venda da obra de Andrea Fraser, desde o momento em que a artista negocia com a galeria, passando pela intermediação da galeria com o colecionador e, mesmo, nas subsequentes vendas das cópias resultantes da *performance*, permite observar que, conforme proposto pelo historiador e crítico de arte australiano Terry Smith, as instituições e os agentes do mundo da arte têm se deparado com um movimento de artistas políticos, conceituais e pós-estúdio de substituição gradual da hostilidade contra os museus por um processo de negociações, no qual se destaca a flexibilidade demonstrada por curadores que buscam redefinir o papel do museu. (Smith, 2012, p. 157) Os museus e as galerias de arte passaram a exibir em suas exposições obras do escopo das produzidas por Andrea Fraser, o que demanda das instituições um reposicionamento diante dessas novas provocações da arte.

Neste sentido, a obra da artista busca problematizar as relações comerciais e sociais que se estabelecem com a arte, expondo, visceralmente, as relações que se dão a partir do valor da obra de arte, evidenciando que, se por um lado podemos observar o entendimento do sociólogo da arte Howard Saul Becker de que os artistas visuais criariam seus próprios espaços ao elaborarem obras, como as de *land-art* e de arte conceitual,

que escapariam dos desígnios imperativos de diretores de museus (Becker, 1997, p. 235), por outro lado, é preponderante observar que os artistas são capazes de criar seus próprios espaços também no interior das instituições de arte a partir do estabelecimento de uma relação de fricção com esses mesmos agentes.

No contexto destas relações sociais que se dão a partir da obra de arte, Nathalie Heinich lembra que a sociologia da arte não se dedica propriamente aos estudos da arte, uma vez que seu interesse é constituído e está centrado nos estudos acerca dos usos da arte, daquilo que a torna possível bem como por aquilo que a arte possibilita. (Heinich, 2012, p. 188-189) No entanto, uma sociologia da arte que envereda por este caminho parece querer se distanciar das questões da arte em favor de relações que se dão na periferia, no entorno da arte. Para Howard Becker "os mundos da arte" seriam constituídos por todos aqueles que estão envolvidos na produção de obras de arte (Becker, 1997, p. 34), como se a demanda por qualquer material ou atividade cotidiana para a realização de uma obra fosse suficiente para entender que todas as atividades e pessoas envolvidas em processos que não dizem respeito à arte em si estariam envoltas no processo de produção de determinada obra de arte. O sociólogo parece não avançar em direção às questões próprias à arte em favor daquilo que orbita a obra em termos de relações sociais.

Figura 1 - Andrea Fraser *Untitled,* 2003. (Fonte: http://www.c-print.se/archive-old/players-and-cruising-in-the-art-market)

A proposta de Becker nos permite refletir acerca da real possibilidade de se discutir as relações que se dão no mundo da arte sem, no entanto, atravessar e se debruçar sobre as questões da arte. Neste contexto, parece possível resgatar as provocações de obras de arte cuja tônica se orienta pela *crítica institucional*. Obras que recorrem às relações sociais que se dão ao seu redor, que regem a movimentação das obras de arte e que, muitas vezes, impactam ou até mesmo direcionam, a movimentação de artistas, galerias, mercado e do público de arte.

De acordo com Nathalie Heinich, a arte contemporânea estaria fundamentada essencialmente em um processo de experimentação a partir das possibilidades de ruptura com o passado, em se tratando das instituições de arte. (Heinich, 2012, p. 186) Segundo Terry Smith, até o início dos anos 1990, o mercado de arte, através das casas de leilões de todo o mundo, se pautava em uma lógica que dividia a arte em impressionista, moderna, do pós-guerra e contemporânea. (Smith, 2012, p. 161) O investimento de grandes somas de dinheiro realizado pelos colecionadores em obras de arte teria se dado, dentre outros fatores, devido à crise do petróleo de 1973 e à crise econômica na década de 1990. Assim, era e é possível verificar um panorama no qual aqueles que detêm elevado poder aquisitivo compram qualquer tipo de arte. (Smith, 2012, p. 163-164) Smith afirma ainda que, com a globalização do mercado, novos estilos de colecionadores surgiram. (Smith, 2012, p. 169)

Neste contexto, as relações entre artistas e mercado de arte foram se estabelecendo em novos contornos. As galerias de arte angariam para si poder sobre o artista e sua obra, negociando-o com colecionadores, definindo valores, mais do que meramente econômico, para a arte. Por sua vez, os colecionadores compram aquilo que galerias e casas de leilões declaram como valoroso. As instituições de arte, galerias e museus, se encarregam de legitimar artistas e obras que consideram pertinentes a partir de uma lógica de valores, de contratos, negociações e interesses cujo poder é concentrado pelas instituições de arte. É este cenário que a artista Andrea Fraser ataca de forma clara e contundente em suas *performances*, obrigando instituições e seus agentes, em princípio externos à sua obra, a se reposicionarem face às suas provocações. (Figura 1)

ATRAVESSAMENTOS POSSÍVEIS A PARTIR DA ARTE

A obra de Andrea Fraser versa a respeito dos mundos, ou do mundo da arte, nos permitindo observar a importância de se considerar os agentes envolvidos e envoltos em suas relações, uma vez que a artista se vale destes agentes e das relações sociais que se estabelecem como material de trabalho para a elaboração de sua obra. Neste cenário, o público é um dos agentes e parte importante dessas relações entre arte, instituição de arte, artista e sociedade.

O público das *performances* de arte constitui parte de extrema relevância para a obra e, como Andrea Fraser demonstra, para o controle do artista sobre a circulação de sua própria obra. Mesmo que algumas *performances* de Andrea Fraser viessem a ser incorporadas pelas instituições de arte através de vídeos, fotografias e documentos, a artista busca deter um controle relativo sobre com quem suas *performances* dialogam. De acordo com Arthur Danto, o público de *performances* de arte é um público extremamente específico, entendendo que a diferença entre obras de arte e obras que são *performances* de arte seria justamente a especificidade do público. (Danto, 1992, p. 68)

Em *Untitled,* 2003, não havia público enquanto a *performance* acontecia. Ou melhor, em *Untitled,* 2003 o público passa a ser a câmera filmadora e, assim, o controle da artista sobre a audiência se esvanece e cede lugar a indagações sobre com quem, de fato, Andrea Fraser estaria interagindo em sua *performance*, se com o colecionador anônimo ou se com a instituição de arte. No quarto do hotel havia uma câmera; e

as câmeras parecem guardar em suas lentes não somente a dimensão da superexposição, mas a do que é incomensuravelmente incontrolável. No caso de Andrea Fraser, isso não implica em perda de consciência das dimensões de sua própria obra, mas de utilizar essa perda de controle de quem seria seu público também como matéria para sua obra.

O fato de a *performance* de arte, em um sentido amplo, passar a assumir "característica de projeto e, tal como uma instalação, [ter] várias edições passíveis de serem vendidas a colecionadores ou a museus, reapresentadas segundo as especificações originais concebidas pelo artista" (Matesco, 2012, p. 109) parece ter constituído parte do material empregado por Andrea Fraser em *Untitled,* 2003. Se a *performance* pode se constituir enquanto via de comunicação que busca uma nova interação com a audiência, conforme salientado por Matesco (2012), talvez ela também possa estabelecer processos de interação com aqueles mais envolvidos com o cotidiano do sistema de arte e reposicioná-los não mais no papel dos controladores da arte, ainda que o controle continue a pertencê-los, mas desta vez no papel daqueles que parecem ter sua autoridade e seus mecanismos de atuação expostos diante das inquietações suscitadas por uma obra como *Untitled,* 2003. Neste âmbito, a crítica à instituição feita por Andrea Fraser se dá através da superexposição da prática institucional através das reverberações de sua obra.

Untitled, 2003 também permite pensar a crítica de arte enquanto espaço institucional. Neste ponto, ao que tudo indica, Fraser parece continuar a *performance Untitled,* 2003 ao escolher os veículos com os quais se propõe dialogar a respeito de sua *performance*. Para a artista, há espaços nos quais não cabe a discussão sobre a obra que causou alvoroço na mídia impressa. (Fraser, 2004) Mesmo em jornais com os quais a artista se dispôs ao diálogo, como o *The New York Times*, houve alusão a figuras estereotipadas do cinema em papéis que apresentam conotação de prostituição, o que se afasta vertiginosamente da proposta da obra de Andrea Fraser.

Impressionado pelo encontro sexual, Guy Trebay, crítico do *The New York Times*, em seu artigo *Sex, Art and Videotape*, descreve minuciosamente o encontro, detalhando aspectos como cor da roupa, valor cobrado pela venda da *performance*, nome do hotel no qual o encontro ocorreu, dentre outros detalhes, construindo uma escrita com interesses próximos aos verificáveis em tabloides. O texto de Guy Trebay parece contar com a malícia e a pressa de estereótipos ao fazer referência à atriz italiana de filmes pornográficos Cicciolina e ao citar o filme *Proposta Indecente* (*Indecent Proposal*, 1993) a partir da possibilidade de se comprar pessoas e de que a negativa dessa realidade seria ingenuidade, característica atribuída à artista Andrea Fraser.

O artigo do *The New York Times*, no entanto, menciona rapidamente a declaração do então curador do New Museum of Contemporary Art, Nova York, Dan Cameron a respeito da obra de Andrea Fraser:

> A obra de Andrea Fraser tem exposto o mecanismo do sistema de arte como um todo [...] Neste caso, ela joga um pouco com aquilo que o ato é de fato e que toma o lugar entre um artista e um colecionador. Isso ressalta o paradoxo da propriedade, empurrando-o a um âmbito que não foi apontado antes. (Cameron apud Trebay, 2004, publicação online, tradução nossa)

Uma vez que as instituições de arte parecem compreender a necessidade de absorver uma arte que as conteste, cabe observar os escritos de Andrea Fraser em seu livro *Museum Highlights* quando, a partir de uma discussão sobre a teoria do sociólogo Pierre Bourdieu a respeito de competição, a artista entende que, mesmo em face a uma realidade que a incomoda,

> recusar se firmar e aplicar critérios específicos e articulados, frequentemente tem menos a ver com a manutenção da neutralidade ou da defesa da área livre de experimentação artística do que com a

> proteção do capital social, econômico e simbólico que geralmente é a verdadeira base, nestes casos, para a legitimidade artística. (Fraser, 2005, p.42-43, tradução nossa)

Andrea Fraser ressalta que *Untitled,* 2003 é uma mercadoria, aspecto que, segundo a artista é de extrema relevância. (Fraser, 2004, publicação online) Contudo, não se pode controlar a mercadoria, muito menos a mercadoria no mundo das artes. Neste tocante, a artista afirma sua obra como uma representação cuja circulação seria ainda mais improvável de controlar em comparação com meras mercadorias, contexto, a partir do qual, Andrea Fraser compreende emergir a questão sexual política de sua obra. (Fraser, 2004) Situando sua obra no campo das artes, Andrea Fraser afirma a impossibilidade de recusar completamente a relação com as instituições de arte, uma vez que elas existem dentro deste mesmo campo no qual a artista atua. Para Fraser, a relação com a instituição não deve se dar através da negação de seus espaços e atuações, mas através do posicionamento "mais consciente, determinado e crítico que se possa ter" (Fraser, 2004, publicação online, tradução nossa), como forma de compreender os limites e meandros através dos quais a instituição se articula para poder repensá-la ao se expor aquilo que não costuma ser dado à luz. [Figura 2]

Figura 2 - Andrea Fraser. *Untitled,* 2003. (Fonte: http://lebastart.com/2016/05/private-beds-public-eye/)

IRREVOGÁVEL POROSIDADE

Ao levar para o interior da instituição uma obra que, em princípio, não caberia naquele espaço, ao tecer contundente crítica através de estratégias capazes de capturar a *performance* que se deu em um espaço físico diverso daquele da exposição, Andrea Fraser obriga a instituição de arte a se reatualizar a cada momento em seu cotidiano institucional, erigindo um espaço dentro de outro espaço. Esses espaços, o da instituição de arte e o erigido pela arte, antes de se fecharem em si, criam porosidades, mesclando história

da arte, sociologia da arte e a própria arte, ao lidar com questões que perpassam as relações com a galeria agenciadora da obra da artista, com os colecionadores particulares, com as instituições expositivas, com a própria artista e com o público.

Evidenciam-se, então, as fronteiras que supostamente separariam arte, história e sociologia da arte em uma obra de arte cuja tônica é a crítica institucional. Neste contexto, as relações sociais no entorno de uma obra de arte parecem forjadas em questões da arte e da história da arte, tornando ineficaz qualquer tentativa de apartar ou de privilegiar este ou aquele aspecto. Ao contrário, arte, história da arte e sociologia da arte parecem se construir a partir de atravessamentos mútuos possíveis por serem suas fronteiras irrevogavelmente porosas.

REFERÊNCIAS

BECKER, Howard (1997). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

DANTO, Arthur C (1992). *Beyond the Brillo Box*: The Visual Arts in Post-Historical Perspective. Nova York: Farrar Straus Giroux.

FRASER, Andrea (2005). *Museum Highlights*: the Writings of Andrea Fraser. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

FRASER, Andrea; Bajo, Delia; Carey, Brainard (2004). Conversation: Andrea Fraser. *The Brooklyn Rail*: Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture. Nova York, 1 out. 2004. Disponível em: < www.brooklynrail.org/2004/10/art/andrea-fraser> Acesso em: 28 jul. 2014.

HEINICH, Nathalie (2012). Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea. In: BUENO, Maria Lúcia; CAMARGO, Luiz Octávio de Lima (Org.). *Cultura e consumo*: estilos de vida na contemporaneidade. São Paulo: Senac.

MATESCO, Viviane (2012). Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão. *Poiésis*, Niterói, n. 20, p. 105-118, dez. 2012.

SMITH, Terry (2012). *?Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

TREBAY, Guy (2004). Sex, Art and Videotape. *The New York Times*. Nova York, 13 jun. 2004. Disponível em: www.nytimes.com/2004/06/13/magazine/13ENCOUNTER .html. Acesso em: 28 jul. 2014.

DESDOBRAMENTOS DA OPERAÇÃO *READYMADE* NOS CONCEITUALISMOS LATINO-AMERICANOS.

UNFOLDING OF THE READYMADE OPERATION IN LATIN AMERICAN CONCEPTUALISM

Deborah Moreira de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

Esse artigo investiga desdobramentos da operação *readymade* nos conceitualismos da América latina. Nesse sentido, ele abrange uma série de questões que emergiriam da apropriação de objetos próprios da realidades social. Dessa forma, analisamos como os conceitualistas utilizaram a lógica duchampiana para realização de estratégias para resistir e interpelar o público acerca de problemas relacionados às ditadura em alguns países latino-americanos, à falha de modernização industrial, à hegemonia provinda do Estados Unidos e Europa, e também da hegemonia das instituições artísticas oficiais. Por esses motivos, analisamos alguns trabalhos de Cildo Meireles, Edgardo Antonio Vigo e Alberto Greco, além das diferentes proposições que eles acionariam com a utilização do *readymade*.

Palavras-chave: Arte; Conceitualismos; Política; América Latina; Readymade.

ABSTRACT

This article investigates the developments of the readymade operation in the Latin America conceptualisms. In this sense, it covers many questions that would emerge from the appropriation of proper objects of social realities. In this way, we analyze how the conceptualists used Duchamp logic to perform strategies to resist and to question the public about issues related to the dictatorship in some Latin American countries, the failure of industrial modernization, the hegemony of the United States and Europe, and the hegemony of the official art institutions. For these reasons, we analyze some works of Cildo Meireles, Edgardo Antonio Vigo and Alberto Greco, besides the different propositions that they would trigger with the use of the readymade.

Keywords: *Art; Conceptualism; Political; Latin America; Readymade.*

A teoria e crítica de arte vem revisitando algumas narrativas que a historiografia artística oficial teria propagado acerca das décadas de 1960/70. Isso adquire um contorno específico quando trata das práticas conceituais em regiões apontadas anteriormente como periféricas. Apesar das teses tradicionais discutirem que essa disseminação de arte conceitual em outros países proveria de uma matriz anglo-americana, as novas constatações sobre produção conceitual nos enquadramentos situados fora do eixo americano e europeu tem observado particularidades nessa produção. Segundo a teórica mexicana Mari Carmen Ramirez (2007), essas práticas na América Latina teriam se desenvolvido paralelamente à arte conceitual do eixo anglo-americano, ou a até anteciparia, tomando como referência o próprio passado artístico desses países.
Simon Marchán Fiz (1994) observaria a emergência de uma tendência nas práticas conceituais que provém de países periféricos, cuja o autor denominaria como conceitualismo ideológico. O termo é mais especificamente empregado quando o teórico pensa o caso da Argentina. Sobre esse tipo de conceitualismo, Fiz reflete que ele se distanciaria dos cânones marcados pela arte conceitual anglo-americana expandindo a crítica às instituições e às práticas artísticas para um nível político e social. Em contraposição, o conceitualismo denominado como puro pelo autor, demarcado pelas proposições tautológicas e analíticas, como por exemplo do artista Joseph Kosuth e suas proposições de *art-as-ideia-as-idea*, estabeleceria uma relação muito intrínseca às questões da própria arte, se distanciando, por vezes, da realidade social.
Sobre essas distinções, Marchán Fiz argumenta que:

> Auto-reflexão crítica, expansiva sobre suas próprias condições de produção em um sentido específico e geral. (...) O conceitualismo (...) não é uma força produtiva pura, senão social. A auto-reflexão não se satisfaz na tautologia, senão que se ocupa das próprias condições produtivas específicas, de suas consequências no processo de apropriação e configuração transformadora ativa do mundo desde o terreno específico de sua atividade. (...) A atividade artística, portanto, se converte em um dos modos específicos de apropriação prática da realidade. (MARCHÁN FIZ, 1994, P. 269)

Mari Carmen Ramirez (2001) endossa que os conceitualismos latino-americano não seriam uma réplica ou um reflexo da arte conceitual central, mas que eles se originariam de respostas locais às complicações resultantes do fracasso dos projetos de modernização, e dos modelos artísticos anteriores dessa região, além de, posteriormente, ocorrer a instauração de diversas ditaduras em certos países da América Latina. Para Luis Camnitzer (2008), a arte conceitualista na América Latina teria seus precedentes nos guerrilheiros Tuparamaros e nas poesias de Victor Rodríguez, referências que fomentariam uma raiz política nas indagações artísticas da América latina.

As influências de Rodriguez e dos Guerrilheiros Tupamaros, postuladas por Camnitzer, se relacionam com a noção, trabalhada por Ramirez, de versão (ou até inversão) autônoma de importantes princípios do modernismo europeu e norte-americano que os conceitualismos latino-americanos estabeleceriam. Ramirez aponta a crise ontológica da arte europeia a partir de 1945 como uma raiz comum de toda produção conceitual, algo que resultaria em uma redefinição do conceito de arte e de objeto artístico.

A respeito dos desdobramentos da mudança do estatuto de objeto artístico e das definições de conceitualismos, Ramirez teoriza que:

> Com o cancelamento do estatuto e do valor do objeto de arte autônomo, herdado do Renascimento, e a transferência da prática artística, da estética para o domínio mais flexível da linguística, o conceitualismo abriu caminho a formas de arte radicalmente novas. Por essa razão, o conceitualismo não pode ser considerado um estilo ou um movimento. É, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio. Como tal, o conceitualismo não se restringe a um *medium* em particular e pode traduzir-se numa variedade de "manifestações" (in) formais, (i)materiais ou mesmo objetuais. Além disso, em todos os casos, a ênfase não é colocada nos processos "artísticos", mas, sim, em processos "estruturais" ou "ideáticos" específicos que

> ultrapassam meras considerações perceptuais e/ou formais. Assim, em sua forma mais radical, o conceitualismo pode ser interpretado como um "modo de pensar" (para evocar Jacoby) a arte e a sua relação com a sociedade. (RAMIREZ, 2007, P.185-186)

Nessa perspectiva, Ramirez também salienta que nos conceitualismos o questionamento da arte como instituição parte de premissas políticas e ideológicas, e que, no entanto, realoca novamente o problema da função da arte. A teórica também sublinha a inexistência de movimentos uniformes nacionais ou regionais na América Latina, justamente por ser uma região complexa e heterogênea, constituída por muitos países com diversidades linguísticas, políticas e sociais. Entretanto, apesar das heterogeneidades, a autora conseguiu estabelecer pelo menos três aspectos em comum na obra de muitos artistas.

Um deles reside na extensão do princípio auto-referente da arte conceitual norte-americana para reinterpretações das reestruturas sociais e políticas. Outro ponto atribuído a essas práticas foi a transferência da ênfase do objeto para o espectador, dessa forma, o espectador se torna um agente ativo do trabalho, onde atua como um participante/receptor de propostas por vezes corporais, táteis ou visuais, como afirmado a seguir: "A proposta conceitual procura, pois, transformar o modo como o "participante/receptor" reage às situações específicas que recriam nosso lugar na estrutura social e política" (RAMIREZ, 2007, p.188) Além disso, outra tática dessa produção consistia em uma investigação de como os mecanismos dos sistemas informacionais incidem no observador. Por tal razão, muitos trabalhos se apropriariam da disposição dos meios de comunicação em massa – seja na forma como imprensa, painéis informativos, televisões, etc. – para formular um trabalho que, segundo Ramirez, o meio se converte na própria mensagem, num sentido de contradivulgar e estabelecer novos valores aos receptores, muito além do que a mídia veiculava.

A respeito da materialidade da produção artística conceitualista, encontramos algumas distinções com a tese de Lucy Lippard a respeito da desmaterialização do objeto, que tomou como referência as práticas conceituais anglo-saxãs. As materialidades dos objetos nos conceitualismos suscitam diversas estratégias; por serem práticas que convergem com as realidades sociais locais, seus meios de produção foram muitas vezes repensados, por vezes trabalhando com materiais perecíveis, ações, coletivos, documentos, e meios de circulação alternativos – justamente por apresentarem resistência às instituições artísticas oficiais.

A NOÇÃO DE *READYMADE* NOS CONCEITUALISMOS

A ideia de desmaterialização do objeto de arte é posta por Ramirez como um dos princípios fundamentais da arte conceitual anglo-americana, onde essa desmaterialização ocorreria, supostamente, com a substituição do objeto por uma proposta linguística e analítica. Como anteriormente comentado, na América latina essa noção obteve outras ramificações, apontadas até como paradoxais. Para a teórica, o contorno mais contraditório que insurgiu foi a tática de "recuperação" do objeto, que acontecia, geralmente, como forma de *readymade*, ou como um objeto de produção em larga escala. Esse objeto era veículo de uma estratégia conceitual que funcionava como um transmissor de ideias, por vezes críticas. Ramirez aponta como isso baseava-se numa interpretação da herança de Duchamp, entretanto, contaminada com as implicações de outras naturezas, – inclusive muitas de natureza social – além das de produtividade e de intencionalidade do artista que já eram situadas por Marcel Duchamp.

A respeito das concepções do readymade nos trabalhos conceitualistas, Ramirez elucida que:

> Como elemento integrante de estratégias de significação antidiscursivas mais abrangentes, freqüentemente efêmeras, a noção de readymade como um "pacote para comunicar idéias" implicava importante questionamento das funções semióticas visuais do objeto a fim de produzir significados relacionados com sua posição estrutural num circuito ou contexto social mais amplo. Através dessa interação dialética com elementos do "real", os artistas procuravam uma "proximidade participante" com o espectador. (RAMIREZ, 2007, p. 188)

Nesse sentido, os conceitualistas latino-americanos estariam mais preocupados em atribuir significados em objetos e formas já existentes do que os produzi-los. Outras desdobramentos do *readymade* que, de certa forma, cooperariam para as implicações que ele obteve na América Latina estão presentes na arte pop e na conceitual. Na arte conceitual, o *readymade* reafirmaria as análises duchampianas de significação como ato de criação, onde a frase "isso é arte porque eu afirmo" ganha sentido. Além dessa discussão, a proposta aprofunda mais as reflexões a respeito das qualidades auto-referentes e auto-reflexivas do objeto.

Ramirez argumenta que na arte pop, as táticas do *readymade* teriam sido empregadas para apropriação e exaltação das mercadorias de consumo de massa, tais como a garrafa de *Coca-Cola* ou a lata de sopa *Campbell*. Ramirez destaca que essas abordagens ainda estariam apoiadas em uma atitude passiva perante ao sistema dominante, algo que os latino-americanos estariam preocupados em subverter com suas estratégias, visto que, o readymade latino-americano é situado como um transportador de significados que remontam sua função dentro de um circuito social. A teórica situa que essa significação seria ativada pela retirada do objeto de circulação, o que seria sucedido de uma ressignificação do objeto, e após isso uma reintrodução em um contexto onde seu sentido social e político possa vir à tona. Uma prática artística em que isso ficaria explicito é justamente "inserções em circuitos ideológicos" do brasileiro Cildo Meireles, em que o objeto é ressignificado retornando ao seu próprio cotidiano.

CILDO MEIRELES

Figura 1. Cildo Meireles – *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto coca-cola.* 1970.

Figura 2. Cildo Meireles – *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédula.* 1975.

Cildo Meireles produziu dois trabalhos que empregam novas noções acerca do objeto artístico. Essas duas produções (*Projeto Coca-Cola*, e *Projeto Cédula*) fazem parte do seu projeto *Inserções em circuitos ideológicos*. O artista atuou no período da ditadura militar brasileira, e essa produção designa funções sociais às práticas artísticas.

Projeto Cédula (1975) e *Projeto Coca* (1970) se constituem de interferências em objetos utilizados cotidianamente, que possuíam caráter retornável, como as antigas garrafas de *Coca-Cola* que poderiam ser reutilizadas, ou então o dinheiro, que está sempre em circulação. As interferências consistem de frases com potencial crítico; como as que se inserem nas cédulas "quem matou Herzog?" ou então, "*Yankies go home!*" (Nesse caso, a inscrição ocorreu na cédula de dólar, além de aparecerem nas garrafas de Coca-Cola), dentre outras.

Esses projetos se desenvolvem a partir de interessantes tramas que discutem o público como corpo social, e não apenas como consumidor. Nos respectivos trabalhos a arte chega ao público/espectador, e não o contrário, o que atinge mais camadas sociais em contato com a prática artística. No texto "INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS (1970)", Cildo Meireles (1981) discute o aspecto transgressor da obra, pois ressignificaria objetos mercantis afim de elaborar uma consciência, em oposição a sua função industrial, que resultaria num efeito alienante.

Meireles destaca a importância de um circuito que não dependeria de nenhum tipo de controle centralizado, revelando que a importância do trabalho está contida na concepção de circuito por ele explorada, pois os circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções (MEIRELES, 1981). O circuito estabelecido por Cildo Meireles contrapõe-se aos circuitos de arte sacralizados, fomentados pelos museus e galerias.

Nesse trabalho de Meireles, encontramos um paralelo com a imagem da *Coca-Cola* que seria utilizada pela arte pop. Como anteriormente comentado, Ramirez aponta que nos conceitualismos latino-americanos o *readymade* porta uma função social. O objeto de *Coca-Cola* da Arte Pop seria visto por Ramirez como uma fetichização da cultura de massa, no entanto, esse mesmo objeto garante contornos nos conceitualismos que o subvertem. Onde eles não são somentes expostos como objeto de massa, mas também questionados, isso ficaria mais perceptível no trabalho de Meireles. Ele não apenas se apropria da Coca-Cola mas como a ressignifica igualmente, e a coloca em xeque com o seu próprio circuito de consumo, reverberando, num símbolo do imperialismo americano, questões que vão contra essa hegemonia; algo que fica claro com as frases, e as receitas de coquetel molotov. O trabalho interpela o espectador a se posicionar criticamente, não apenas sendo mais um consumidor, mas também um agente ativo da distribuição da mensagem, e além disso, demonstra que o mesmo possui outras escolhas ademais de se submeter ao regime dominante.

Uma das grandes diferenças em relação ao *readymade* duchampiano e da arte conceitual, que o trabalho de Meireles emprega, é a sua reintrodução no circuito cotidiano, atribuído de novos significados que portam contextos políticos e sociais específicos. Isso difere do *readymade* de Duchamp ou de artistas conceituais, pois eles foram direcionados muitas vezes às instituições artísticas oficiais. Apesar da utilização do *readymade* na produção de Cildo Meireles, o artista afirma que o trabalho artístico não estaria no objeto e sim na prática.

Como nesse trecho, Meireles explicita:

> Tal como eu tinha pensado, as "Inserções" só existiriam na medida em que não fossem mais a obra de uma pessoa. Quer dizer, o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o pratiquem. Uma outra coisa que se coloca, então, é a ideia da necessidade do anonimato. A questão do anonimato envolve por extensão a questão da propriedade. Não se trabalharia mais com o objeto, pois o objeto seria uma prática, uma coisa sobre a qual você não poderia ter nenhum tipo de controle ou propriedade. (MEIRELES, 1981)

Portanto, nos conceitualismos latino-americano a operação do *readymade* ganha mais sentido na ação do que no objeto em si. Não é mais a apropriação desse objeto que determina seu caráter artístico, mas sim uma atitude crítica que é acionada com auxílio desse objeto, de forma a esgarçar limites entre arte e realidade.

EDGARDO ANTONIO VIGO

Em outros artistas essas problematizações também ficam evidentes, por exemplo no caso do artista argentino Edgardo Antonio Vigo, que irá remontar uma lógica que se aproxima muito com os antecedentes duchampianos do *readymade*, mas que, no entanto, adquire outras peculiaridades. Vigo apresentava um caráter demasiadamente crítico, levantando muitas objeções a respeito de todo o sistema de arte, da figura do artista, do objeto tradicional artístico, e de outros paradigmas que modelam esse campo. Dessa forma, Vigo sempre possuiu certa preocupação em desestabilizar esses postulados, e é nesse aspecto que ele se intitula como "desfazedor de objeto", além de atribuir a suas práticas artísticas a denominação de "coisas". Na sua apropriação, Vigo propõe estabelecer um dispositivo transgressor que reativaria o objeto de forma a desconcertar seu registro normalizado, fornecendo um desvio na sua percepção usual. Fernando Davis (2009) destaca que Vigo realiza essa atitude a fim de revelar que o objeto é suscetível de atacar o indivíduo em outras sensibilidades e de ativar além de sua função específica, outras dimensões possíveis. Dessa maneira, Davis esclarece algumas intenções de Vigo com o assinalamento do objeto:

> Mas não se trata (ao menos não como exigência principal) de modificar o objeto, mas de utilizá-lo de maneira estratégica a fim de cancelar a separação entre "criadores" e "consumidores", transformando a tradicional atitude estética contemplativa em ação. A radicalidade dessa proposta não poderia se traduzir na mera ruptura com as formas de representação herdadas, mas no isolamento da representação mesma: ao escolher apresentar o objeto em lugar de representá-lo – numa direção que restitui o gesto designativo de Marcel Duchamp – Vigo propõe acabar de uma vez com a cisão arte/vida fora de uma tradição que concebe "arte" e "realidade" em relação de mútua exterioridade, como pólos de abstrata dicotomia. (DAVIS, 2009, p. 101)

Figura 3. Edgardo Antonio Vigo – *Señalamiento I – Manojo de semáforo.* 1968.

O “assinalamento” seria outro conceito que Vigo conceberia dentro do seu “programa estético revulsivo”. A noção de assinalamento tange a ideia de apropriação, mas como citado acima, a questão já não é mais representar o objeto, e sim o apresentá-lo; e é nessa apresentação que o objeto garante outros questionamentos além da sua funcionalidade, que insurgem a partir de uma divagação estética do espectador (que na visão de Vigo seria um participador). Um desses assinalamentos seria o *manojo de semáforo*; esse evento aconteceu pelo convite do próprio artista para um grupo de pessoas se encontrarem em frente a um semáforo, e a partir dali, elas assinalarem esse objeto, assim, para “ativar (...) outras dimensões vedadas ou neutralizadas pela familiaridade do objeto mesmo.” (DAVIS, 2009, p. 102).

Em *Señalamiento I. Manojo de semáforo* (1968) também é observado circunstâncias que reatualizam e estendem as percepções do *readymade* de Duchamp. Vigo trabalha potencializando os objetos do cotidiano, os descontextualizando de sua função utilitária, o que lhe torna muito próximo ao que Duchamp realizara em *A fonte* (1917).

Entretanto, o assinalamento de Vigo, instaura-se em ocasionar um estranhamento de um olhar outro sobre o objeto cotidiano, e não se trata de alterar ou desviar a presença ou a circulação do objeto. O que distingue-se do *readymade* e sua inscrição no espaço “neutro” do museu, que produz um embate que discute as formas legitimadas de arte e de consumo artístico. O assinalamento expande os limites da instituição de arte para outra perspectiva, como Fernando Davis (2009, p.103) mesmo enuncia: “assinalar(...) procura potencializar a alteridade do objeto por sua presença no contexto corrente da rua, onde o contraste saturado de registros visuais e sonoros anula a possibilidade de toda a intimidade sensível como “obra”, para fazer explodir as significações no espaço da vida social”.

É importante assinalar como Vigo se preocupava com esse deslocamento da figura do artista, onde ele mesmo não participara de alguns assinalamentos, como o citado acima, *Señalamineto I, Manojo de Semáforos*. Davis argumenta que esse tipo de comportamento do artista também implicaria em uma ressalva as operações que o artista Alberto Greco realizaria com seu trabalho *Vivo Dito (1961-65)*, trabalho que a figura do artista seria muito importante na hora de legitimar algo como arte; Vigo em seu manifesto deixa claro essa posição, quando proclama que: “A liberação está na medida em que o homem se desprenda das ‘PESADAS BAGAGENS DO CONCEITO POSSESSIVO DA COISA’, para ser um OBSERVADOR-ATIVO PARTICIPANTE de um ‘ELEMENTO COTIDIANO E COLETIVO ASSINALADO’” (Vigo apud DAVIS, 2009, p. 103).

Portanto, as ideias que envolvem a concepção de assinalamento não fazem sentido apenas com a modificação do objeto, até porque o objeto não se modifica, o que se modificaria com essa proposta é o olhar do público mediante esse objeto. Essa ideia repercute uma ação coletiva, onde os papéis consolidados do campo artístico se veem atravessados por diversas contestações. A ação de apontar para um objeto e o admitir no campo da arte, não é apenas uma ação de definir que isso é arte pois tal artista proclama, mas que existe a possibilidade de um coletivo assinalar aquele objeto além das suas características habituais sem necessitar de averiguação de uma instituição artística, ou da presença de uma artista, sobretudo, sem necessitar apartar o objeto da sua realidade corrente. Em suma, a atitude de assinalar configura-se em observar que aquele objeto também possui qualidades estéticas que também poderiam ser elementos constitutivos de uma produção artística, mesmo em seu cotidiano.

O assinalamento de Vigo inauguraria diversas problematizações a que público/instituição legitima o que é arte, além disso, criticaria a ideia de que arte necessita estar situada em um âmbito específico para ser arte, de forma a não se integrar com a vida.

ALBERTO GRECO

Figura 4. Alberto Greco – *Vivo Dito*. 1962.

Os *Vivos Ditos* de Alberto Greco já anteciparam muitas discussões que seriam assíduas na arte conceitual. Greco ao engendrar um mecanismo de *readymade in situ*, onde pessoas/objetos/situações seriam recortados do seu cotidiano e acendidos como arte, concebe um instrumento que, como Vigo, realça as tramas artísticas da própria realidade. Esse recorte seria realizado a partir de um círculo feito nesses objetos/pessoas/situações, ou então uma assinatura que o artista conceberia. Nesse caso, Davis argumenta que, em última instância, o círculo de giz reiteraria um dispositivo que se aproximaria muito com a moldura da pintura e o pedestal na escultura, algo que isola o objeto do seu cotidiano, sobretudo quando se pensa a assinatura de Greco, que remonta a legitimação de algo por um artista.

Entretanto, em seu manifesto a respeito da arte viva, Greco ilustra que a arte viva se configura com seu entorno, e não se isola do mesmo, algo que fica claro no trecho a seguir:

> A arte viva é a aventura do real. O artista ensinará a ver não com o quadro e sim com o dedo Ensinará a ver novamente aquilo que acontece na rua A arte viva busca o objeto encontrado em seu lugar, não o transforma, não o melhora, não o leva para a galeria de arte. A arte viva é contemplação e comunicação direta. Quer terminar com a premeditação que significam a galera e a mostra. Devemos nos meter em contato direto com os elementos vivos da nossa realidade. Movimento, tempo, gente, conversas, odores, rumores, lugares e situações. Arte Viva. Movimento Dito. (GRECO apud CAMNITZER, 2008, p.223, tradução nossa)

No depoimento acima, Greco dá relevo ao caráter comunicativo que a arte viva possui, isso coincide com algumas noções levantadas por Ramirez inicialmente sobre a preocupação que os conceitualismos deteriam a respeito das qualidades informativas e comunicativas das propostas artísticas. Um dos fatores mais interessantes que emerge desse trabalho de Greco, é a potência que abrange a ideia de um trabalho artístico

que é vivo. Logo, ao se apropriar de pessoas, elas de alguma forma se tornam ambivalentes, pois, elas são ativadas como uma proposta artística e também como espectadores. Greco novamente redimensiona a ideia de que a arte está contida na vida, dando deriva a uma discussão de como todos esses papéis de artista, espectador e de trabalho artístico, se hibridizam, e que essa hibridação é necessária também no processo criativo de um trabalho de arte.

No texto "*Arte y realidade: La família obrera como readymade*" (1993), a teórica Maria Herrera reflete interessantes pontos atrelados à estética de trabalhos de arte que são vivos. Quando analisa o trabalho *La familia obrera* de Oscar Bony, Herrera observa o caráter ambíguo que se instaura nesses tipos de trabalhos. Assim, essas obras quando são tomadas como *readymade*, acabariam interpelando o espectador a propósito de um sentido estético contido também nesses objetos. Como Jauss (apud HERRERA, 1993, p.179, tradução nossa) defende: "O estado estético se torna um problema, e o espectador frente a um objeto ambíguo retorna a ver a situação de ter que se perguntar e se decidir se o dito objeto pode ser todavia, ou também, arte."

Essas afirmações ficam contundentes quando pensamos o estado estético dos *Vitos Ditos*, a presença de um mecanismo de recorte ainda - que reaviva algumas questões da moldura - retoma diversos atributos recorrentes na teoria e história da arte tradicional, incorporando elementos da realidade para um tipo de deslocamento artístico. Essa realização destaca o objeto ambíguo, que fica nessa linha tênue entre ser apresentado como arte ou pessoa - e consequentemente, como realidade e vida -, mas, a questão que aflora justamente é: a estética do que é vivo também não pode ser apresentada como arte?

Dessa forma, os *vivos ditos*, como os assinalamentos de Vigo, preconizam uma percepção do artista como propositor, e não como criador, mesmo quando Greco assina as pessoas, ele não está se pondo como o artista, pois não é possível que ele tenha criado pessoas provindas da própria realidade. Mesmo com símbolos tradicionais permeando a obra, tal como a moldura e a assinatura, ele já não é mais o artista-produtor, por isso, apropriar-se de pessoas através de alguns símbolos das noções tradicionais da arte, produz ainda mais estranhamento. Nesse caso a realização de Greco seria um levantamento de uma questão, que caberia ao público, ao se deparar com esse objeto ambíguo refletir e retransmitir esses embates.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises feitas aqui suscitam algumas peculiaridades que o *readymade* obteria na América Latina. Anteriormente no texto, fora comentado a ideia de Ramirez e Camnitzer do *readymade* como um pacote comunicador de ideias; nos trabalhos de Meireles, Vigo e Greco, a operação do *readymade* realmente reverberaria uma série de ideias, e elas não ocorreriam isoladamente, mas permeariam entre as pessoas, se tornando um dispositivo que ativa um intercâmbio comunicativo. No caso de Meireles, as concepções de sua prática entrariam em embate com as informações cedidas por um regime político ditatorial, o artista tomaria os próprios mecanismos que esse governo comumente utiliza para manter seu domínio, para assim transmitir sua mensagem, desse modo, a inserção atingiria um público distinto dos espaços legitimados da arte. No trabalho de Vigo, consistiria todo um evento de trocas entre as assimilações de arte e realidade, como também no de Greco, onde ainda essa estruturação entra num campo mais complexo ao pensar os próprios transeuntes como *readymades*. Essas práticas, ao se redimensionarem numa realidade palpável, obteriam sentido a partir dos participantes, necessitando de interações que ultrapassam a percepção usual do espectador como apreciador, sendo todos os participantes importantes operadores de uma transferência de mensagens.

Esses trabalhos, por serem mecanismos de intervenção crítica no real, que, como Ramirez aponta, a atividade estética poderia ser integrada nos sistemas de referências utilizados pela vida cotidiana, estariam redefinindo noções de que a esfera da arte seria autônoma, e auto-suficiente, onde eles redescobrem uma dimensão ética da prática artística, onde a política não estaria somente contida no conteúdo das mensagens que essas estratégias empregam, mas em todos os desdobramentos dessas mensagens.

Portanto, somos capazes de apreender que esses trabalhos deram tamanha importância à prática e ao processo de significação e ressignificação das mensagens a partir dos espectadores, que teriam papel de receptores socialmente constituídos; em uma atitude de revelar outras concepções que eram ofuscadas ou até censuradas a respeito do que era fomentado por diversos âmbitos na América Latina, como no discurso dos regimes políticos, ou no discurso da arte. O objeto se tornou um meio importante para acionar um engajamento a partir de uma comunicação ativa. O readymade convergeria também em uma atitude, onde os problemas sociais também são problemas da arte.

REFERÊNCIAS

CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberacion – Arte conceptualista latinoamericano*. CENDEAC, 2008.

DAVIS, Fernando. Edgardo Antonio Vigo nas margens do conceitualismo. In: FREIRE, Cristina;

LONGONI, Ana, (org). *Conceitualismos do Sul/ Sur*. 1ª ed. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana, (org). *Conceitualismos do Sul/ Sur*. 1ª ed. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

HERRERA, María José, Arte y realidad: 'La Familia Obrera' como ready-made, in *Arte y poder: Jornadas de teoría e historia de las artes 5*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte-Universidad de Buenos Aires, 1993, pp. 174-182.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger – Passagens conceituais*. Universidade de São Paulo/Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

MARCHÁN FIZ, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Las artes desde 1960. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1994.

MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos, In: *Cildo Meireles*, Funarte, Rio de Janeiro, 1981.

PEREIRA, Bibiana Ferreira. Conceitualismos na década de 60 e 70 – Arte, Comunicação e Política no Brasil e na Argentina. P. 83. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Departamento de Artes Visuais, 2010.

RAMIREZ, Mari Carmen. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. In: *Arte&Ensaios*. Revista do PPGAV – EBA. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano VIII, nº 8, 2001.

_____, Mari Carmen. Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: *Arte&Ensaios*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.

O TEATRO DO OPRIMIDO: UM INSTRUMENTO PARA DESPERTAR A VOZ DEMOCRÁTICA NAS COMUNIDADES

THEATRE OF THE OPPRESSED: A TOOL FOR AWAKENING THE DEMOCRATIC VOICE IN COMMUNITIES

Eduardo Augusto Vieira Walger
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

RESUMO

Por meio de uma breve análise acerca do que há de comum no pensamento de Boal e no princípio basilar do sistema democrático de governo, este artigo busca compreender como o Teatro do Oprimido pode ser um instrumento democrático para comunidades. O regime democrático, quando efetivado, prima pela voz ativa de todos. Contudo, é inconteste que o Estado é negligente e opressor com certas classes. Por meio da arte, Boal busca a conscientização da condição de oprimindo, através do pensamento crítico e enaltece a voz ativa do cidadão como central no seu ideal de democracia.

Palavras-chave: Augusto Boal; Teatro do Oprimido; Democracia; Comunidade.

ABSTRACT

Through a brief analysis about what's common in the thought of Boal and the principle system of democratic Government Foundation, this article tries to understand how theatre of the oppressed can be a tool to democratic communities. The democratic regime, when effective, worries about the active voice of all. However, it is uncontested that the State is remiss and oppressor with certain classes. Through art, Boal seeks awareness of the oppressed condition, through a critical thinking and claim for the citizen active voice at the heart of his democratic ideals.

Keywords: *Augusto Boal; Theatre of the Oppressed; Democracy; Community.*

INTRODUÇÃO

Segundo Schutzman e Cohen-Cruz "Boal influenciou artistas teatrais, assistentes sociais, educadores, ativistas políticos e estudantes pelo mundo todo" (1994, p. I). Sua forma de pensar o Teatro é respeitada por, dentre outras qualidades, compartilhar do ideário de autonomia de Paulo Freire. Boal lutou por uma prática teatral com foco naqueles que não têm voz, na sociedade, ou, usando a terminologia de Freire e Boal, nos oprimidos.

Na construção da sua prática teatral, Boal, primeiro concebeu um Teatro que comunicasse ao oprimido como alterar a sua realidade. Porém, a maturidade fez com que Boal percebesse que a imposição de soluções por um teatro de cima (artistas classe média) para baixo (pessoas em situação de opressão social) não era adequada aos fins que pretendia (NOGUEIRA, 2008, p.8). Nesse sentido, há perfeita sintonia entre a conclusão de Boal e o pensamento de Paulo Freire:

> Dizer a palavra não é privilégio de alguns homens, mas direito de todos os homens. Precisamente por isto, ninguém pode dizer a palavra verdadeira sozinho, ou dizê-la para os outros, num ato de prescrição, com o qual rouba a palavra aos demais. (FREIRE, 1987, p. 45)

Tal postura é fundamental aos que, como Boal, seguem um pensamento freireano, pois, como chama a atenção Tim Prentki "Em jogo, está o direito, como colocou Paulo Freire, de 'dar nome ao mundo', em vez de ter outras pessoas fazendo isso por nós de acordo com as agendas delas" (2008, p. 16).

Assim, Boal procurou práticas teatrais que permitissem não só olhar ou pensar nas comunidades de oprimidos, mas, antes de tudo, ouvi-los. Desta busca, Boal concebeu inúmeras práticas teatrais, nas quais procurou dotar de voz ativa os espectadores em situações de opressão, dentre elas o Teatro do Oprimido.

É exatamente nesta ação que o presente texto se debruça: dar voz aos oprimidos. Pois, esta intenção de Boal, é mais do que uma mera prática teatral, é a tradução do pensamento contemporâneo de democracia. Por meio de uma breve análise acerca do que há de comum no pensamento de Boal e no princípio basilar do sistema democrático de governo, tenta-se compreender como o Teatro do Oprimido pode ser instrumento de efetivação democrática em comunidades.

UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE DEMOCRACIA

> "E no coração da expressão reside uma indeterminação sem fim: o povo."
> (Eneida Desiree Salgado)

Segundo Afonso Celso Rezende (2002), democracia é uma palavra do grego antigo na qual "demo" significa povo, e "cracia" quer dizer governo. Segundo Rezende trata-se de um "governo, de preponderância do domínio do povo na direção de um Estado sob o império absoluto da lei" (2002, p. 143).

Já para Pietro Costa (2010) a definição de democracia se baseia em um ideário demasiadamente enigmático, que é ainda hoje centro de grandes discussões. Entretanto, o mencionado autor sinaliza como núcleo do conceito de democracia a necessidade que cada um nutre de não ser mero objeto passivo do governo alheio, ou seja, a necessidade de se ter uma voz, de ser reconhecido como sujeito ativo, responsável e em condições de relativa igualdade com os outros[1].

1 COSTA, Pietro. História da Democracia – Entrevista concedida ao Prof. Ricardo Marcelo Fonseca – Parte 1/3. 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lFEf43vi5s8&feature=list_other&playnext=1&list=SPD03A230A6E 77CB7B>. Acesso em: 21 de out. de 2012.

A transformação conceitual moderna acerca da democracia, momento em que se inicia um processo de ruptura em relação à exclusividade de direitos dantes pertencentes a poucas classes, tem como marco a revolução francesa e referência de implantação do regime democrático os Estados Unidos da América. A luta pela democracia moderna, que significa "luta pela universalização da titularidade dos direitos, dos poucos aos muitos, dos muitos para todos, a luta pelo sufrágio universal", como define Costa[2], perpassa os séculos XIX, XX e repercute ainda na primeira década do século XXI.

Conforme Eneida Desiree Salgado "a democracia continua sendo a palavra mágica dos regimes políticos" (2012, p. 1). A autora sustenta que a abstração da igualdade e da autodeterminação estabelece uma correlação entre governantes e governados, confirmada em dados momentos por uma identidade, em outros por uma representação política. Segundo a autora:

> (...) em regra, no entanto, o "governo do povo" torna-se o "governo autorizado pelo povo" e a instrumentalização da cidadania e da soberania popular, em uma democracia contemporânea, faz-se pelo instituto da representação política (DESIRRE, 2012, p1).

Ou seja, a democracia não seria um governo efetivamente do povo, mas um governo feito por representantes escolhidos pelo povo. É justamente nesse ato, o escolher, o dizer quem dirigirá o Estado, que se legitimaria o governo democrático.

Embora, como sustenta Norberto Bobbio "O único ponto sobre o qual uns e outros poderiam convir é que a Democracia perfeita — (...) até agora não foi realizada em nenhuma parte do mundo, [é] utópica" (1998, p. 329). Há quem sustente que as pessoas perderam a fé na democracia, como Zygmunt Bauman (2015, p. 03), ao afirmar que:

> O que está acontecendo agora, o que podemos chamar de crise da democracia, é o colapso da confiança. A crença de que os líderes não só são corruptos ou estúpidos, mas também incapazes. Para atuar, é necessário poder: ser capaz de fazer coisas; e política: a habilidade de decidir quais são as coisas que têm que ser feitas. A questão é que esse casamento entre poder e política nas mãos do Estado-nação acabou. O poder se globalizou, mas as políticas são tão locais quanto antes. A política tem as mãos cortadas. As pessoas já não acreditam no sistema democrático porque ele não cumpre suas promessas.

Os políticos se elegem após serem escolhidos pelo povo de um determinado local. Prometem atender as demandas desse povo. Contudo, passadas as eleições, as demandas do capital globalizado fazem com que os mesmos políticos deixem em segundo plano as promessas que os elegeram democraticamente, e cuidam de políticas muitas vezes mais preocupadas com o mercado internacional do que com a população local. Tal fato, somado aos constantes e preocupantes casos de corrupção, gera a descrença no processo democrático, como apontou Bauman.

Embora o referido pensador não esteja tratando da realidade nacional, é visível como a crise no ideário democrático está alcançando seu ápice na política brasileira. Há brasileiros que perderam completamente a fé na democracia, pois acreditam que todos são corruptos, ou como a famosa canção de Ary do Cavaco & Bebeto di São João (1980):

> Você me chamou para esse pagode,
> e me avisou: "Aqui não tem pobre!"
> Até me pediu pra pisar de mansinho, porque sou da cor,

2 *Idem.*

eu sou escurinho...
Aqui realmente está toda a nata: doutores, senhores,
até magnata
Com a bebedeira e a discussão, tirei a minha
conclusão:
Se gritar pega ladrão, não fica um meu irmão
Se gritar pega ladrão, não fica um
Se gritar pega ladrão, não fica um meu irmão
Se gritar pega ladrão, não fica um
(1980)

Na realidade globalizada, o poder, que antes era controlado pelos políticos, tem cada vez mais se diluído, o que, na história brasileira, não é nenhuma novidade, pois tantas vezes a economia nacional demonstrou sua delicada dependência em relação ao mercado externo, bem como a consequente necessidade de atender, primordialmente, as exigências impostas por autoridades estrangeiras. Nos últimos anos, o distanciamento entre o legislativo e o executivo foi o estopim para que também se perdesse o poder político. Ou seja, embora Bauman não esteja falando do Brasil, sua análise alcança a sociedade brasileira, bem como alcança vários outras sociedades.

Mesmo assim, o regime democrático é um formato de governo provido de amplo prestígio (apesar das inúmeras rupturas em sua história), persistindo ainda hoje como fim de quase todas as nações. Afinal, a democracia propõe um debate entre todos os cidadãos, instiga o pensamento crítico desses sobre sua própria realidade e prevê mecanismos de atuação dos membros do corpo social junto ao Estado.

Justamente por isso, o pensamento de Boal encontra sintonia com o ideário democrático, pois se trata de um instrumento capaz de dotar o cidadão de uma voz reflexiva e ativa, apto a "pronunciar o mundo" (FREIRE, 1987, p.44), de forma independente, o que poderia gerar uma democracia que se aproximasse mais da ideia de "governo do povo" (DESIRRE, 2012, p1), ao invés do "governo autorizado pelo povo" (DESIRRE, 2012, p1).

A VOZ DEMOCRÁTICA EM BOAL NA PRÁTICA COMUNITÁRIA

> "Esta luta terminará apenas com a vitória do povo no âmbito mais geral da sociedade. Negam que o teatro deve ou possa ser popular; queremos afirmar que não apenas o teatro deve ser popular; tudo o mais também deve: a comida, as fábricas, as praias, as universidades, a vida."
>
> (Augusto Boal)

Augusto Boal, segundo Schutzman e Cohen-cruz, investiga concomitantemente questões da filosofia, presentes no debate estético de Aristóteles, bem como elucida a sua sistemática acerca do Teatro Político. Outra característica relevante é a influência de Freire nas técnicas dramáticas de Boal, que procura retirar o espectador da sua passividade, para que assuma o papel de espect-ator (1994, p. 1).

Entre 1964 e 1965, Boal trabalhava, em pleno golpe militar, com práticas que fomentassem a democracia, por meio do teatro e do ativismo político. Ao longo de uma turnê, com um trabalho de agitprop, no norte do Brasil, Boal notou que as peças de estilo propagandístico eram revolucionárias apenas na teoria. Os atores, oriundos em sua maioria da classe média, prescreviam comportamentos acerca de situações nas quais eram totalmente inexperientes (SCHUTZMAN e COHEN-CRUZ, 1994, p. 2).

Jacques Rancière, em seu texto *O espectador emancipado,* apresenta reflexões semelhantes ao teatro pensado por Boal. Rancière admite ser fruto de uma geração de pessoas supostamente instruídas, que deveriam demonstrar aos não instruídos, que sofriam com o sistema social vigente, como superá-lo. Ocorre

que os instruídos também eram ignorantes, pois "como eles não sabiam nada sobre o que era exploração e rebelião, eles tinham que se tornar alunos dos trabalhadores ditos ignorantes" (RANCIÈRE, 2010, p. 119).

Ou seja, em tais momentos, mesmo bem intencionada, a prática de Boal, e outros que pensam o teatro a partir da comunidade, não deixa de ser vertical. Situação que pode ser uma contradição delicada aos que tentam trabalhar com práticas teatrais na comunidade, como sustenta Tim Prentki:

> Uma narrativa alternativa é aquela na qual as relações são formadas na base da dignidade, e não do dinheiro. É a narrativa que tem como objetivo a criatividade e a imaginação; é portanto, uma narrativa em que a arte tem papel importante. Não me refiro, no entanto, a narrativa da satisfação pessoal através do afastamento das injustiças do mundo, mas de um processo de satisfação social através da autodeterminação de agrupamentos formados por relações horizontais e não verticais. (2008, p. 21)

Assim, Boal busca uma prática teatral que encontra profunda sintonia com o ideário democrático, pois dota de voz ativa os indivíduos e foge do mito democrático iluminista que, segundo Pietro Costa:

> não é o poder do *demos*: é uma arena onde se desenvolve uma (regulamentada) competição entre líderes rivais, que não tanto exprimem a "vontade do povo", quanto a 'constroem', induzem-na, com técnicas não muito diversas daquelas empregadas pelos publicitários, influenciando profundamente as inclinações dos eleitores. A concorrência entre políticos parece, em certa medida, semelhante à concorrência entre empresários empenhados a disputar uma ou outra categoria de consumidores (2006, p. 263).

Boal desenvolve um novo escopo à sua prática: o Teatro Fórum. Técnica que oportuniza aos espectadores a possibilidade de encontrarem as soluções de problemas da realidade social em que estão inseridos. No Teatro Fórum, o protagonista falha ao tentar sanar alguma situação. Contudo, a audiência pode interromper a ação dramática tão logo notem uma opção que não exercida pelo protagonista. O espectador pode até substituir o protagonista na cena, para que, como percebem Schutzman e Cohen-cruz, por meio da improvisação da "ação alternativa que imaginaram", ensaiem "a mudança social" (1994, p. 2).

Nessa fase autocrítica, Boal deixou de pensar a sua arte como uma forma de teatro para comunidade e tocou outra forma: o teatro por comunidade. Pois, como bem observa Marcia Pompeo Nogueira esse momento:

> Marca a crítica ao teatro de mensagem e uma abertura para uma nova perspectiva de teatro na comunidade. Em vez de fazer peças dizendo o que os outros devem fazer, passou-se a perguntar ao povo o conteúdo do teatro, ou dar ao povo os meios de produção teatral. Transformar o povo de espectador em ator (2008, p.8).

Cohen-Cruz ressalta a transformação que se dá na prática teatral quando os próprios integrantes do corpo social passam a fazer suas apresentações, ao invés de serem representados por profissionais. Pois, segunda a autora, assim se aprofunda o vínculo dessa prática artística com o ideário do sistema político da democracia. Cohen-Curz menciona os teóricos de direito Lani Guinier e Gerard Torres para explicar que:

> (...) enquanto na democracia representativa as pessoas votam para que um político profissional fique um mandato representando seus eleitores, na democracia participativa eles estão envolvidos diretamente pelo menos em discussões que os afetam. Guinier e Torres dão o exemplo do Teatro Fórum de Augusto Boal como um terreno fértil para democracia participativa, porque os espectadores intervêm nas situações encenadas ao propor as suas próprias idéias para resolver a situação. Guinier e Torres explicam porque isso é importante: "Conseguir envolver comunidades no processo de imaginar seu próprio futuro é um problema que a democracia deveria resolver" (2008, p. 104).

Há uma profunda finalidade estético-política no pensamento de Boal, que remete a própria semente da democracia, como bem destaca Alessandra Vannucci:

> Como observa Jena-Pierre Vernant, a palavra na *polis* "não é mais o termo ritual, a fórmula justa; mas o debate, a discussão, a argumentação, o diálogo" (2002, p.54); seu uso pelo cidadão (*polites*) na praça pública (*agora*), como ferramenta para o discurso, a discussão, a persuasão, configura a dimensão própria do coletivo, isto é, a dimensão política da *polis*. Nesse compromisso de paridade diante da lei e de consciência de seus direitos – o direito à expressão individual em primeiro lugar – surge o teatro. É essa ideia originária de assembleia democrática (a *polis* governada pelos cidadãos livres e iguais, reunidos em assembleia laica, sem heróis e sem delegados) que Boal busca incessantemente resgatar como dimensão de sua ação/reflexão estética-política; dimensão não já utópica, mas possível, por constituir a raiz de nossa civilização, seja urbana ou teatral (2013, p.210)

Portanto, é na reunião dos homens em um espaço teatral, que Boal pretende retomar a ideia de ágora, esse espaço público em que os tidos como cidadãos poderiam se manifestar livremente. Boal visualiza isso na ideia de fórum. Simultaneamente, inverte e contextualiza o conceito de cidadão ao focar no oprimido, homem que se cala ou foi calado perante as injustas concretudes do tecido sociais, muitas vezes impostas de cima para baixo, por um Estado que se diz democrático, mas, na maioria das vezes não o é. Boal acredita que o teatro pode ser a praça em que as vozes na democracia falarão.

Cabe destacar que a história brasileira é testemunha da força do teatro como instrumento democrático, pois foi mecanismo fortemente perseguido pela ditadura civil-militar (o próprio Boal foi exilado), por *temer* que, em um governo que não se poderia pensar, o teatro fosse um espaço que as pessoas fizessem muito mais: pronunciassem o mundo.

CONCLUSÃO

Boal escreve "se existe opressão, existe a necessidade de um teatro do oprimido – isto é, um teatro para a libertação" (1988, p.18). A prática de Boal permite que teatro se transforme em um verdadeiro fórum democrático, em que a comunidade pode "pronunciar o mundo" (FREIRE, 1987, p.40) que deseja. Logo, Boal apresenta o teatro como um instrumento libertador, legítimo mecanismo democrático, capaz de dotar os sujeitos de efetiva voz ativa, para que construam o mundo que desejam e questionem as desigualdades antidemocráticas que se perpetuam ao longo de séculos, nas mais diversas sociedades.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. Zygmunt Bauman, "seus netos continuarão pagando os 30 anos de orgia consumista". **Instituto humanitas unisinos**. São Leopoldo, 26 de ago. de 2015. Entrevista. Disponível em: < http://www.ihu.unisinos.br/noticias/546124-zygmunt-bauman-seus-netos-continuarao-pagando-os-30-anos-da-orgia-consumista>. Acesso em: 27 ago. 2015.

BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. 3. ed. São Paulo, 1988.

BOBBIO, Norberto, MATTECUCCI, Nicola e PASQUINO Gianfranco. **Dicionário de política**. Trad. Carmen C. Varriale, Gaetano Lo Mônaco, João Ferreira, Luís Guerreiro Pinto Cacais e Renzo Dini. 11. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

CAVACO, Ary do; SÃO JOÃO, Bebeto di. **Reunião de Bacana** (Se Gritar Pega Ladrão). Rio de Janeiro: Kelo Music, 1980. 1 disco.

COHEN CRUZ, Jan. Entre o ritual e a arte. **Urdimento**. Florianópolis, v. 1, n. 10, p. 95-125, dez. 2008.

COSTA, Pietro. **História da Democracia** – Entrevista concedida ao Prof. Ricardo Marcelo Fonseca – Parte 1/3. 2010. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=lFEf43vi5s8&feature= list_other&playnext=1&list=SPD0
3A230A6E77CB7B>. Acesso em: 21 out. 2012.

_____. **O Estado de Direito**: história, teoria, crítica. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. Teatro e Comunidade. In: FLORENTINO, Adilson; TELLES, Narciso (Org.). **Cartografia do ensino do teatro**. Uberlândia: UDUFO, 2008.

PRENTIK, Tim. Contranarrativa ser ou não ser: essa não é a questão. In: NOGUEIRA, Marcia Pompeo (Org.). **Teatro na Comunidade**. Florianópolis: UDESC, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. **Urdimento**. Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 107-12, out. 2010.

REZENDE, Afonso Celso. **Vocabulário jurídico e multidisciplinar**. 1ª. ed. Campinas: Copola, 2002.

SALGADO, Eneida Desiree. A representação política e sua mitologia. **Paraná Eleitoral**: revista brasileira de direito eleitoral e ciência política. Curitiba, v. 1, n. 1, p. 25-40, 2012. Disponível em: < http://www.justicaeleitoral.jus.br/arquivos/tre-pr-parana-eleitoral-revista-1-artigo-2-eneida-desiree-salgado>. Acesso em: 04 jun. 2015.

SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. **Playing boal** theater, therapy, activism. New York: Routledge, 1994.

VANNUCCI, Alessandra. Boal filósofo: para uma civilização teatral solidária. In: LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko;

ANDRADE, Clara de (Org.). **Augusto boal** arte, pedagogia e política. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

PANEGÍRICOS, SUSPENÇÃO E ÊXTASE. INTERRELAÇÕES HAVANESES ENTRE ARTE E POLÍTICA EM 1967

PANEGYRICS, SUSPENSION AND ECSTASY. INTER HAVANESE RELATIONS BETWEEN ART AND POLITICS IN 1967

Fernando Gómez Alvarez/Fernando Gómez
Universidade Federal Do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

A complexidade do contexto histórico cubano nos anos sessenta resulta um lugar comum a partir da simbólica e inebriante versão institucional cubana respaldada e ecoada ad infinitum pela intelectualidade de esquerdas euroasiáticas, africanas e latino-americanas. Em especial, a partir da sua presença em congressos anti-imperialistas que visavam sacramentar um determinado dogma. A redução do conhecimento histórico e cultural de um país a uma simples equação básica, mediada pela mídia, propiciou o surgimento de lacunas em várias áreas, dentre delas, a história da arte. Contrastar as historiografias oficiais com a micro-história, quer em documentos e depoimentos, quer em citações de obras artísticas, possibilita-nos repensar fatos culturais marcantes desta década como a realização em Havana do Salão de Maio francês.

Palavras-chave: salão de maio; artes plásticas; políticas culturais; criatividade.

ABSTRACT

The complexity of the Cuban historical context in the 1960s results widely known from the Cuban institutional version and echoed by left-backed European and Latino-Americans. The reduction of the historical and cultural knowledge from the country has permitted the emergence of gaps in areas of knowledge, as art history. The official historiography's chequered analysis with micro-history enables us to rethink cultural facts as the 1960s marked were achieving in Havana of the French's May Salon.

Keywords: *Salon de maio; plastic arts; cultural policies; creativity.*

INTRODUÇÃO

Resulta um lugar comum para a maioria dos pesquisadores, com independência do credo político, que o surgimento e consolidação do mito áureo da revolução cubana aconteceu no romantizado período de 1959-1967 no contexto da guerra fria. Autores de esquerda como Segré e Retamar, coincidem em apontar o ano de 1968 como o final desse período, se bem que por diferentes motivações: Para Segré foi a década mais experimental (Segré, 1986: 134). Para Retamar foi a mais idealista[1]. Entretanto, um autor de direita como Drapper coincide em considerar esses anos como os de maior oscilação especulativa ou experimental em termos econômicos e de organização do aparelho estatal[2]. Mosquera por sua vez, define esse período histórico como um complicado curto-circuito entre estética, ideologia, cultura e política no marco dos embates entre a utopia inicial e o neoconservadorismo do poder que a seguiu (Loomis, 1999: XXIX-XXXI). Nesses anos, a intelectualidade francesa de esquerda tinha acolhido e acompanhado, *in situ*, os novos ares de renovação nas visitas e as obras sobre Cuba de Sartre e Simone de Beauvoir; de Waldo Frank, de André Breton e de Claude Julien; nas colaborações de Dubuffet para a revista *Signos* editada pela Universidade Central das Villas; e nos empreendimentos do agrónomo comunista André Voisin para desenvolver e incorporar novos métodos agrícolas na província de Havana, dentre outros. As obras resultantes dessas visitas: *Furacão sobre o Caribe* de Sartre, publicada em 1960; *Fidel Castro parle...* publicado nos *Cahiers Libre*[3] em 1961; e *Fidel Castro: Discours de la révolution*[4] publicado em 1966, certificariam a idoneidade do processo revolucionário em curso ao mesmo tempo que silenciavam e ilegitimizavam qualquer um ponto de vista divergente[5]. Neste sentido, a assídua presença do filósofo francês Regis Debray, primeiro em Havana e logo na guerrilha de Che em Bolívia[6] também contribuiu à cristalização de um dogma de fé cujas regras vigoram até o presente. As editoras espanholas identificaram-se a tal ponto com o mesmo que obstaculizaram durante anos a publicação da obra dos escritores cubanos no exílio por considera-los ilegítimos[7]. Uma desqualificação que ecoou até os anos 90, quando por motivo da criação da Revista Hispano Cubana, em 1996, Vargas Llosa descreve a beligerância dos grupos radicais de esquerda, destacando que atualmente o eixo tem se deslocado da hostilidade ao silêncio[8]. Tanto Llosa quanto Castañeda salientam, se bem por motivações diversas, o papel que os intelectuais europeus e latino-americanos protagonizaram no estabelecimento e posterior dimensionamento da revolução cubana como um mito histórico encarnado. Em especial, a seguir da sua participação no mutirão de congressos culturais e políticos efetuados entre 1966 e 1968. Para Castañeda, a ilha se transformou num lugar de peregrinação obrigatória, e *"Todo intelectual latinoamericano de izquierda tuto su propia Cuba privada que encajaba con sus preferencias y prioridades"*[9].

1. O XXIII Salão de Maio Francês inaugurou-se nesse mês em Paris, como atesta o cartaz realizado por Lam para o mesmo. A reedição insular do Salão formava parte de uma série de eventos concatenados em um lapso temporal maior (1966-1968), porém em datas muito próximas: a celebração da V reunião Tri-continental (Havana, em janeiro de 1966), uma mostra de pintura cubana no Museu de Arte Moderno de Paris (em maio de 1967); o XIV aniversário do ataque ao quartel Moncada (em 26/07/1968), o Encontro

1 Em Retamar. R. F. *La enormidad de Cuba* em revista *Casa das Américas*, Nº 202, janeiro-março de 1996, p. 105-106.

2 Drapper, T. *Castrismo: Teoria e prática.* Hoover Institution on War, Revolution and Peace, 1964.

3 *Textes de la révolution cubaine presente et traduite par J. Grignon-Dumolin.* Paris, 1961.

4 *Textes choisis et présentés par Christine Glucksmann.* Paris: Union Generale du Éditions, 1966.

5 Machover, J. *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exílio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas. Valencia:* Universidade de Valência, 2001. Disponível em http://searchworks.stanford.edu/view/4711282 acessado em 19/02/2010.

6 Moraes, M. S., *Debray nega delação que levou Che Guevara à morte* em História, Folha de São Paulo, 22/07/2001, p. A 20.

7 Machover. J. *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exílio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas.* Em revista digital Hispano-cubana disponível em http://hispanocubana.org/revistahc/pagina/revista8910/REVISTA10/ar.../lamemoria.htm Consultada em 03/11/2002.

8 Llosa, C. M. *La dictadura invisible.* Em revista digital Hispano-Cubana disponível em http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista89/REVISTA%20N.../dictadura.htm acessada em 07/12/2002.

9 Castañeda J. G. *Cambio de guardia: de los intelectuales las bases* em *La Gaceta de Cuba*. La Habana: UNEAC, septiembre-octubre, 1994, pp. 6-11 e em especial as pp. 7-8.

da Canção Protesta (Casa das Américas, em 29/07/67); o XXIII Salão de Maio propriamente dito sediou-se em dois locações sucessivas: o Pabellón Cuba, em La rampa, Havana (30 de julho a 07 de setembro de 1967), e posteriormente no Museu Bacardi, em Santiago de Cuba (setembro a outubro do mesmo ano)[10], além de um número significativo de palestras na Biblioteca Nacional e na Escola Nacional de Artes; à chamada internacional para o Congresso Cultural de 1968; o I Encontro da Organização Latino-americana de Solidariedade/OLAS; o Seminário preparatório da delegação cubana que participaria no Congresso Cultural (25 de outubro a 1 de novembro de 1967)[11]; e, finalmente, o Congresso Cultural de Habana, significaram o ápice do processo de legitimidade e de respaldo incondicional da intelectualidade francesa, europeia e latino-americana com o poder ilhéu. Os intermediadores do evento foram: o mestre surrealista cubano, radicado na França, Wifredo Lam; Ivon Tallandier, presidente do Salão de Maio Francês; Jacqueline Selz, secretaria de Tallandier; e Carlos Franqui, fundador do jornal *Revolución* e de seu suplemento cultural *Lunes de Revolución*, e organizador do evento pela parte cubana. A longa parceria de Franqui com Lam[12] parece ter sido um tanto descontínua (Franqui, 1981: 205) assim como foram os relacionamentos de ambos com o poder. Franqui era um híbrido de trotskista, surrealista e existencialista, assim como *Lunes*, a sua cria (Sims, 2002:149). Durante a vernissage do Salão, Leiris, faria o chamado ao Congresso Cultural de Havana, a ser realizado no ano seguinte e que seria assinado por muitos dos participantes[13]. Todos esses eventos de grande magnitude, de apoio à revolução cubana, sediados na ilha, foram apreendidos pelos indivíduos participantes como sendo de uma grandeza maior. Alimentando assim a terceira função do mito segundo Campbell, a função sociológica: aquela que sustenta, validando-a, as estruturas de determinada ordem social por intermédio de rituais coletivos que as vivificam (Campbell, 1996: 32).

O Congresso Cultural promovido por Leiris, Franqui e Lam (07-11 de janeiro de 1968) com o tema *Intelectuais de todo o mundo sobre problemas de África, Ásia e América Latina* contou com a presença de 400 intelectuais de 62 países e discurso de clausura do primeiro ministro. A declaração final semelhava um auto de fé que incentivava o martírio do intelectual em nome da revolução ao afirmar que a manifestação mais alta da cultura é a guerra popular[14]. Lembremos que na inauguração do Salão de Maio, o chanceler destacara a significativa coincidência de sediá-lo em Havana enquanto aumentavam as guerrilhas na América Latina. Tudo indica que, para os participantes desses eventos, a hipotética revolução global era iminente. Segundo Díaz os intelectuais de esquerda aferravam-se a seus sonhos utópicos de juventude, ao turismo revolucionário, às próprias projeções psicológicas e também a teorias reducionistas e um tanto absurdas[15]. Miskulin por sua vez, cita a pertinência das análises de Löwy ao descrever o caso cubano como a passagem de uma revolução democrática a um sistema socialista com uma ambígua relação com a matriz soviética, ao tempo em que se estruturava enquanto poder autoritário e repressor (Miskulin, 2003: 36-37).

2. Para Sims, a celebração do Salão concretizou um longo anseio do ideário surrealista presente nos escritos de Breton, que se remontava à década de 30: Um evento cultural nos trópicos, tão caros aos surrealistas, e ainda por cima, em um pais marxista com um regime revolucionário. Isto é, "uma imaginação revolucionária que poderia apoiar as mudanças sócias". A correspondência entre Lam e Franqui mostra que para ambos a realização do Salão de Maio e do mural coletivo simbolizava o espírito colaborativo de ressonância universal

10 Inexistem referências a essa mostra no site do museu Bacardi.

11 Participaram nele 1500 delegados, sendo clausurado pelo presidente da república. O seminário visava evitar impasses e uma posição comum durante a realização do congresso. Em revista *Revolución y cultura*, nº 3, 30/11/1967, p. 2.

12 Franqui mudou-se com a sua família para a localidade de Albisola Marina, em Savona, Itália, em 1963, – onde também morava Lam – graças às gestões de Valério Riva, editor de Feltrinelli, junto a Fidel. Exiliar-se-ia nessa mesma localidade em 1968.

13 O Congresso organizado pelo próprio Leiris celebrou-se entre 04-11/01/1968. O chamado foi assinado por mais de 80 intelectuais.

14 Ver declaração final do congresso em revista *Vida Universitaria*, nº 209, 1968, pp. 25-29.

15 Díaz, D. *Le socialisme qui venait du chaud. Apuntes sobre turismo revolucionário a Cuba* em revista digital Cuba Encuentro disponível em www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/53-54-verano-otono-2009/le-socialisme-qui-venait-du-chaud-250255 p. 26 acessada em 27/07/2016.

tanto na ordem cultural como na espiritual (Sims, 2002: 155). Nas palavras de Jouffray *apud* Sims, "...tivemos de esperar 20 anos para ver isto acontecer" (Sims, 2002: 156). Tanto o catálogo quanto o mural enfatizavam a criação coletiva de artistas e literatos. Para Jouffray a pintura representou uma nova realidade histórico cultural, na qual o inconsciente individual esteve, pela primeira vez em diálogo direto com a consciência política coletiva, pondo fim – acreditava – às lutas internas no campo das artes desde o advento do realismo socialista (Sims,2002: 156). O happening que criou *Cuba coletiva* foi considerado por muitos dos participantes como um ritual surrealista na entrada do Pavilhão Cuba na rua 23. Eram quatro telas enormes de 250 por 500 cm cada, as quais, unidas, conformavam um mural de 500 por 1000 cm que representava uma grande espiral subdividida em espaços numerados para cada participante. A voluta surgia de um círculo pintado por Lam. Um ponto fulcral irradiante qual redemoinho ou furação, centrífugo e centrípeto a um mesmo tempo, que também salientava a impermanência, e remete à vida e à morte. Os três losangos inscritos nele constituem uma imagem duplamente simbólica porque Lam sintetizava, ele próprio, a miscigenação cultural, racial e terceiro-mundista. Por extensão, o ponto fulcral sublinhava a alegoria da revolução cubana como farol do terceiro como apreendido pelos participantes**.**

Figura nº 1: Wifredo Lam na frente do painel mural *Cuba coletiva*, óleo sobre tela, 500 X 1000 cm, happening pictórico realizado por entre 80 e 100 artistas convidados pelo governo entre os dias 19 e 20 de julho segundo algumas fontes e apenas no dia 17 ou 19, segundo outras. Pabellón Cuba, La rampa, Vedado, Havana, 1967. Fonte: www.wifredolam.net e também Brigada Hermanos Saíz em http://cubanordicartcurrentworldpress.com/.

3. A reedição parcial da XXIII edição do Salão de Maio Francês reuniu em um pais subdesenvolvido, os maiores expoentes da arte contemporânea mundial e em especial, da arte francesa e de vários países da Europa ocidental no Pavilhão Cuba, Vedado, Havana. Segundo Segré, o prédio foi um projeto que tencionava ser o ponto de partida do desaparecimento da propriedade privada sobre o solo da urbe (Segré, 1986: 107). A mostra aconteceu em 30 de julho com discurso inaugural do chanceler Raul Roa, e a presença de Ivon Tallandier, diretor do salão, dentre mais de 400 personalidades. A inauguração pus de manifesto duas conceições opostas, dois discursos diferentes sobre o papel da arte, como é possível constatar no catálogo da mostra: Um abrangendo a liberdade criativa e a coexistência de todas as escolas modernas existentes até esse momento, e outro de manual, partidista, de arte engajada. Uma coexistência tangencial em termos políticos de dois olhares excludentes. O catálogo impresso

em papel jornal, no formato de tabloide, de 8 páginas, era um misto da urgência do jornalismo em veicular informação – denotada na duplicação do nome de alguns dos expositores – e de crítica de arte, nas palavras de César, um dos redatores. Apresentava uma extensa relação de 195 expositores[16] de primeira magnitude na arte contemporânea da época, dentre os quais, nove cubanos. Boudaille apud Sims, descreveu a seleção dos participantes como precária, porém equilibrada entre os representantes daqueles movimentos artísticos que, eventualmente, pareciam ter estado na oposição (Sims, 2002: 154). Enquanto Chevalier, na página 5 do próprio catálogo, destacava que a prioridade foi exibir um panorama restrito e justo, baseado na qualidade, do que estava sendo feito em França à época.

Figura nº 2: Chegada dos artistas e literatos participantes do Salão de Maio e das festividades pelo XIV aniversário do ataque ao quartel Moncada. À direita da foto: Limbour, Michel Leiris e de Louise Leiris. Fonte: http://www.michel-leiris.fr/spip/article.php3?id._article=33.

4. A diagramação do catálogo remete às marcantes inovações gráficas que caracterizaram o desaparecido suplemento Lunes de Revolução, como, por exemplo, o amplo espaço concedido às imagens e ilustrações, o uso dos titulares (Miskulin, 2003:55) e a intenção de aproximar a cultura cubana da universal (Miskulin, 2003:43) por intermédio da pluralidade de temáticas que refletiam uma apertura (Misculin,2003: 51). Para Sims a capa tinha o desenho de um Sol em forma de Eleggua com chifres, surgindo de um mar amarelo, vermelho e preto (Sims, 2002: 158). Ora, na capa não há um Eleggua irradiante, mas dois, além de um pássaro e doutra forma antropomorfa sobre o mar de assinaturas dos artistas participantes ao redor das listras acima mencionadas, assim como um garavato sob a sigla OLAS. O garavato é um dos atributos de Eleggua – aquele que abre e é o dono dos caminhos e também do destino, no candomblé – assim também como as cores vermelha e preta que o representam. Sims descreve as cores, equivocadamente, como sendo as da bandeira cubana. Domínguez baliza que na capa do catálogo há trechos do discurso pronunciado por Fidel em Santiago de Cuba, quatro dias antes[17], com borda em negrito contracenando com um texto de Picasso. O discurso inaugural da reedição do XXIII do Salão de Maio aparece na segunda página. Nele o chanceler Roa destaca que *"La revolución garantiza y exalta el derecho de los artistas y escritores a expresar libremente la realidad"*. No entanto, percebe-se a existência de duas medidas e dois pesos. O texto está situado sob uma imagem do líder e metade do seu discurso, está dedicado a citar textualmente as *Palavras aos intelectuais,* de 1961, com seus conhecidos desdobramentos doutrinais que fariam um romancista dizer, anos depois,

16 A lista completa dos artistas participantes, em extensão PDF, encontra-se disponível em www.archivodeconnie.annaillustration.org.
17 Domínguez, C. E. Op. Cit.

que a maioria dos intelectuais cubanos que participaram nessas reuniões optou por se situar num canto, perto do Sol, mas à sombra (Infante, 2013:230). Dos intelectuais convidados há três textos no catálogo que chamam a atenção: os de Jean Schuster, na p. 5, e os de Marguerite Duras e Dionys Mascolo, na p. 6. Schuster trata das inter-relações entre cultura e revolução, e das diferenças entre didática e criação, ao tempo que equipara os postulados do realismo socialista à contrarrevolução. Se perguntando se Cuba conseguiria fugir à paralisia do Leste europeu. Embora emocionada pelos acontecimentos vivenciados, Marguerite Duras faz um chamado de atenção sobre o servilismo que castra. Por sua vez, o texto de Mascolo intitulado *A revolução sombra ou luz* mostrou-se premonitório. Segundo o autor, existe uma espécie de regra dialética, pela qual o homem convertido em revolucionário apresenta a liberdade conquistada como uma nova verdade e um novo limite, infranqueável. Para acrescentar que, como resultado a liberdade afoga-se sob o reinado de uma nova moral, de mais uma divisão entre o bem e o mal, entre obrigações e proibições, no universo fechado dos novos limites.

Figura nº 3: Capa e contracapa do catálogo impresso em formato de tabloide. Ilustração da capa da autoria de Lam. Fonte: Archivodeconnie. annaillustration.org.

5. Em um elucidativo ensaio Sarduy definira o advento da revolução como uma psicanálise coletiva que criara um discurso épico e fascinante, porém retórico. Um discurso que "a um mesmo tempo, cria, projeta e destrói" que trouxe à superfície o reprimido na forma de uma mistura da inquisição feudal espanhola, do tribalismo africano e de remanescentes do feudalismo chinês. Segundo Sarduy, o retorno inquisitorial do reprimido veio ao som de músicas e de celebrações (Sarduy, 2000: 63-66). O socialismo cálido, com alegria, que seduzira Sartre e Beauvoir em 1960. Erotismo e caráter carnavalesco da transgressão definiria, por sua vez, Carlos M. Luis, citando Lezama a invocar a proteção daquele anjo transgressor da *jiribilla* (Luis, 1998:26) manifestado na abundância e variedade de petiscos do vernissage, nas caixas de materiais para um exército de pintores e nas inúmeras caixas de rum e whisky detrás do painel mural, que levaram a um dos participantes a dizer que

se pintava mais com rum do que com tinta a óleo[18]. O anterior é corroborado pelos depoimentos de alguns estudantes de pintura selecionados para trabalhar como monitores durante a mostra. Contraditoriamente, um artigo publicado em *L'Express*, de Paris, descreveu a criação do mural coletivo como uma cerimónia surrealista em meio a uma festividade popular, na qual, embora não fosse ingerida uma única gota de álcool resultou intoxicante (Sims, 2002:156). Tanto os preparativos do Salão quanto o happening inaugural receberam uma ampla e pouco usual cobertura da imprensa e da TV oficial, em se tratando de um evento cultural. Esta última transmitiu ao vivo a vernissage. O jornal *Granma* publicou oito reportagens no intervalo de cinco semanas – sete no mês de julho e uma em agosto[19].

Figura nº 4: À esquerda: Público assistindo à realização do mural. À direita: Visitantes na mostra já inaugurada. Fonte: www.wifredolam.net.

6. O país anfitrião esteve representado pontualmente por nove artistas que forneciam uma panorâmica da arte cubana do século XX. Lam, o surrealista cubano de maior renome internacional à época e a força motriz do evento; Rene Portocarrero e Mariano Rodríguez, dois representantes, nas décadas de 40 e 50, dos ícones da cubanidade pictórica estabelecidos com a primeira vanguarda de 1927, agora em versão intimista e nostálgica – nas palavras de Carlos M. Luis –; dois escultores e um pintor exilados e residentes em Paris, Tomás Oliva, Agustín Cárdenas e Jorge Camacho – que foram incluídos no grupo surrealista por Jose Pierre –; um representante do grupo dos onze – iniciador da abstração em Cuba, embora à época já tivesse aderido à estética pop – Raul Martínez –; um abstracionista lírico, Raul Milian; e uma representante da nova figuração, Antonia Eiriz. Uma interpretação atemporal, possibilitar-nos-ia inferir que os artistas nacionais selecionados estariam referendando a validade e a qualidade das suas respectivas práxis artísticas, lado a lado com os maiores expoentes da arte ocidental. Não foi o caso, uma vez apagados os holofotes após a obtenção do certificado de idoneidade outorgado pela intelectualidade de esquerda à política, alguns artistas voltaram ao exílio, outros continuaram uma obra dentro dos parâmetros institucionais aceitos, enquanto outros mergulharam no ostracismo e no silêncio.

7. A nota folclórica naquele salão seria um misto de instalação e performance encenado por uma amostra de gado da raça Holstein, em currais metálicos de cor azul escuro, situados nos jardins, junto ao conjunto escultórico de César. O peculiar aroma exalado pelo estábulo irradiava para as imediações do Pabellón[20]. Para Domínguez tratou-se de um detalhe pitoresco[21], enquanto Arenas pontoa que a ideia de exibir gado de raça pastando ao lado da arte contemporânea no Pabellón Cuba fora do próprio primeiro ministro

18 Miguel, Luis. *Tracatán de lujo*. Em *La jiribilla*. Revista de cultura cubana. Em http://www.lajiribilla.cu/2012/n592_09/592_05.html acessada em 10/09/2012.

19 Datadas nos dias 07 (duas matérias), 14, 15, 20, 29, e 30/07/67, e também em 09/08/67. Em http://www.lanic.utexas.edu/la/ca/cuba/. Acessado em 23/08/2014.

20 Castellanos, M. Correspondência com o autor datada de 04/09/2001 e de 24/07/2002.

21 Domínguez, C. E. Ibidem.

(Arenas, 2009: 150). Díaz frisa que Castro exigiu a Franqui como condição prévia para a realização do Salão, a presença das vacas[22]. Em *Retrato de família com Fidel*, Franqui enumera as múltiplas ocasiões nas quais viu rejeitada as suas propostas de uma revolução desde a cultura[23]. Acrescentando ainda que, talvez devido as suas origens latifundiárias e à espartana formação jesuíta recebida, o líder valorizava o esporte e a pecuária em detrimento da cultura (Franqui, 1981: 169). Foram estas razões as que o levariam a realizar a guerrilha cultural do suplemento *Lunes de Revolução*, no meio do *establishment*, e por seu intermédio, os contatos que possibilitariam a realização do Salão de Maio em Havana quando, finalmente, e por motivações políticas conjunturais, fosse autorizado a materializá-lo, o que acabou por ser, também, seu canto de cisne.

8. Uma vez desmontado o Salão, as quatro enormes telas da emblemática pintura mural foram guardadas durante anos – até desaparecer – na cúpula da disciplina de pintura mural, na Escola Nacional de Artes Plásticas primeiro e no Instituto Superior de Arte depois. Lembro-me de tê-lo visto eivar-se nessa sala até ser trasladado, segundo Beltrán, para a reserva técnica do Museu Nacional, em 1999[24]. Entre junho e julho de 2008, o referido mural ressurgiu transmutado em fênix, 40 anos depois e com cheiro de verniz fresco graças a uma restauração sob patrocínio francês, na exposição *Cuba! Art and history from 1868 to today*, no Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, Canadá, em um apelo por restituir uma continuidade, mesmo que adulterada, da historiografia da arte cubana. Recentemente, foi publicado um livro sobre o salão da autoria de Llilian Llanes, diretora do Centro Wifredo Lam[25]. Outras obras, no entanto, não tiveram a mesma sorte. Assim, as esculturas de sucata prensada de César foram a parar no ferro-velho. Uma vez alcançado o reconhecimento internacional almejado naquela maratona de eventos, tanto os atores quanto as obras eram descartáveis. Depois veio o silêncio. Na memória coletiva o Salão remanesceu como uma belíssima coleção filatélica ou apenas um devaneio. A justificava veio destempo, em palestra no Museu Nacional de Belas Artes, em janeiro de 1974, e refletindo sobre o neocolonialismo cultural presente no Salão de Maio, Portuondo salientava que *"... havia coisas de grandes mestres, muito fracas, e havia uma enorme quantidade de sucata e coisas de muito pouco valor"*[26]mesmo sendo de Paris, para finalizar dizendo que o XXIII Salão de maio foi um ponto de mutação que serviu para mostrar a arte burguesa contemporânea e a atitude neocolonialista e snobe de alguns intelectuais nacionais.

Figura nº 5: O mural restaurado na mostra *Cuba! Art and history from 1868 to today*, no Montreal Museum of Fine Arts. Fonte: Montreal Museum of Fine Arts.

22 Díaz, D. Op. Cit. p. 26.
23 Ver no que diz respeito, Franqui, C. Op. Cit. pp. 28-29; 48; 77 e 136.
24 Beltrán, César. *Historia de um mural*. Em www.penultimosdias.com/2008/03/25/historia-de-un-mura/l. Acessado em 27/07/2016.
25 Llanes, L. *Salón de mayo de París en La Habana, julio de 1967*. Habana: Arte Cubano Ediciones, 2012. Obra a qual não tive acesso.
26 Em Domínguez, C. E. Ibidem.

REFERÊNCIAS

ARENAS, R. *Antes que anoiteça*. RJ: Edições Best Bolso, 2009.

CAMPBELL, J. *O poder do mito*. SP: Palas Athena, 1996.

FRANQUI, C. *Retrato de família com Fidel. Fidel Castro visto por um ex-íntimo.* RJ: Record, 1981.

INFANTE, G. C. Mapa dibujado por un espia. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

LOOMIS, J. A. *Revolution of forms. Cuba's borboten art schools*. NY: Princeton, 1999.

LUIS, C. M. *El ofício de la mirada*. Miami: Ediciones Universal, 1998.

MISKULIN, S. C. *Cultura ilhada. Imprensa e revolução em Cuba (1959-1961)*. SP: FAPESP/Xamã, 2003.

SARDUY, S. *Antologia.* México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

SEGRÉ, R. *Arquitetura e urbanismo da revolução cubana.* SP: Nobel, 1986.

SIMS, L. S. *Wifredo Lam and the international Avant-garde 1923-1982*. Austin: University of Texas Press, 2002.

VESTES E BORDADOS: A MODA COMO FATOR SUBVERSIVO NO CAMPO ARTÍSTICO

APPAREL AND EMBROIDERY: FASHION AS SUBVERSIVE FACTOR IN ARTISTIC FIELD

Júlia Almeida de Mello / Júlia Mello;
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Aparecido José Cirillo / José Cirillo
Universidade Federal Do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

O presente artigo traz uma análise de produções artísticas conectadas com políticas de gênero cuja linguagem se desenvolve através das vestes e de técnicas de bordado. Através de um apanhado de autoras do campo da sociologia, cultura e arte, como Rozsika Parker (2010) e Julia Twigg (2007), o artigo explora a relação da arte-moda como expressão de corpos e identidades. Artistas como Elisa Queiroz, Rebbeca D. Harris e Nicola Constantino serão consideradas. Os resultados revelam a moda no campo artístico como um fator de dissonância, abrindo caminho para diálogos referentes à expressão da identidade bem como para a incorformidade da hegemonia de corpos e gêneros.

Palavras-chave: Arte, Moda, Gênero, Política.

ABSTRACT

This article presents an analysis of artistic productions connected with gender politics which language develops through garments and embroidery techniques. Through an overview of the field of sociology authors, culture and art, such as Rozsika Parker (2012) and Julia Twigg (2007), this article explores the relationship of art-fashion as an expression of bodies and identities. Artists like Elisa Queiroz, Rebbeca D. Harris and Nicola Constantino will be considered. The results reveal the fashion in the artistic field as a dissonance factor, opening a path to dialogues concerning to identity expression as well as the unconformity of the hegemony of bodies and genders.

Keywords: *Art, Fashion, Gender, Politics.*

1. INTRODUÇÃO

As vestes têm o poder de expressar, moldar e até mesmo criar uma nova realidade para quem as utiliza. Através delas é possível compreender aspectos históricos e culturais, além da constituição e formação de identidades na cultura moderna, que tece as linhas para a leitura da contemporaneidade. A pesquisadora Cristina Volpi (2003, p. 245) considera o vestuário como sendo "[…] uma linguagem visual que remete ao mesmo tempo ao indivíduo e à sociedade que o produziu". Desta forma, através dos estudos do que a autora denomina "formas vestimentares", aproximamo-nos de uma compreensão das representações simbólicas da sociedade e dos indivíduos.

A arte de bordar, embora ainda pouco debatida, encontra-se fortemente alinhavada com a moda e suas manifestações ao longo das décadas. Possui uma potência considerável no campo das lutas feministas e de acordo com a historiadora de arte Rozsika Parker (2010), é uma prática que há muito esteve presente na educação das mulheres sobre o ideal feminino e que paradoxalmente tornou-se uma arma contra as restrições da feminilidade.

Através dessas premissas, veremos panoramicamente alguns exemplos onde as vestes e os bordados podem ser usados como uma linguagem de subversão no campo artístico. Sem o intuito necessário de vestir ou apresentar um bordado que ornamente, as artistas com as obras que serão mencionadas trazem uma discussão sobre corpo e gênero e a incorformidade dos padrões hegemônicos ainda veiculados em anúncios de moda e beleza.

2. PELE E ALINHAVOS

Volpi (2003) faz uma analogia entre a formação do corpo humano e a construção dos trajes. Segundo a autora, ambos se originam de maneira semelhante: através de ligamentos (ou alinhavos) e tecidos. De uma forma curiosa, essa questão pode ser transposta nos trabalhos citados a seguir. Em uma outra dimensão, também encontramos uma relação desvelada entre pele e alinhavos, corpo e costura.

Figura 1 – Rebecca Harris, "*Untitled (red thread)*", 2013. Impressão e bordado s/ chita. Fonte: HARRIS, 2013.

A britânica Rebecca D. Harris (1977-) utiliza a arte para discutir questões que envolvem o seu próprio corpo. Considerada obesa pelos padrões médicos, a artista iniciou um processo de construção e reconstrução de imagens de corpos gordos após ter desistido de realizar uma cirurgia de redução de peso. Consciente da materialidade de seu corpo, das estrias e dos excessos de pele, Harris une em diversos trabalhos elementos de bordado associados à intervenções médicas sugerindo que a pele e as vísceras são o seu foco. Em "*Untitled (red thread*)" (2013) (Figura 1), a artista transpõe o universo dos bordados e bastidores para uma cena agressiva das costuras do bisturi.

Trata-se de um enquadramento do seu próprio corpo, sendo modificado, invadido e distorcido através de recortes e montagens, tais quais os realizados em cirurgias plásticas. A região compreendida entre o abdômen e os joelhos foi fotografada, impressa em chita e centralizada num bastidor. O excesso de linhas vermelhas agregou o valor simbólico de repúdio e agressão.

Em "*The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*" (2010), Parker realiza um panorama histórico do lugar da mulher na arte ocidental através do bordado. Segundo a autora, a arte de bordar, que como comentamos, à princípio cumpria com a função da construção da feminilidade e da domesticidade, passou a representar o avesso às instituições e delimitações de gênero, sobretudo a partir de 1970, com a força do movimento feminista. Na contemporaneidade são inúmeros os artistas, independente de gênero, que atravessam as fronteiras de uma arte considerada antes tão trivial.

Como afirma Twigg (2007), a moda também foi por muito tempo tida como um fenômeno culturalmente atrelado ao feminino. Além disso, segundo a autora, a moda carrega um fator ideológico forte e contribui para que a desigualdade possa parecer algo legítimo. E essa desigualdade pode ser facilmente notada em se tratando de gênero, classe e, foco da autora, idade. Estendendo ainda mais esses fatores, podemos incluir tamanho. Muitas mulheres corpulentas, sobretudo até o início do século XXI onde *plus size* ainda não havia tomado corpo, indicavam se sentirem invisíveis pela falta de opção de peças do vestuário.

Figura 2 – Elisa Queiroz, "Camisolas", 1997. Técnica mista. Tecido, linha, espuma, impressão fotográfica. 100 x 80 x 60 cm. Fonte: Queiroz, [200-].

Elisa Queiroz (1970-2011) foi uma dessas pessoas. A artista sempre ironizava as normatizações dos corpos, criando um embate com a sua corpulência e o que era tido como padrão de beleza ideal. Em "Camisolas" (1997) (Figura 2), Queiroz inscrevia a insatisfação frente ao mercado de moda, que, como julgava, só fornecia roupas parecidas com camisolas para gordinhas (QUEIROZ, [entre 1990-2000]).

"Camisolas" traz a frequente padronização das roupas de tamanhos acima de GG sobretudo na década de 1990. A obra critica a falta de visão da moda na época, que, para Queiroz, fornecia peças sem considerar a personalidade das pessoas gordas. Utilizando do artifício da ironia, a artista posiciona imagens de nádegas com calcinhas de diferentes cores na parte traseira das camisolas, insunuando haver ali sensualidade, desejo de mostrar o corpo para além da modelagem "comportada".

Como afirma Volpi (2003), ao longo da história ocidental, as "formas de vestuário" se adequaram a propósitos e normas culturais e trabalhos como esse parecem lutar pelo alargamento do que é tido como "adequado". "Camisolas" também se mostra como um exemplo da multiplicidade de significações em torno do vestuário que ainda segundo Volpi, (p. 245) "[…] tem múltiplas funções cujas origens são complexas, não podendo ser reduzido unicamente à sua funcionalidade".

Twigg (2007) complementa a visão do papel cultural do vestuário dizendo que este possui interfaces que permitem aos corpos individuais se adequarem à normas ou sistematizações – ou, no caso de Queiroz, irem contra elas, violando as regras de visibilidade dos corpos gordos.

A última artista que citaremos e que encerrará a nossa breve discussão acerca de peles e alinhavos é a argentina Nicola Constantino (1964-). Possuidora de um senso crítico apurado e de pitadas de grotesco na sua rotina de criação, a argentina brinca com elementos do próprio corpo para desenvolver obras que discutem consumo, padrões de beleza e política.

Na série de trabalhos intitulada "*Peletería humana*" (1998) (Figuras 3 e 4), ela apresentava vestes e calçados confeccionados em silicones com padronagens de mamilos, de umbigos, de ânus e detalhes em cabelo humano que resultavam no casamento entre a moda e a medicina. Ao mesmo tempo sedutoras e repugnantes, essas peças dialogavam com o desejo de consumo do luxo e a obsessão por sexo e traziam a ideia de quem os vestisse estivesse sempre nu. "*Peletería humana*" apresentava uma pele que revelava e que assustava ao se insinuar como o mais novo luxo e a mais nova tendência da moda: o couro humano.

Figuras 3 e 4 – Nicola Constantino, peças da série "*Peletería humana*" (1998). Fonte: http://www.nicolacostantino.com.ar/peleteria.php. e http://beautifuldecay.com/2014/01/27/nicola-constantino/. Acesso: 16 set. 2016

Há também uma forte potência dessas peças em desmistificar o pudor da nudez, dos orifícios, do que é comumente oculto. Parece haver uma provocação contra a ordem do vestuário nas sociedades ocidentais modernas que, como afima Volpi (2003, p. 246), busca desviar o corpo nu do que é cultural, isto é, ocultar a nudez é distanciar o ser humano do seu "estado natural", "[…] contra o qual a cultura se interpõe".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito brevemente pudemos acompanhar um pouco da visão de Rebecca D. Harris, Elisa Queiroz e Nicola Constantino, que apesar de possuírem poéticas distintas, insinuam desenvolver produções fortemente atreladas ao repensamento de antigos discursos fundamentados nas premissas de dominação de saberes direcionados à medicina, ao masculino (claro, o próprio campo artístico é um forte exemplo disso) e ao pudor.

Como vimos, pensar a arte através das vestes e dos bordados abre espaço para a conexão de pensamentos que criam embates em relação às instituições e legitimações de corpos e posições dentro da sociedade. Harris e Queiroz reforçam a desvalorização da gordura na contemporaneidade conciliando as disjunturas entre o corpo ideal e o real. Harris, com o bordado invasivo provoca os padrões médicos reforçando a manipulação do seu corpo através de incisões e costuras. Queiroz provoca a padronização de roupas para gordas e sugere um corpo que possa se mostrar, que tenha o seu espaço. Transversalmente, Constantino extrapola a pele como camada de proteção, expondo o que, na prática, não deve ser visto. Nesse sentido, podemos fazer um pequeno contraponto com a moda e a sua frequente luta, ao longo da história, em disfarçar "erros" do corpo através de um ajuste na modelagem ou de um corte específico no tecido. O que as três artistas fazem é justamente o contrário: mostram o que as pessoas receiam ver.

Por fim, as vestes e os bordados produzidos por Harris, Queiroz e Constantino, possuem um forte significado social relacionado com a quebra de estereótipos. A moda no campo artístico, entendida aqui como o campo amplificado o qual se encontram as vestes e os bordados, se mostra como um fator de dissonância, abrindo caminho para diálogos referentes à expressão da identidade.

REFERÊNCIAS

HARRIS, Rebecca D. **Obscure objects of obesity**. 2013. 134 p. Dissertação (Mestrado em Arte Contemporânea) – Plymouth University. Reino Unido. 2013.

QUEIROZ, Elisa. **Elisa Queiroz**. [200-]. Catálogo de obras da artista não publicado. Arquivos do Processo de Criação de Elisa Queiroz disponível no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) na Universidade Federal do Espírito Santo. 36 p.

_____. [Entre 1990 e 2000]. Documentos de processo de Elisa Queiroz disponíveis no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) na Universidade Federal do Espírito Santo

TWIGG, Julia. **Fashion, the body and the age**. Kent: Universy of Kent, 2007. Disponível em: < http://www.clothingandage.org/projects/index.html>. Acesso em: 18 set. 2016.

VOLPI, Maria Cristina. *[O vestuário como princípio de leitura do mundo]. Le costume comme principle de lecture du monde*. Marie CARANI (ed.). **VISIO** – Le visual à l'``ere du post-visuel 2 / The visualin the age of the post-visual, vol. 8, 2003. Pp. 245-254.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine**. Nova York: I.B Tauris, 2010.

EL MUSEO TRAVESTI DEL PERÚ: RESISTÊNCIA QUEER NA AMÉRICA LATINA

EL MUSEO TRAVESTI DEL PERÚ: QUEER RESISTANCE IN LATIN AMERICA

Kaíque Cosme de Oliveira / Kaíque Cosme
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

Em 2003, Giuseppe Campuzano cria o projeto El Museo Travesti del Peru, um museu itinerante que propõe o regaste da história latino-americana do travestismo, apresentando influência da cultura inca e reunindo artefatos históricos, trabalhos artísticos e recortes de jornais.

O artigo levanta questões acerca de uma História da Arte higienizada e trata da construção de um movimento de resistência que se faz presente nas atuais práticas artísticas, criando assim o que seria uma contra-história de uma realidade de apagamento cultural.

Palavras-chave: América Latina; Queer; Resistência; Arte; *Museo Travesti Del Perú*

ABSTRACT

In 2003, Giuseppe Campuzano creates the project El Museo Travesti del Peru, a traveling museum that proposes the recovery of Latin American history of transvestism, with influences of the Inca culture and gathering historical artifacts, artwork and newspaper clippings.

The article raises questions about a sanitized History of Art and is building a resistance movement that is present in the current artistic practices, creating what would be a counter-history of a cultural erasing reality.

Keywords: *Latin America, Queer, Resistance; Art; Museo Travesti Del Perú*

INTRODUÇÃO

A História da Arte comumente apresentada em uma perspectiva ocidental, mostra ao longo dos anos uma arte majoritariamente constituída por homens artistas e que permeia por um ideal de sociedade patriarcal, tendo a mulher como figura central de diversas produções, representando um papel de musa, sexualizada e estereotipada em uma visão machista, configurando um simulacro heteronormativo.

Em breve retorno a uma linha cronológica da História da Arte, pouco se tem conhecimento de cenas que ilustram questões de gênero e sexualidade antes dos anos 60, onde movimentos feministas e LGBT passam de uma visão meramente integrativa em relação às democracias representativas ocidentais, para contestá-la num plano mais amplo (LOPES, 2004).

> O surgimento da preocupação com as questões das minorias foi potencializado por fatores de ordem social e política após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Nesse contexto, as primeiras ideias referentes a classe, raça e gênero surgiram em debates e publicações como o livro O segundo sexo (1949) de Simone de Beauvoir, cujo conteúdo serviu como base para o desenvolvimento do novo feminismo. A conscientização social desencadeada nesse contexto se fortaleceu na década de 1960, que é marcada pelas mudanças drásticas na consciência popular europeia e norte-americana e pela presença de um sentimento coletivo de revolução (ARRUDA; COUTO, 2011).

Certo é que em breve *refresh*, pouco temos nota do que se constituí uma arte queer, ou tampouco uma arte LGBT. Nessa perspectiva, lacunas são criadas quanto representações históricas da comunidade LGBT, originando apagamentos culturais que atravessam séculos e criam desmonte da história como um todo, tanto em seu caráter histórico-político quanto histórico-cultural.

As produções clássicas baseadas em moldes formalistas, figurativizam um cenário que se apresenta higienizado, focando no que diz respeito a uma sociedade branca, elitizada e binária, reforçando a construção de um modelo padronizado e consensual de mundo.

Em eixo latino-americano, temos registrado em nossa história, tradições culturais que relatam figuras andróginas desde civilizações pré-incas, apresentadas em cerâmicas Moche datadas entre V-VII d.C., como figuras que caracterizam travestis, presentes na cultura indígena (CAMPUZANO, 2009). Nesse sentido, os gêneros não se limitavam somente ao feminino e ao masculino no período pré-hispânico.

> *Verdad es, que generalmente entre lo serranos et Yungas ha el demonio introduzido este vicio debaxo de specie de sanctidad. Y es, que cada templo o adoratorio principal tiene vn hombre o dos, o más: según es el ydolo. Los quales andan vestidos como mugeres dende el tiempo que eran niños, y hablauan como tales: y en su manera, trage y todo lo demás remedauan a las mugeres. Con estos casi como por vía de sanctidad y religión tienen las fiestas y días principales su ayuntamiento carnal y torpe: especialmente los señores y principales. Esto sé porque he castigado a dos: el vno de los indios de la sierra, que estaua para este efecto en un templo que ellos llaman Guaca de la prouincia de los Conchucos, términos de la ciudad de Guánuco: el otro era en la prouincia de Chincha indios de su magestad. A los quales hablándoles yo de esta maldad que cometían, y agrauándoles la fealdad del pecado me respondieron: que ellos no tenían la culpa, porque desde el tiempo de su niñez los auían puesto allí sus Caciques, para vsar con ellos este maldito y nefando vicio, y para ser sacerdotes y guarda de los templos de sus Indios (CIEZA DE LEÓN, 1553 apud CAMPUZANO, 2009, p. 82).*

Com a chegada dos colonizadores na América Latina e o processo de catequização, as tradições locais começaram a sofrer modificações de modo que era implementada a ideia de que não haveria espaço para gêneros alternativos (CAMPUZANO, 2015), resultando então em uma aculturação das civilizações locais.

EL MUSEO TRAVESTI DEL PERÚ

Giuseppe Campuzano, filósofo e drag queen peruano, cria na primeira década dos anos 2000 o projeto *El Museo Travesti del Perú*, um museu itinerante que nasceu da necessidade da documentação da história latino-americana do travestismo. Com influências da cultura inca, o projeto carrega imagens, objetos, textos, recortes de jornais, documentos e objetos de arte, tudo isso problematizando e desconstruindo o ideal heteronormativo imposto. O trabalho de Campuzano sai da ideia de integração da minoria em discursos da maioria, se tornando, então, um mecanismo de desarticulação do campo privilegiado do heterossexual.

> *Sus fuentes son diversas (antropología, arte, historia, leyes, prensa, testimonios) así como sus estrategias de difusión — un museo travesti en sí mismo. El Museo Travesti se ha presentado como muestra, performance, protesta, libro o conferencia. El contraste de sus fuentes y formatos hace posible una aproximación multifocal al travestismo que también sea capaz de replantearse, consecuente con su finalidad: abarcar lo travesti, y lo peruano, inasibles (CAMPUZANO, 2009).*

El Museo Travesti del Perú desconstrói os aspectos institucionais museológicos, a fim de reconstruir uma história travesti que sempre se fez presente na sociedade latino-americana, desde sua origem na arte, literatura, arqueologia, como na atualidade passando por veículos midiáticos, na intenção de fazer história através do corpo e da sexualidade, representando uma política que se afasta do desejo e do prazer (CAMPUZANO; ABALO; BATISTA, 2015).

Campuzano, na construção do *MTP*[1], propõe uma quebra da hegemonia política que incide em todos os meios da sociedade, subvertendo o então apagamento cultural e o transformando em resistência cultural. Seu trabalho, como fonte de arte crítica, fomenta o dissenso e torna visível o que o consenso dominante procura ocultar, dando voz ao silenciado, caracterizando um ativismo artístico (MOUFFE, 2007).

> Este proyecto plantea la prostitución de aquella memoria instituida, naturalizada y despótica. Una prostituta no como finalidad, identidad o paradigma sino como mediadora de un proceso sexualizante, posidentitatitario y descolonizador, de un rito donde el cuerpo, el arte y la historia son dispositivos deconstructivistas. El discurso hegemónico ya incluía lo travesti como fetiche en su relato, el discurso travesti ha de saber jugar con aquellas dosis de exótica y buen salvaje. Una de las premisas fue la construcción de un museo falso, de un archivo virtual, como acto subversivo que no se concreta al contraexpolio de museos, archivos y bibliotecas, sino a la inoculación de tales asepsias con dispositivos de mestizaje, trasvestismo o mariconada (CAMPUZANO; ABALO; BATISTA, 2015).

O corpo travesti ganha espaço de expressividade e notoriedade na construção desse recurso de redemocratização da história proposto por Campuzano, emergindo de um cenário marginalizado em que foi submetido através dos processos colonizadores e pós-colonizadores.

MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA

As práticas artísticas como meio de ativismo tornam-se fundamentais num plano político de sociedade e transformam o modo de produção de arte. Noble (Noble, 2013 apud MOUFFE, 2007, p. 69) caracteriza quatro formas distintas de se fazer arte crítica, sendo a arte feminista, arte homossexual, arte feita por minorias étnicas ou religiosas as formas predominantes de arte crítica feita nos últimos anos. Nesse sentindo, Mouffe afirma:

1 *El Museo Travesti del Perú*

> Lo que hace que todas esas muy diversas prácticas artísticas sean críticas es que se las puede considerar, aunque en formas diferentes, intervenciones agonistas en el espacio público. Desde luego, su objetivo no es el de hacer una ruptura total con el estado de cosas existente para crear algo absolutamente nuevo (MOUFFE, 2007).

A inserção dessas práticas no meio social, tal como espaços museológicos e veículos midiáticos, possibilitam a desconstrução de ideais paradigmáticos consolidados por séculos, fazendo valer da arte forma de militância. Os artistas, então, contribuem para a modificação do que se diz perceptível e pensante, podendo suscitar novas experiências (CANCLINI, 2010).

A arte queer, tal como a arte feminista, nesse sentido, não só modifica o cenário artístico, como também histórico, dando visibilidade a questões de gêneros e sexualidade, propondo discussões pertinentes e gerando notoriedade. Através desses atravessamentos, novos meios de resistência são construídos, tal como o Museu da Diversidade Sexual, localizado na Estação República de metrô em São Paulo, sendo o primeiro museu a tratar de questões LGBT na América Latina.

O museu, também tido como Centro de Cultura, Memória e Estudos da Diversidade Sexual do Estado de São Paulo, visa à preservação, pesquisa e divulgação do patrimônio cultural LGBT brasileiro, bem como "valorizar a importância da diversidade sexual na construção social, econômica e cultural do Estado de São Paulo e do Brasil" (Museu da Diversidade Sexual, 20-?).

Certo que artistas tem encontrado no campo da arte um meio de denúncia contra processos consensuais políticos, incitando o pensamento crítico através de suas produções e criando novos meios de lutas por direitos a causas ativistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Museo Travesti del Perú* é a resistência do apagamento cultural que a comunidade de travestis, *drag queens*, transgêneros e andrógenos vem sofrendo, construindo uma contra-história de uma realidade constantemente ignorada e marginalizada. Campuzano vai à contramão dos processos higienizadores históricos e quebra discursos embarreiradores do que tange a luta social da comunidade LGBT.

> Campuzano resgatou um Peru de sociedades incas que tinham na figura do andrógino um ser importantíssimo e sem igual da cosmovisão indígena. A cultura binária da colonização espanhola veio como uma faca de gume moralista, proibindo a qualidade travesti que transcendia a oposição do feminino ao masculino. Era um medo da pérola, das penas de pássaros e da quase deidade da liberdade de escolher-se ser o que queria (ESPAÇO HÚMUS, 2014).

Nesse sentindo, a arte queer, além de forma de luta e resistência, se torna, então, forma de reposição histórica, possibilitando a inserção da comunidade LGBT nos arquivos com novos aspectos, fazendo-se valer de fortes criticas sociais e viabilizando novos meios de se fazer arte.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Lina Alves; COUTO, Maria de Fátima. Ativismo artístico: engajamento político e questões de gênero na obra de Barbara Kruger. In: *Revista Estudos Feministas*,UFSC, Florianópolis, v. 19, n. 2, maio/

ago., 2011, p. 389-402. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000200005/19310>. Acesso em: 10 ago. 2016.

CAMPUZANO, Giuseppe. Recuperação das histórias travestis. In: CORNWALL, Andrea; JOLLY, Susie (Orgs.). *Questões de gênero*: ensaios transculturais. Rio de Janeiro: ABIA, 2008, p. 81-90. Disponível em: <https://www.ids.ac.uk/files/dmfile/questoesdesexualidade.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____, Giuseppe. Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones… el Museo Travesti del Perú. In: *Revista Bagoas*: Estudos gays, gêneros e sexualidades, CCHLA/UFRN, Natal, v. 3, n. 4, jan./jun., 2009, p. 79-94. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v03n04art04_campuzano.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____, Giuseppe; ABALO, Kateryn Lorenzo; BATISTA, Ardiel Rodríguez. Museo Travesti del Perú. In: *Revista Nerter*, Espanha, v. 1, n. 25/26, 2015/2016, p. 43-53. Disponível em: <https://mbrito.webs.ull.es/NERTER/NERTER%2025-26%20(43-53).pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

CANCLINI, Néstor García. ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? In: *Revista Estudios Visuales* - Retóricas de La Resistencia, Múrcia: CENDEAC, v. 7, n. 7, jan., 2010, p. 16-37. Disponível em: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

ESPAÇO HÚMUS. *Giuseppe Campuzano e El Museo Travesti de Peru*, set. 2014. Disponível em: <http://espacohumus.com/giuseppe-campuzano-e-el-museo-travesti-del-peru-2/>. Acesso em: 12 ago. 2016.

LOPES, Denilson. Desafios dos Estudos Gays, Lésbicos e Transgêneros. In: *Revista CMC,* São Paulo, v. 1, n. 1, 2004. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/5/5>. Acesso em: 21 ago. 2016.

MOUFFE, Chantal. Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica. In: *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA / UAB, 2007.

MUSEU DA DIVERSIDADE SEXUAL. *Quem Somos*, 201-. Disponível em: < http://www.mds.org.br/quem-somos/>. Acesso em: 17 ago. 2016.

O CORPO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: A INFLUÊNCIA DO DISCURSO FEMINISTA

THE BODY IN CONTEMPORARY ART: THE INFLUENCE OF FEMINIST DISCOURSE

Kamilla Ribeiro Albani
PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

No presente artigo analisamos como o discurso feminista da década de 1960 contribuiu para a inserção de questões ligadas ao corpo e ao gênero na atuação das artistas mulheres na arte contemporânea. Para tanto, partimos de um plano comum entre o texto "O corpo como território do político" de Annateresa Fabris e do slogan da segunda onda do movimento feminista "o pessoal é político" de Carol Hanish em 1969 para analisar as relações corpo, gênero e mulheres na arte. Por fim, consideramos a partir dessa análise a emergência da ideia de um "corpo feminista" no trabalho de algumas artistas mulheres, a saber: Cindy Sherman, Marina Abramovic e Nazaré Pacheco.

Palavras-chave: Corpo. Político. Feminismo. Arte contemporânea.

ABSTRACT

The present article analyses how feminist discourse from the 1960s has contributed to the issues related to body and gender in the performance of women artists in contemporary art. The starting point of our hypothesis is a common ground between the text "The body as a territory of the political" of Annateresa Fabris and the slogan of the second wave of the feminist movement "the personal is political" of Carol Hanish in 1969 to analyze the relations between body, gender and women in art. Lastly, we consider from this analysis the emergence of the idea of a "feminist body" in the work of some women artists, namely: Cindy Sherman, Marina Abramovic and Nazareth Pacheco.

Keywords: *Body; Art and Politics; Contemporary art*

INTRODUÇÃO

Parte das questões formais vigentes na produção artística *pós-moderna*[1] foram levantadas pelas vanguardas e permanecem evidentes. Ao discutir o lugar da arte e do artista, objeto e espaço, material e suporte, os artistas pós-modernos desafiam a teoria formalista de Greenberg[2], retomam algumas das discussões lançadas por Marcel Duchamp e evidenciam indagações acerca da autoria e a materialidade das obras, anunciadas com o "*urinol*"[3].

Em contraponto à especificidade categórica presente nas vanguardas, os artistas passaram a integrar possibilidades nos mais diversos campos de atuação, materiais e suportes ampliando a aproximação entre arte e vida.

Na década de 1960, consolidaram-se as linguagens e práticas de experimentação artística centradas no corpo, como por exemplo a performance e a *body art*, paralelo aos discursos vinculados ao *experimentalismo*[4], o gênero do artista e o papel do espectador, entre outras questões. Nesse contexto, é possível observar grandes mudanças nos âmbitos cultural, político e social que passam a refletir diretamente na produção artística.

As manifestações dos movimentos sociais e de contracultura das décadas de 1960 e 1970, influenciaram a produção e a crítica de arte, concomitantemente, o movimento feminista[5] evidenciou uma série de produções práticas e a escrita de mulheres no campo da arte[6]. A discussão de novos papéis sociais e o corpo como meio, se consolidaram na pesquisa de várias artistas mulheres[7] das décadas decorrentes.

1.1 O CORPO FEMINISTA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Toda a repercussão da arte produzida por essas artistas a partir da década de 1960 não está atrelada a um movimento[8] que pudesse denominar e restringir as obras produzidas ao termo "arte feminina", por exemplo. Ao apresentar trabalhos que questionam as variadas identificações do feminino9 às quais, as mulheres, estão cotidianamente submetidas, podemos apontar a presença do corpo como possibilidade de uma atuação política na arte.

---

1 [...] "Assim sendo, tais manifestações praticadas hoje em dia, paradoxalmente, enquadram-se dentro da arte pós-moderna, visto que, por meio delas não está sendo produzido nenhum novo estilo e nenhuma nova estética – o que era condição fundamental para a arte moderna, sobretudo a de vanguarda – e sim, revivendo elementos já existentes e anteriormente consolidados, o que é próprio das práticas artísticas pós-modernas". DE ARAUJO, Marco. In: J. GUINSBURG e BARBOSA, Ana Mae (org.) O Pós-modernismo. São Paulo: Perspectivas, 2008, p. 265.

2 "Toda essa obra dos anos 60 desafiou a narrativa modernista da história da arte mais particularmente identificada com o crítico norte-americano Clement Greenberg". ARCHER, Michael. Arte Contemporânea – uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.X (prefácio).

3 A "Fonte", 1917, é um urinol de porcelana branco, considerado uma das obras mais representativas do Dadaísmo, apresentado por Duchamp.

4 "O termo "experimental" servia tanto para designar a livre experimentação com novas mídias e novos procedimentos, quanto para pontuar a experiência sensível, que passa necessariamente pelo corpo, afinal, experimentar é "provar, praticar, sentir, sofrer, ou suportar" ações corporais". CANONGIA, Ligia, O legado dos anos 60 e 70, arte +, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 55.

5 A segunda onda feminista é uma continuidade da primeira onda feminista, marcada pela conquista de direitos políticos adquiridos na década de 1920. Tendo seu início no começo da década de 1960, a nova fase identificava o problema da desigualdade como a união de problemas culturais e políticos, encorajando a atuação políticas das mulheres na sociedade e a combaterem as estruturas sexistas de poder.

6 "A linguagem da história e da crítica da arte nem sequer reconhecia as mulheres para que pudesse negá-las. Em vez disso, ela presumia que as mulheres simplesmente não precisavam ser consideradas". ARCHER, Michael. Arte Contemporânea – uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.125.

7 "Os propósitos socioculturais de Fluxus têm um de seus exemplos maiores no exame da condição da mulher na sociedade moderna. Os movimentos feministas desencadeados alguns anos mais tarde, no final dos anos 60, foram precedidos por apreciável série de performances de Alison Knowles, Yoko Ono, Shigeko Kubota, Mieko (Chieko) Shiomi, Takako Saito, sendo também de notar as realizadas por Carolee Schneemann, colaboradora de Fluxus. Atuações desassombradas foram, por exemplo, as de Ono em "Cut piece" e de Kubota em "Vagina Painting". Um nome a trazer junto, desde o fim da década, é o de Charlotte Moorman, a violoncelista que colaborou com Paik na introdução do erotismo na música em peças que pertencem igualmente à história videográfica". ZANINI, Walter. A atualidade de Fluxus, In Ars- Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA/SP, São Paulo, vol. 1, n. 3, 2004, p.19.

8 "E a arte feminista não era um movimento – ou era um movimento, e ainda é, mas não um movimento artístico, com as inovações estéticas e exaustivas implicadas". LIPPARD, Lucy. The Pink Glass Swan. Select essays on feminist art. U.S.A. WW Norton, 1995, p. 25.

9 "Ninguém nasce mulher: torna-se". BEAUVOIR, Simone de. The Second Sex, trad. E. M. Parshley, Nova York: Vintage, 1973, p.301.

> "A força inegável desse tipo de imagem, sua possibilidade de atingir o imaginário social com um impacto que, frequentemente, não se encontra nas rápidas tomadas televisivas, têm servido de alimento para muitos artistas contemporâneos interessados em colocar a problemática do corpo no centro de uma reflexão, ora sistemática, esporádica. A metáfora do 'corpo como campo de batalha', emprestada de um dos trabalhos mais conhecidos de Barbara Kruger (Seu corpo é um campo de batalha, 1989), parece ser um instrumento eficaz para a análise da complexa situação do indivíduo na sociedade contemporânea. O corpo – como escreve Juan Antônio Ramirez, ao analisar o trabalho da artista norte americana – 'é um âmbito conflituoso difícil de limitar, um lugar de convergência ou disputa de complexas pulsões morais, biológicas e políticas. A batalha social, a luta de gêneros e de classes desenvolve-se em *seu* corpo, mesmo que, nem sempre você se dê conta disso." (FABRIS, 2009, p. 417).

Produzido para a Marcha das Mulheres em Washington, a obra de Bárbara Kruger *"Untitled" (Your body is a battleground)* evidencia o corpo e o político na arte contemporânea. A fotografia acompanhada do texto, ilustra os questionamentos do movimento feminista e traz à tona uma série de reivindicações acerca da autonomia do corpo. O título da obra "o seu corpo é um campo de batalha", faz um convite à reflexão sobre a condição do corpo e das mulheres na sociedade ocidental.

O movimento feminista, em voga a partir da década de 1960, possibilitou uma nova articulação das normas sociais na sociedade ocidental capitalista. A partir da superação das bases ideológicas-estruturais, a mulher - branca e de classe média, passa a se colocar na sociedade de modo a efetivar uma nova configuração, atuante e política.

Mais tarde, o feminismo passa a compreender a necessidade de ampliar-se às questões ligadas à classe social, origem racial, cultural e da sexualidade, estendendo o próprio conceito de mulheres[10], paralelo, ao desenvolvimento de uma arte intelectualizada e cada vez mais emaranhada à vida.

Mesmo que parte das artistas não se considerem ou se considerassem feministas, ativistas ou militantes, há uma reivindicação pela ocupação de um espaço no sistema da arte, até então, predominante ocupado por homens. Acreditamos que, nesse contexto, quando uma artista propõe ações, objetos ou imagens que remetem ao corpo e a sua atuação, passam a configurar um corpo como *território do político*, e esse corpo, que se apresenta por si, pode vir a ser considerado um corpo feminista[11].

As discussões em torno do feminismo evidenciaram a presença de artistas mulheres que apresentam o corpo em objetos, instalações ou imagens, que atuam com o corpo e/ou sobre o próprio corpo. Por mais que já houvessem algumas artistas mulheres com carreiras consolidadas antes desse período, a década de 1960 marca o momento em que se abriu espaço no meio artístico para a inserção de temáticas ligadas ao corpo, ao gênero e à sexualidade, aos conceitos de público e privado, autobiografia e memória, dor, prazer e desejo.

Tendo a fotografia como meio, Cindy Sherman obteve destaque com seus trabalhos em torno das discussões ligadas ao gênero ainda no início da década de 1970. A artista, objeto de sua obra, realizou uma série de

10 "[...] Existe uma região do 'especificamente feminino', diferenciada do masculino como tal e reconhecível em sua diferença por uma universalidade indistinta e consequentemente presumida das 'mulheres'? A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a 'especificidade' do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a 'identidade' como tornam equívoca a noção singular de identidade". BUTLER, Judith, Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar, ed. 8ª. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p .22.

11 "Talvez exista, na presente conjuntura político-cultural, período que alguns chamariam de 'pós-feminista', uma oportunidade de refletir a partir de uma perspectiva feminista sobre a exigência de se construir um sujeito do feminismo". IBID, p.24.

fotografias incorporando distintos personagens referentes a variados estereótipos do feminino, pré-estabelecidos culturalmente e reproduzidos pelos meios de comunicação, o cinema e a publicidade da época.

Em *"Untitlet Film Stills"*, 1977 – uma série de fotografias em preto e branco na qual a artista posou interpretando diferentes personagens, se espelhando em papéis clássicos do cinema americano das décadas de 1950 e 1960 – o uso da imagem fotográfica da figura feminina comercialmente estereotipada, põe em cheque a formatação do feminino estabelecida pela cultura.

Ao interpretar a mocinha, a vilã, a namorada, a estudante, a dona de casa, a atriz de cinema, ou uma garota qualquer, cria-se um jogo explícito em suas imagens de vida real versus clichês reafirmados pelo cinema e outros meios de comunicação. Sherman denunciava a imposição vivida pela mulher na sociedade cultural americana para que se enquadre e aja de modo convencional, correspondendo aos papéis impostos pela sociedade[12].

Nesse mesmo contexto, as performances realizadas por Marina Abramovic no início da década de 1960, soam como ferramentas de contestação através da presença do corpo no meio artístico. Experimentações psíquicas, introspecção autobiográfica, estreitamento dos limites que discernem o público e o privado, vida e arte, dor e prazer, são conceitos abordados pela artista no uso de diferentes meios. Entre fotografia, vídeo, instalação, performance, textos e objetos, a artista submete o próprio corpo (suporte e meio de suas ações) a exposições físicas extremas, testa sua própria resistência física e mental.

Em "*Rhythm 0*", 1975, a artista permaneceu deitada por seis horas, entre 72 objetos dispostos sobre uma mesa - entre eles, um machado, uma pistola e uma bala de revólver, na *Galleria Studio Morra*, de Nápoles. Os objetos convidam o observador a atuar efetivamente na obra, desafiando o potencial performático da artista ao evidenciarem um comportamento social imprevisível do público. Através da performance, Abramovic extrapola os limites que delimitavam obra, espaço, artista e observador integrando-os num único conjunto. Exposta a riscos: foi cortada, pintada, limpa, coroada com uma coroa de espinhos e, por fim, estava com um revólver carregado apontado para sua cabeça. O trabalho foi interrompido por espectadores preocupados com a segurança da artista. Com essa série, Marina evidencia sua crítica à manipulação do corpo como objeto passivo à realização, e satisfação sexual e submissão social.

Os trabalhos de Nazareth Pacheco, realizados entre as décadas de 1980 e 1990, dialogam com o feminismo através de um discurso autobiográfico, onde a busca pela adequação aos padrões de beleza e a dor são evidenciados. Os objetos e instalações, constituídas por meio de instrumentos de corte e aparatos médicos - aos quais os corpos são submetidos cotidianamente através dos mais simplórios tratamentos estéticos ou procedimentos cirúrgicos, remetem as situações que evidenciam a incessante busca pela beleza ideal destinada à concepção do feminino e a condição do corpo em um jogo de tortura e satisfação. Os objetos tornam explícitas as cirurgias de correção estética às quais a artista se submeteu ao longo da vida.

Os objetos, que aparentemente apresentam-se como *vestíveis ou penetráveis*, escondem riscos de ferimento. A artista joga com noções de profundidade e superficialidade, toque e repulsa. Por serem translúcidos e brilhantes, seduzem o espectador que, ao observar a obra atentamente, percebe a presença de lâminas de barbear, alfinetes, entre outros objetos perfurantes e cortantes presos juntamente às miçangas transparentes, construindo um grande bordado.

12 "Entretanto, se os atributos de gênero não são expressivos, mas performativos, então constituem efetivamente a identidade que pretensamente expressariam ou revelariam. A distinção entre expressão e performatividade é crucial. Se os atributos e atos do gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz significação cultural, são performativos, então, não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora". IBID, p. 243.

Desde as décadas de 1960 e 1970, o trabalho das artistas mulheres atestam um desafio aos limites do corpo. Reforçam a tentativa de romper fronteiras, questionar a sociedade e a própria tradição histórica da representação do corpo na história da arte. Ao propor instalações, objetos, obras conceituais e midiáticas, relacionam memória e afetividade a partir de um posicionamento crítico diante do cotidiano contemporâneo. Propõem um corpo atuante e exaltam a diferença: traduzem nos objetos e instalações outros corpos possíveis, um *corpo como território do político* e feminista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento de trabalhos centrados no *corpo como um território do político* evidencia-se na proposta de vários artistas, não se restringindo ao discurso de artistas mulheres. Por sua vez, elas impunham de maneira evidente a retomada do posto de produtoras de arte. Exigiam desfocar a atenção do olhar contemplativo e delimitador para, finalmente, apontar novas direções, rompendo estereótipos. O corpo, apresentado por elas, deixa de ser modelo e passa a ser objeto de transformações políticas e sociais.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael, *Arte Contemporânea – Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. Trad. E. M. Parshley, Nova York: Vintage, 1973.

BUTLER, Judith, *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar, ed. 8ª. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CANONGIA, Ligia, *O legado dos anos 60 e 70, arte* +. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.

FABRIS, Annateresa. *O corpo como território do político*. Baleia na Rede – Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura. Vol.1, nº6, Ano VI, Dez/ 2009.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília [orgs.], *Escritos de artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LIPPARD, Lucy. *The Pink Glass Swan*. Select essays on feminist art. U.S.A. WW Norton, 1995.

ZANINI, Walter. *A atualidade de Fluxus*, In Ars- Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA/SP, São Paulo, vol. 1, n. 3, 2004, p. 10- 34.

POR UMA POÉTICA DO ENVELHECER DANÇANDO

FOR A POETICS OF AGING DANCING

Lívia Espírito Santo
Mestranda em Artes Cênicas pela UFOP, especialista em Gestão Pública pela FAPP/UEMG, cientista social formada pela PUC/MG e bailarina da Cia de Dança Palácio das Artes - MG/BR.

José Márcio Barros
Mestre em Antropologia Social pela UNICAMP, Dr. em Comunicação e Cultura pela UFRJ, Professor da PUC Minas e FAPP/UEMG.

RESUMO

O artigo aqui apresentado é uma problematização a cerca do envelhecimento na vida profissional do bailarino. Os caminhos dessa reflexão apresentam o envelhecimento como possibilidade de transformar, continuar e/ou questionar um pensamento sobre a dança, o corpo e as atuações possíveis de um bailarino que muda constantemente e de modo singular. Para realização desse estudo recorreu-se a uma revisão bibliográfica e conceitual bem como o acompanhamento do movimento artístico da dança.

Palavras-chave: Corpo. Dança. Envelhecimento. Relações de Poder. Insurreição.

ABSTRACT

The article presented here is a questioning about aging in the professional life of the dancer. The paths of this reflection presents aging as a possibility to transform, to continue and/or examine the thought about the dance, the body and the possible actions of a dancer that is constantly changing and in a unique way. To conduct this study we used a bibliographical and conceptual review as well as monitoring of the artistic movement in dance.

Keywords: *Body. Dance. Aging. Power relations. Insurrection.*

INTRODUÇÃO

O pensamento comum, circunscreve o bailarino de modo a sempre imagina-lo girando, saltando, feliz, com seus corpos flexíveis, alongados, saudáveis, jovens. No entanto, por detrás desse imaginário, tem-se um mundo ofuscado por estereótipos e silêncios que contribuem para uma percepção de que a carreira profissional do bailarino tenha um prazo curto de validade. Como se dançar fosse impraticável ao corpo envelhecido.

É comum encontrar estudos sobre a velhice que a reduzem ao campo estritamente fisiológico ou psicológico, negligenciando os parâmetros culturais e sociais, sempre relacionais, que assinalam uma dimensão simultaneamente coletiva e particular sobre o envelhecimento. Parâmetros estes que desmistificam o envelhecimento como um fenômeno de sentido único, vivenciado por todos de uma forma padrão.
No caso da dança, que tem o corpo como o principal instrumento de trabalho, é possível se perguntar: o que significa envelhecer? O que provoca sentimento de finitude diante da profissão?

ENVELHECIMENTO COMO TEMPO HISTÓRICO NÃO LINEAR E ÚNICO

A idade não é um dado da natureza, nem variável exclusiva para explicar o comportamento humano. Essa visão rompe com uma "sequência unilinear de etapas evolutivas em que cada etapa, apesar das particularidades sociais e culturais, seriam estágios pelos quais todos os indivíduos passam e, portanto, teriam um caráter universal". (DEBERT, 1998, p.51).

No bojo dos critérios sociais atribuídos a cada categoria de idade, as pessoas vivenciam o envelhecimento em diversas situações e expressões simbólicas, como, por exemplo, quando elas sentem as mudanças físicas, passam por frustrações, vivenciam lutos e celebrações, mudam de emprego, passam por uma vivência dolorosa. Contudo, diante da literatura especializada encontra-se dificuldade para conceituar a velhice, pois ela não é excepcionalmente uma fase, mas um constante e sempre incompleto processo de subjetivação. "Podemos dizer que na maior parte do tempo não existe um 'ser velho', mas um 'ser envelhecendo'" no tempo e com o tempo, no mundo e com o mundo. (GOLDFARB, 1998, p.9).

O entendimento de "estar ficando velho", "ser velho", "estar velho" descreve o modo como um indivíduo, baseado em seus valores cultivados em sociedade, conceitua e experiência de seu próprio corpo. Nesse sentido, o tempo da experiência humana se diferencia do tempo cronológico, uma vez que o modo de interpretar o mundo se dá de maneira cultural e social.

O tempo cronológico possibilita a realização da interpretação do corpo na história, a partir do presente e do que se compreende de passado e futuro. Ou seja, o tempo do ser é um tempo de experiência constituído a partir da vida social e cultural compartilhada, que possibilita a diferenciação dos corpos e suas interpelações. O tempo histórico não é único e abstrato como o tempo cronológico. Ele é uma realidade plural, diversificada, variável como a diversidade da experiência cultural.

Este tempo está vinculado a unidades políticas e sociais de ação, a homens concretos que atuam e sofrem influências de suas instituições. Ou seja, o tempo histórico possui um caráter plural da temporalidade. Em outras palavras, o processo de envelhecimento demonstra que as possibilidades não se esgotam em uma resposta cronológica do que é o fenômeno corpo, uma vez que as experiências e os processos de maturação do ser se dão no tempo, no tempo não cronológico, mas no tempo do próprio ser, um tempo histórico de experiências. É possível aferir, dentro do recorte desse artigo, que não se pode preestabelecer como condição

de possibilidade da dança o requisito único da idade, mas sim todo o complexo de experiências que este corpo na dança representa.

Exatamente a partir dessa noção de tempo ontológico é que novas concepções de corpo são possíveis, uma vez que a linguagem possibilita deduzir que o corpo é nada mais nada menos que a manifestação materializada da linguagem histórica de cada ser, sujeito, inserido no seu tempo-histórico de experiências culturais. Em suma, a representação do envelhecimento está ligada a experiências que se impõem aos sujeitos ao longo da vida.

DANÇA, CORPO E AS RELAÇÕES DE PODER

Reconhece-se a existência de uma diversidade de enfoques e entendimentos sobre a dança. Nesse artigo, optou-se por discuti-la no campo das relações de poder. Ou seja, pretende-se menos defini-la, e mais problematiza-la como possibilidade de discursos de saber-poder que influenciam as formações das diversas personalidades e identidades por meio do corpo. Discursos estes que, muitas vezes, conduzem e alienam sujeitos e determinam condições de validade do corpo e da profissão, reafirmando conceitos e comportamentos que atendem ao saber normativo e vigilante das instituições.

Esta abordagem permite abrir espaço para a emergência de pensamentos críticos sobre o bailarino artista, capazes de desvelar os significados de corpo, dança e envelhecimento no exercício da profissão. Portanto, no contexto profissional, a dança como expressão de uma cultura, revela-se como lugar privilegiado para tecer reflexões a respeito de identidades e poéticas possíveis.

CONTRIBUIÇÕES DE MICHEL FOUCAULT (1926-1984) E MARCEL MAUSS (1872-1950)

Michel Foucault desenvolveu uma arqueologia do saber filosófico a partir das práticas de subjetivação ocorridas nas relações de poder. Segundo este autor, a característica principal das sociedades são as relações de poder realizadas a partir dos discursos de verdade. Esses discursos de verdade são geradores do saber-poder. No plano histórico, este saber-poder, exercido no corpo pela vigilância, pelo controle e pela "necessidade" de utilidade produtiva é o que as instituições realizam a partir do saber clínico. Foucault não investiga o poder com a pretensão de achar o destinatário ou autor da relação, nem o porquê da relação interna entre agentes, mas sim fazer uma arqueologia-genealogia do saber e do poder, apontando como as formações culturais e sociais estão formatadas conforme alguns padrões de normalização impostos por instituições, quer sejam elas para punir, controlar ou vigiar. O autor desvela que o poder não acontece sozinho, nem tem destinatário. Está nas relações intersubjetivas, é gestado e gerado por ele próprio, de forma implícita, mas viva. "O poder não para de questionar, de nos questionar; não para de inquirir, de registrar; ele institucionaliza a busca da verdade, ele a profissionaliza, ele a recompensa". (FOUCAULT, 1999, p.29).

Para o autor, existem múltiplas formas de dominação, que não estão centralizadas apenas no Estado, mas em suas extremidades, como, por exemplo, na educação, na família, na igreja, nas empresas, enfim, dominações que ocorrem nas relações interpessoais. Para Foucault as relações de poder acontecem em todos os lugares e funcionam em cadeia, ou seja: o poder "se exerce em rede e, nessa rede, não só os indivíduos circulam, mas estão sempre em posição de ser submetidos a esse poder e também de exercê-lo". (FOUCAULT, 1999, p.35). Como consequência desse poder difuso que circula em rede na sociedade, os indivíduos têm suas personalidades conduzidas e sujeitadas por instituições de normalização, aqui vistas como núcleo de poder e verdade, determinando o controle da conduta e do valor social.

Esses poderes se tornam efetivos e fortes, uma vez que são exercidos por meio dos símbolos e da linguagem que adentram na própria maneira de pensar, agir e sentir dos indivíduos, garantindo a manutenção desses poderes, mesmo sem a presença das instituições.

Nesta perspectiva, um bailarino, assim como os demais corpos existentes na sociedade, reflete as diversas dimensões das relações de poder em seu corpo a partir dos gestos, posturas, hábitos - saberes sujeitados pela normalização. Trata-se dos micro poderes presentes nas instituições e de seus efeitos de dominação, de suas táticas, estratégias e técnicas para colocar "esses grandes funcionamentos e os próprios corpos com sua materialidade e suas forças". (FOUCAULT, 2004, p.11).

No ensaio "As técnicas Corporais", Marcel Mauss em uma perspectiva antropológica, denomina "técnica" como "um ato tradicional eficaz". (MAUSS, 2003, p.407). Nesse sentido, para o autor, a técnica existe porque existe transmissão de uma tradição. Neste ensaio, Mauss exemplifica, a partir de uma documentação sobre as mulheres de maori, na Nova Zelândia, como o corpo adquire hábitos e não, em um pensamento simplista, que existe uma "maneira natural" de agir e movimentar.

Num livro de Elston Best, publicado na França em 1925, acha-se um documento notável sobre a maneira de andar da mulher maori (Nova Zelândia). (Não se diga que são primitivos, julgo-os sob certos aspectos superiores ao celtas e aos germanos.) "as mulheres indígenas adotam um certo *'gait'* (a palavra inglesa é deliciosa): a saber, um balanceio solto e no entanto articulado dos quadris que nos parece desgracioso, mas que é extremamente admirados pelos Maori. As mães exercitavam (o autor diz "*drill*") suas filhas nessa maneira de andar que é chamada *'onioi'*. Ouvi mãe dizerem a suas filhas (eu traduzo): ´não estas fazendo o onioi`,quando uma menina deixava de fazer esse balanceio."(*The Maori*, I, p. 408/9, cf. p.135.) Era uma maneira adquirida e não uma maneira natural de andar. (MAUSS, 2003, p.405).

Como apresentado, o "onioi" é uma tradição em maori. Este caminhar é uma técnica específica daquele grupo. A citação pode ser analisada também como fundamento metodológico das relações de normalização, correção e punição em Foucault. Desse modo, a *técnica onioi* pode ser também entendida como *saber-poder*. Por exemplo, quando as mães cobravam o "onioi" das filhas, tem-se a correção por via da disciplina naturalizando aos poucos aquele caminhar. Ao deslocar esta discussão para a dança, têm recorrentemente a mesma afirmação. Ou seja, existe um *discurso de verdade*, aqui entendido como *transmissão de uma tradição*, um corpo *submetido*, que adquire um saber específico, denominado *técnica*.

De modo geral, essas técnicas corporais adquiridas, os hábitos, correspondem a "um sistema de montagens simbólicas" feito por cada indivíduo pertencente a uma sociedade, grupo e/ou instituição. Assim, o corpo, por uma perspectiva foucaultiana está aprisionado no interior dos poderes vigentes, impõem limitações, proibições e/ou obrigações (FOUCAULT, 2004) e, nesse sentido, a dança, consequentemente, ressoa estes poderes. Nessa concepção, a dança como objeto de estudo torna-se um fenômeno representativo de uma organização social e o corpo como a dimensão eficaz da *técnica* e do *saber poder*. Como então compreender as concepções que sujeitos bailarinos, submetidos a essas imposições institucionais e culturais, percebem e afirmam o envelhecer de seus corpos?

ENVELHECER DANÇANDO: UMA VISÃO CRÍTICA E REBELDE

Bailarinos profissionais, em um determinado momento, se defrontam com o término da carreira ou com sua aproximação. Por parte dos bailarinos, esta questão pode apresentar como principais causas: fadiga

psicológica, dificuldades físicas, baixo desempenho, lesões e idade. Este ponto de vista revela características conservadoras da dança ainda presentes em um contexto de dança contemporânea. Esta dimensão entre o tradicional e o novo suscita outra problemática: a carreira do bailarino tem duração?

Como elaboração de discursos de verdade, diversas representatividades e entendimentos sobre o envelhecimento no bojo da cultura profissional dos bailarinos informam que estes, muitas vezes, se apropriam de um modo de "ser" (agir, pensar e sentir) que corrobora ou não para a insatisfação, frustração, afastamento e/ou abandono precoce da profissão. Assim, pode-se pensar que a "validade" do bailarino não tem a ver com idade, mas com o saber "sujeitado", cujas condições de validade e permanência são influenciadas e/ou determinadas pelas instituições *saber-poder*. A sujeição ocorre a partir da normalização, que são as regras de conduta. Isso significa dizer que as identidades são reféns e subordinadas a questões de poder estabelecidas principalmente pelos meios de produção, modelando e conduzindo o agir e o pensar contemporâneo.

Por esse motivo, é preciso atentar que o término da carreira de um bailarino é resultado de uma combinação de fatores individuais e influências sociais. Nesse caso, envelhecer, tratado aqui como sinônimo de amadurecimento, será pensado como o aumento de condição de possibilidade de aflorar o pensamento crítico do bailarino. Em outras palavras, do ponto de vista foucaultiano, envelhecer é pensado como capacidade de construir um pensamento cívico, político criador da própria personalidade e identidade. É a viabilidade da *insurreição* do saber sujeitado. Da mesma forma em que se quer dizer que o tempo é condição de possibilidade, não se vincula a produção ou a insurreição a uma velhice. Os velhos bailarinos podem, inclusive, permanecer com os saberes sujeitados. Assim, a dança será a condição de possibilidade de um bailarino expressar a insurreição refém.

Conforme Adalberto Arcelo (2004), insurreição refém significa revolução, rebeldia. Refém porque o autor está pensando no saber sujeitado, aquele saber conduzido e controlado pelas instituições de sequestro. O saber sujeitado pode somente a partir de uma visão crítica e rebelde, contrária às convenções estabelecidas pelos meios produtores de saber-poder, se demonstrar como formador de sua própria identidade. Isso quer dizer, a dança pode, a partir de um processo de esclarecimento crítico, cívico e político como condição de possibilidade da insurreição dos saberes sujeitados, ser entendida como pensamento-ação construído por diferentes representações corporais e estéticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nome de um conhecimento "verdadeiro" o corpo como objeto primeiro de domínio do saber refletiu e ainda reflete, pensemos no objeto desse artigo, uma dança que ressoa poderes, discursos de saber-poder. Diante dessa problematização, é possível reconhecer que a contemporaneidade na dança parece abrir portas para novas estéticas, novos conceitos, novas linguagens, portanto, para novos corpos. Ela vem sendo feita, praticada e vista mais democraticamente. Dançar com o corpo que se tem, tornou-se símbolo de uma dança contemporânea. Na atualidade as qualidades pessoais de cada artista são ressaltadas e se preocupa menos com o virtuosismo, o aprimoramento técnico e estético do corpo, para dar lugar ao real, ao concreto, ao corpo em sua plenitude finita.

Em suma, falar sobre dança e envelhecimento não descreve um território único, mas sim um fenômeno polissêmico, fruto da percepção e dos jogos de sentido do envelhecer, um território de disputas, de muitos entendimentos e representações. Ser velho, ou estar velho é estar de acordo com um modelo de representação. Portanto, não é o corpo que envelhece para a dança, mas as convenções instituídas que costumam fazê-lo

envelhecer. O envelhecimento transformado em insurreição permite ao bailarino uma reconfiguração da relação entre o tempo e a dança, constituindo uma condição de possibilidade para a continuidade da vida artística. Assim, o envelhecimento do corpo não significa, necessariamente, um fim de sua carreira, mas uma continuidade transformada. Significa a construção em tensão, de outras representações sobre o tempo e de outras poéticas. É a dança em condição de renovar e afrouxar os padrões sociais cristalizados, implicando e contemplando novas estéticas e apreciações.

REFERÊNCIAS

ARCELO, Adalberto Antônio Batista. 2004. "A Insurreição Refém". *In:* PASSOS, Isabel Friche & BELO, Fábio (Orgs.). *Na companhia de Foucault: 20 anos de ausência*. Belo Horizonte: FALE/UFMG.

DEBERT, Grin Guita. 1998. "A antropologia e o estudo dos grupos e das categorias de idade". *In:* BARROS, Myriam Moraes Lins de.*Velhice ou terceira idade?: estudos antropológicos sobre identidade, memória e política.* 2. ed. Rio de Janeiro: FGV.

FEATHERSTONE *in:* DEBERT, Guita Grin. 1994. UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS. *Antropologia e velhice.* Campinas (SP): UNICAMP/IFCH, 134p.

FOUCAULT, Michel. 1999. *A verdade e as formas jurídicas.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nau.

FOUCAULT, Michel. 1999. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France, (1975-1976).* São Paulo: Martins Fontes.

FOUCAULT, Michel; MACHADO, Roberto. 1979. *Microfisica do poder.* Rio de Janeiro: Edições Graal.

FOUCAULT, Michel. 2004. *Vigiar e punir: nascimento da prisão.* Petrópolis: Vozes.

GEERTZ, Clifford. 1989. *A interpretação das culturas.* Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos.

GOLDFARB, Delia Catullo. 1998. *Corpo, tempo e envelhecimento.* São Paulo: Psicólogo.

MAUSS, Marcel. 2003. "As técnicas do corpo". *In*: MAUSS, Marcel; GURVITCH, Georges; LÉVY-BRUHL, Henri. *Sociologia e antropologia.* São Paulo: Cosac & Naify.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL ARTE POLÍTICO PARA AMÉRICA LATINA

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTE POLITICA NA AMÉRICA LATINA

Mónica Contreras
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) / PPGA / CAPES

RESUMEN

El texto presenta diferentes reflexiones sobre el arte contemporáneo de cuño político en América Latina, región que ha experimentado una escalada de violencia y explotación en los últimos años, este trabajo se centra en 3 casos: Santiago Sierra, Teresa Margolles y Doris Salcedo. Aquí encontramos discusiones sobre las relaciones entre la ética, la política y la institución artística en el contexto latinoamericano.

Palabras-Clave: Arte político, América Latina, violencia, ética

RESUMO

O texto apresenta diferentes reflexões sobre a arte contemporânea de cunho político na América latina, região que tem experimentado uma escalada de violência e exploração nos anos recentes, este trabalho centra-se em 3 estudos de caso: Santiago Sierra, Teresa Margolles y Doris Salcedo. Neste texto encontramos discussões sobre as relações entre a ética, a política e a instituiçao artística no contexto latino-americano.

Palavras-chave: *Arte política, América Latina, violência, ética.*

1.INTRODUCCIÓN

Los límites críticos en el arte no pueden limitar sus marcos de acción sólo a márgenes que terminan siendo totalizadores en su valor desde y para con el sistema de las artes, los límites también deben cuestionar otras esferas de actuación generalmente consideradas menos ascépticas, tal como lo menciona Rancière, no es solo una manera de establecer una estética de la política en el arte sino también en la vida en general (RANCIÈRE, 2005, p.23).

Cierto tipo de arte contemporáneo en Latinoamérica urge a mecanismos por un arte crítico más próximo a la teoría agonista propuesto por Chantal Mouffe (MOUFFE, 2007, p.63), esta discusión se centra en teorías pos-decoloniales y trabaja sobre 2 ejes, uno diacrónico y otro sincrónico:

El primero trabaja con el orden establecido y su relación con una jerarquía centralizada dominante, el segundo refiere a la capacidad de intervenciones y desarrollos transversales a través de un disenso creado por la polarización aún existente de desarrollos no hegemónicos, sin embargo este arte apareja varias cuestiones:

-¿Cómo establecer un arte que incluya el activismo en medio de una zona de violencia, de explotación, de crimen?.

-¿Cómo son recreadas y vividas las dinámicas de la violencia, la exclusión y la marginación en la práctica artística?

-¿Qué herramientas teórico-prácticas-artísticas pueden interactuar con ese sensorio , e inclusive acceder a otro tipo de espectador al cuál esta realidad le sea ajena?

-¿Cuáles son los límites éticos de las prácticas artísticas que se alimentan de lo que podríamos denominar el sensorio de la violencia?.

2. VIOLENCIA POSMINIMAL O ENTRE EL CUBO BLANCO Y EL HORROR.

En la obra de Teresa Margolles (México 1963-), la postura crítica se hace desde diferentes niveles, polémica debido sus estrategias en las que sobrepasa límites institucionales, políticos, artísticos y, en algunas casos también éticos, esta obra conlleva la incriminación tácita del observador, cuestiona los límites de una sociedad que considera unas vidas menos importantes que otras.

El discurso de la violencia en Margolles, tiene una hibrida relación en cuánto a los componentes de su obra, al principio de su carrera, comenzó con la búsqueda de materiales en el espacio de las morgues y presentaba crudos restos de las víctimas, la abyección y lo grotesco, además del escándalo y el morbo son distintivos de sus primeras épocas cuando formaba parte del grupo mexicano SEMEFO.

Sin embargo, las estrategias de la artista evolucionaron a medida que la violencia lo hizo también, cuando se desbordó la violencia en la practica de la vida diaria, su trabajo salió también a las calles, y al salir sus estrategias se modificaron por medios más sutiles de representación, más cercanos a las prácticas post-minimalistas, en un afán de oponer resistencia a la omnipresencia de la imagen de espectáculo de los medios masivos de comunicación.

Es así, que en la actualidad su trabajo es más sobre la idea de exponer un arte indicial de la violencia , en vez de la presentación o representación gráfica de la misma, como en su pieza *La promesa, 2012* (Fig.1*),* en la que presenta los restos pulverizados de una vivienda social en abandono por causa de la migración en Ciudad Juárez, donde por la violencia el proyecto de hogar para los trabajadores y el acceso a una vida mejor fracasó, la promesa no se cumplió, sólo queda la ruina.

Figura 1. Teresa Margolles, *La promesa*, muro de restos de escombro de casas de interés social abandonadas de Ciudad Juárez,2012. Fonte:< www.spleenjournal.com>

Su trabajo transgrede y confronta la violencia a través de sus espectadores, otorga al espectador una función social, la de estar junto a (BOURRIAUD,2008, p.14), la de ser partícipe de un estado de descomposición social y urbana, busca el impacto, para no diluirse en el entorno, pero los indicios contenidos en su trabajo apelan no sólo a la sensación de repulsión, sino a adentrarse en la psique del que observa, que se encuentra con objetos a los que tiene que dar una segunda ojeada para poder ser aprehendidos y para eso, necesita del cubo blanco, como un lugar donde el tiempo y el espacio son propicios para detenerse y ver.

Esta es una artista que sabe del poder político y de la exclusión y es en ello que se regodea, no eleva las prácticas a un nivel de memorial, al respecto expresa: ”mi miseria es tu miseria, de eso se trata todo esto, no nos medimos a través de la purificación de nosotros mismos, sino más bien a través de compartir nuestra miseria”.

3. ENTRE LO ÉTICO/POLÍTICO Y LO AMORAL, SANTIAGO SIERRA.

Dentro de las manifestaciones artísticas que discuten sobre la invisibilidad y despersonalización de los individuos bajo el sistema capitalista, persisten problemas en las formas de visibilización que cada artista debate, ¿cómo trabajar sobre éstas políticas sin terminar siendo un colonizador liberal?.

Santiago Sierra, (España 1966-)(Fig. 2) es un caso paradigmático en este sentido, el clama por una noción de consciencia con respecto de sus obras, “ En el mundo del arte siempre trabajas para un poder , que son: bancos, gobiernos y de ahí para enfrente. Quién más puede pagar por una exposición en un museo?. Tienes que ser consciente que todos trabajamos para una máquina. Inclusive si fuésemos meseros, alimentamos la máquina del capital”.

En algunas de sus piezas queda abierta la cuestión sobre la capacidad de la injerencia consciente de los participantes, si eso no sería esencial para la ejecución de la obra, o si es que por acaso: ¿la explotación está permitida en aras de su visibilización como arte?, ¿el arte la justifica/purifica por exponerla como problemática?, porque como dice Rancière, el campo de la acción política sólo existe cuando los que no tienen voz la emiten para hablar de problemas en común y no sólo para emitir su sufrimiento.(RANCIÈRE, p.15)

Figura 2. Santiago Sierra, Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas, acción, 2000. Fuente:<http://bombmagazine.org/article/2606/santiago-sierra>

Si bien, Sierra entraría dentro de lo que Chantal Mouffe denomina prácticas agonistas porque visibilizan lo que el consenso dominante oculta (MOUFFE, p. 67), el abordaje crítico en éstas manifestaciones, ¿es real o existe una práctica hegemónica y su suplemento?, la radicalidad de una práctica artística, en la ejecución de su práctica debe ir dirigida para tener un efecto crítico, de otra manera sería tan sólo una especie de tic, pero ¿cuáles son sus sujetos?, ¿cuáles sus objetos?, el artista es entonces que queda en esa encrucijada, si bien, toda práctica es absorbida y la utopía radical no es posible, cada artista es responsable cuando menos de sus elecciones y de las relaciones que establece entre sus elementos.

Una práctica que reproduce el sistema sin cuestionar no sólo los marcos institucionales y de poder, sino de las mismas condiciones de enunciación del yo sujeto-productor corre peligros, el exponer los marcos no necesariamente rompe con esos sistemas, los multiplica, ya que dejaría mucho más expuesto al sujeto que es reificado al exponer sus debilidades. Si bien podría generar una incomodidad que podría considerarse como parte del desarrollo de una dinámica de consciencia política, siempre quedará la cuestión en cuánto al sentido ético del arte, el escándalo no reflexiona, crea un marco confortable de distancia con los espectadores.

4. PRESENCIA FRENTE AL OLVIDO.

Doris Salcedo (Fig. 3) nos enfrenta al duelo, en obras que refieren a la situación que se vive en Colombia desde hace más de 20 años, está interesada en mostrar la violencia política, del poder detentado que destruye la vida de otros seres humanos.

Dar testimonio para ampliar la memoria, dar forma a lo intangible, no a través de la repetición de los actos, porque “la precariedad impone cierto tipo de obligaciones éticas a los vivos “ (BUTLER, 2010, p. 42), mas si dando “textura” a esas sensaciones a través de la práctica artística que crea objetos que, a través de los

materiales aparentemente más crudos y simples se oponen en su mínima expresión a las imágenes de la nota roja y los medios de comunicación, a ésas imágenes que espectacularizan, masifican y diluyen la violencia hasta el punto de volverla cotidiana, normal.

Figura 3. Doris Salcedo, *Unland: the orphan's tunic* (detalle), madera, tela, pegamento y cabello, 90 x 245 x 80 cm1997. "La Caixa" Contemporary Art Collection.

Salcedo presenta la obra en un intersiticio donde sólo habría olvido, crea obras donde busca dignificar a las víctimas a través de los índices de su presencia, crea espacios mentales e intuitivos con los espectadores, sobre la existencia de las vidas minimizadas y desparecidas.

"Todo arte es político e ideológico"[1], sin embargo, la impotencia priva al artista de agencia en el mundo de la víctima, el ámbito del artista está en sus espectadores y sus relaciones con el mundo del arte, y es ahí donde el arte relativo a la violencia, dignifica a la humanidad, en la memoria, en la resistencia al olvido.

¿Cómo instalar la memoria política en el museo? La grieta *Shibboleth* de 2007-2008 (Fig. 4) en la galería Tate modern en Londres es una respuesta, esta obra no está hecha para admirarla con los ojos en alto y mirando hacia arriba en la búsqueda de la expresión de la grandeza, esta obra obliga al espectador a agachar la cabeza, es un antimonumento que niega la condición construída de novedad y pretendida gloria sobre el espacio que fue una central eléctrica y dónde ahora se ubica la Galeria Tate Modern, devuelve la mirada al suelo, obliga a mirar el espacio negativo, vacío, la tumba, la frontera, el límite, obliga a pensar en caos, en terremotos en cismas, en irrupciones indeseadas y por lo mismo en los indeseables también.

En su interacción con la arquitectura nos habla no sólo de una falla en el suelo que podría hablar de fallas en la estructura interna del edificio en alusión al sistema que lo cimenta ideológicamente sino también del fallo, del juicio de exclusión que impone en su violencia una distancia con el otro, que es, a su vez, fallido.

Figura 4 Doris Salcedo, Shibboleth Sala de las Turbinas, grieta en el piso de turbinas de la Tate Modern, 1670 cm.x70 cm de profundidad, 2007-2008.

1 Entrevista Doris Salcedo .

5. CONCLUSIÓN

Las posibilidades de un arte que pudiera emancipar al hombre son imposibles, sin embargo, es importante la opción de la presencia de un arte que refiera a la unidad mental-psíquica-afectiva, que hable de una cultura humanizadora posible en el mundo contemporáneo a través del vínculo, no sólo entre los individuos, sino también con la obra , con su materialidad y su concepto.

Si bien, es importante que el arte genere una reacción de la misma medida que el objeto ó situación a la que se refiere como antagónico, para poder significar y hacerle frente, es importante pensar en la idea del peligro de que lo radical y su representación (repetición) en el camino de la absoluta degradación corre el peligro de pasar de ser tragedia (HUBERMAN, 2009, p. 130) a una farsa.[2]

Para poder crear una resistencia necesaria para que la obra salga del mundo complaciente, es importante la referencia al mundo individual, a los objetos artísticos y sus estrategias como generadores de alienación, sin embargo cualquier obra es sujeto de entrar en estas dinámicas por el sólo hecho de estar a merced de ser mercancías, pero la subjetividad puede ser entendida como un poder para imaginar mundos posibles, asumir que el arte es un tipo de experiencia, lo que significa que los sujetos aprenden algo de sí mismos y del mundo.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, Editora, 2008.

BUNTINX, Gustavo. Memento mori: quince tesis reaccionarias (al ocaso de la condición humana). Ruina en construcción. Revista de artes visuales ERRATA, Bogotá, n °9, diciembre 2012.

BUTLER, Judith. Marcos de guerra, las vidas lloradas. Phaidós, México, 2010.

HUBERMAN, Georges-Didi. La imagen superviviente. Madrid: Abada editores, 2009.

MOUFFE, Chantal. Prácticas artísticas y democracia agonística. Barcelona: MACBA/UAB, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. Políticas estéticas. In: Sobre políticas estéticas. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

ENTREVISTAS

Santiago Sierra by Teresa Margolles Fuente: <http://bombmagazine.org/article/2606/santiago-sierra >
Doris Salcedo, El arte como cicatriz. Entrevista sin editar realizada por Rocío Londoño para Razón Pública en marzo de 2013. Publicado el 9 jul. 2013. Disponible en: Youtube.<http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz.>

2 Cfr. Buntinx, Gustavo. *Memento mori: quince tesis reaccionarias (al ocaso de la condición humana). Ruina en construcción*. Revista de artes visuales ERRATA, Bogotá, n °9, diciembre 2012.

DOPS (SÉRIE MOVIMENTOS RELIGIOSOS): ARTE E A MANIPULAÇÃO DO ARQUIVO

DOPS (SERIE MOVIMIENTOS RELIGIOSOS): ARTE Y MANIPULACIÓN DE ARCHIVO

Rafael Pagatini
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

O artigo apresenta o processo de criação da produção artística "DOPS (Série Movimentos Religiosos)". No trabalho o público é convidado a manipular imagens produzidas a partir de documentos do DOPS, com o objetivo de encontrar novos agenciamentos para o arquivo, através das relações entre imagens fotográficas e descrições textuais. O artigo oferece a possibilidade de promover o debate sobre o governo militar no Espírito Santo ao apresentar o debate sobre a perseguição e controle perpetrado pelo governo de exceção e a arte como dispositivo crítico de construção da memória.

Palavras-chave: Arte e política; ditadura militar; memória; arquivo.

RESUMEN

En este trabajo se presenta el proceso de creación de la producción artística intitulada "DOPS (Série Movimentos Religiosos)". En la obra, el público es convidado a manipular las imágenes producidas a partir de los archivos del DOPS, con el objetivo de encontrar nuevas configuraciones para el archivo, a través de las relaciones fotográficas y descripciones textuales. El articulo ofrece la posibilidad de promover el debate sobre los archivos del gobierno militar en el estado de Espírito Santo, Brasil, al presentar el debate sobre la persecución y el control practicado por el gobierno de excepción y el arte como dispositivo critico de construcción de memoria.

Palabras-clave: *Arte y política; dictadura militar; memoria; archivo.*

INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta o processo de criação da produção artística “DOPS (Série Movimentos Religiosos)”. O trabalho se constitui a partir de documentos do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) encontrados no Arquivo Público do estado do Espírito Santo. A delegacia foi utilizada principalmente ao longo do regime militar brasileiro (1964-1985) com objetivo de monitorar e reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime no poder. O trabalho apresenta fotografias e textos presentes no relatório de agente do DOPS sobre o “Concílio de Jovens”, evento organizado pela igreja católica e alvo da repressão política pela ligação ideológica de padres capixabas com a Teologia da Libertação. As fotografias e textos foram impressos em chapas de madeira, as quais ficam justapostas e soltas sobre canaletas, possibilitando relações de referencialidade entre imagem e texto. Dessa forma, o público é convidado a participar do trabalho através da manipulação das imagens, encontrando novas relações entre as fotografias e as descrições textuais. As combinações realizadas se estruturam como curtos-circuitos, fissuras e ativações, mostrando assim possíveis arbitrariedades, abusos, paranoias e desejos nas escolhas realizadas pelo agente do DOPS e como o arquivo pode criar novos agenciamentos a partir da forma como é manipulado.

A ATUAÇÃO DOS BISPOS NO ESPÍRITO SANTO

Na esfera militar, o General Golbery afirmava que, nas circunstâncias do período, não havia assunto relevante que não fosse político (DREYFUSS, 1983) e a esfera religiosa não ficaria fora dessa discussão. Em 1964, alguns segmentos da igreja católica deram apoio à intervenção militar, que duraria 21 anos. Essa relação entre clero e militares, presente na “Marcha da Família com Deus e pela Liberdade”, se tencionou ao longo da ditadura, mas nunca se estabeleceu como rompimento de ambas as partes. No entanto, existia dentro do clero segmentos contrários ao regime militar. As críticas advindas da igreja partiam principalmente das denúncias de perseguição e tortura e eram dirigidas por setores chamados de “progressistas”, que baseavam suas afirmações nas preocupações com os direitos humanos e sociais. No Espírito Santo, a igreja católica promoveu a formação de organizações sociais que se estruturaram como formas de construção de pensamento crítico contra o estado de exceção. Dom Luís Gonzaga Fernandes, bispo auxiliar da arquidiocese, organizou a implantação das CEBs (Comunidades Eclesiais de Base) que foram responsáveis pelo surgimento de diversas pastorais, as quais atuaram como espaços de oposição (RIBEIRO, 2014). Os documentos utilizados para a produção do trabalho DOPS (Série Movimentos Religiosos), objeto deste artigo, são oriundos da vigilância do primeiro encontro dos CEBs, evento que ficou conhecido como “Concílio de Jovens” e ocorreu em 1975. A delegacia política vigiou as ações do evento, por definir suas discussões como subversivas. O próprio bispo Dom João Batista da Motta e Albuquerque, forte crítico ao regime e simpatizante da Teologia da Libertação, em vários momentos é citado nos arquivos como vinculado a discursos supostamente comunistas. Essa relação complexa, na qual religiosos criticavam o poder vigente, gerou documentos importantes sobre a forma como a delegacia construiu uma visão sobre o clero católico do estado nesse período. Assim, a análise desses documentos apresenta a percepção da ideologia repressiva presente no estado capixaba ao longo do regime totalitário.

A MANIPULAÇÃO DO ARQUIVO

As imagens que compõem o trabalho foram arquivadas na série “Movimentos Religiosos”, na qual encontram-se relatórios decorrentes de investigações sobre bispos católicos. A série de fotografias apresenta os principais personagens do evento organizado pela igreja católica, chamado “Concílio de

Jovens", o qual buscava dialogar com a comunidade sobre questões de cunho religioso, além de dar voz para que representantes de organizações sociais articulassem suas reivindicações e abordassem os problemas que enfrentavam. No verso de cada fotografia há uma descrição textual que indica o nome das pessoas representadas nas imagens, se respondem ou responderam a processos militares e o que teriam afirmado no evento. Datilografados, esses textos tentam apresentar certa impessoalidade e tecnicalidade. No entanto, apesar da tentativa de criação de uma relação pragmática com a descrição do evento, uma foto (Figura1) teve um importante papel na pesquisa como elemento que despertou a consciência por parte do pesquisador sobre o olhar do sujeito no interior da imagem, além de promover uma nova abertura interpretativa para o arquivo. Na imagem descrita apenas por um número, o número "nove", aparece um grupo de pessoas, porém há um destaque para um homem portando uma bolsa. A descrição textual indica que esse homem de camisa vinho, supostamente chamado de Sr.Boffa, fotografou o agente que fotografava o evento. Essa indicação manifesta relações de metalinguagem e de cruzamentos de olhar, nas quais o investigador que vigia o evento se coloca no lugar do observado. Ao se inserir neste ponto, o policial fotografa o fotógrafo, o que o leva a uma condição de confronto e resposta à posição de objeto de observação na qual supostamente o colocaram, e não à condição de sujeito que detém o poder de observar. Cabe destacar que o poder aqui deve ser compreendido como o ato de exercer a sua autoridade, poder que não funda nem conserva o direito, mas o suspende (AGAMBEN, 2004), que se impõe pelo estado de exceção e na desobediência que o outro exerce ao olhar. Ao mesmo tempo, esse poder indica a paranoia da ameaça comunista presente no período militar, a qual supostamente colocava em risco a integridade nacional e a partir da qual a "revolução" fora necessária. Essa relação do fotógrafo fotografado com o agente que fotografa é apenas possível graças à descrição textual que complementa a imagem. Os documentos da série possuem uma oposição física natural, pois nos originais fotografia e texto são um o verso do outro, mas ao mesmo tempo se complementam e promovem uma situação que é extensível às outras imagens pertencentes à totalidade da série "Concílio de Jovens". Dessa forma, na proposta artística imagem e texto foram separados em todos os documentos da série, com o objetivo de reforçar as relações de manipulação do arquivo promovido pelo artista e chamar a atenção para a forma pela qual esta documentação chega até a contemporaneidade, mais de 40 anos após o evento. Naturalmente, essa manipulação se impõe ao arquivo devido ao fato de que as imagens encontram-se desgastadas e desbotadas, fazendo com que qualquer indicação, por exemplo "camisa vinho", perca a referência, tendo em vista que praticamente todas as imagens perderam sua coloração original pela ação do tempo através do processo de envelhecimento. Nesse sentido, o arquivo se revela vivo, como um ambiente em constante transformação em sua fisicalidade, conteúdo e sentido.

Figura 1. Detalhe de DOPS(Série Movimentos Religiosos), Foto (9) frente e verso. 2016. (Acervo do Artista)

A digitalização dessas imagens possibilitou potencializar os processos de manipulação. Softwares de edição de imagens foram utilizados para apagar algumas indicações e assim embaralhar ainda mais os documentos. Da mesma forma, foi criado um banco de tipografias a partir dos textos datilografados, o qual possibilitou a utilização de um alfabeto para que fosse possível incluir novos textos e frases, além daquelas já existentes. Através desse processo, a manipulação não se limitou à imagem, mas também ao texto dos documentos. Esses textos foram minuciosamente produzidos a partir de outros arquivos que indicavam falas, personagens e ações que não estavam presentes nos documentos do "Concílio de Jovens". Um exemplo é a inserção de Frei Betto, que morou em Vitória entre 1973-1979, e que não foi identificado no evento mas foi inserido através da indicação textual de seu nome e logo, pelas imagens de grupos de pessoas, sendo incorporado às fotografias através das relações promovidas pelo público. Outro elemento importante desse cruzamento entre arquivos foi possibilitado pela presença em outras seções de documentos também referentes à série Movimentos Religiosos. Nessas seções constam as falas dos padres, principalmente do bispo Dom João Batista da Motta e Albuquerque, o qual, segundo documentos, em várias ocasiões teria afirmado frases de efeito que foram interpretadas como sendo de caráter comunista pelos investigadores. (RIBEIRO, 2014). Algumas dessas frases foram inseridas nos textos, criando assim cruzamentos entre os arquivos e reforçando as falas do bispo. Ao mesmo tempo, foram ressaltados elementos nos quais é possível perceber certo grau de subjetividade do sujeito, através da busca pela afirmação de possíveis desejos e escolhas feitas pelo agente. Dessa forma, as fotografias manipuladas e desmembradas da sua referência textual ficaram livres para novas relações e ligações entre texto-imagem. Como num arranjo que se liga e religa, algumas fotografias incorporam vários textos, buscando assim a criação de um lógica de jogo. Nesse sentido, a proposta do trabalho foi desenvolvida através da consciência da importância da abordagem da manipulação pela forma como o arquivo se transforma ao longo da história. O trabalho se estrutura como uma espécie de jogo de detetive que possibilita o manuseio das imagens e dos textos pelo público, com o objetivo de buscar múltiplas relações de referencialidade entre ambos. Assim, o público é convidado a intervir no trabalho, encontrando novas combinações que se estruturam como reconstruções do arquivo (Figura 2). Para tanto, foram criadas canaletas de madeira sobre as quais ficam justapostas uma imagem e uma descrição textual. Ambos foram impressos em chapas de madeira a fim de facilitar o manuseio pelo público.

Figura 2. Detalhe de DOPS(SérieMovimentos Religiosos), público manipulando o trabalho, 2016. (Acervo do Artista)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A manipulação no trabalho DOPS (Movimentos Religiosos) se estrutura como conceito operacional do processo de criação e de ativação da proposta. Ela retira a autoridade com a qual o documento foi produzido e apresenta o olhar de controle do regime de exceção. Assim, atribui ao público a condição de autor, ao recriar novas possibilidades de cruzamentos do arquivo. Ao mesmo tempo, potencializa a realização de um debate sobre a ideologia repressora do estado, ao assinalar como se processava a identificação dos taxados como subversivos. Nesse sentido, o objeto artístico estrutura seu debate em áreas transdisciplinares, como a História e a Sociologia, dialogando sobre a construção do pensamento do período e a forma pela qual a composição do passado está sempre em disputa. A partir da proposta artística aqui descrita, a documentação da série arquivada como “Movimentos Religiosos” é reconstruída e reorganizada, possibilitando a observação das fissuras existentes na percepção dos acontecimentos, na forma como a memória social se transforma e no olhar dos sujeitos que escrevem e manipulam a história.

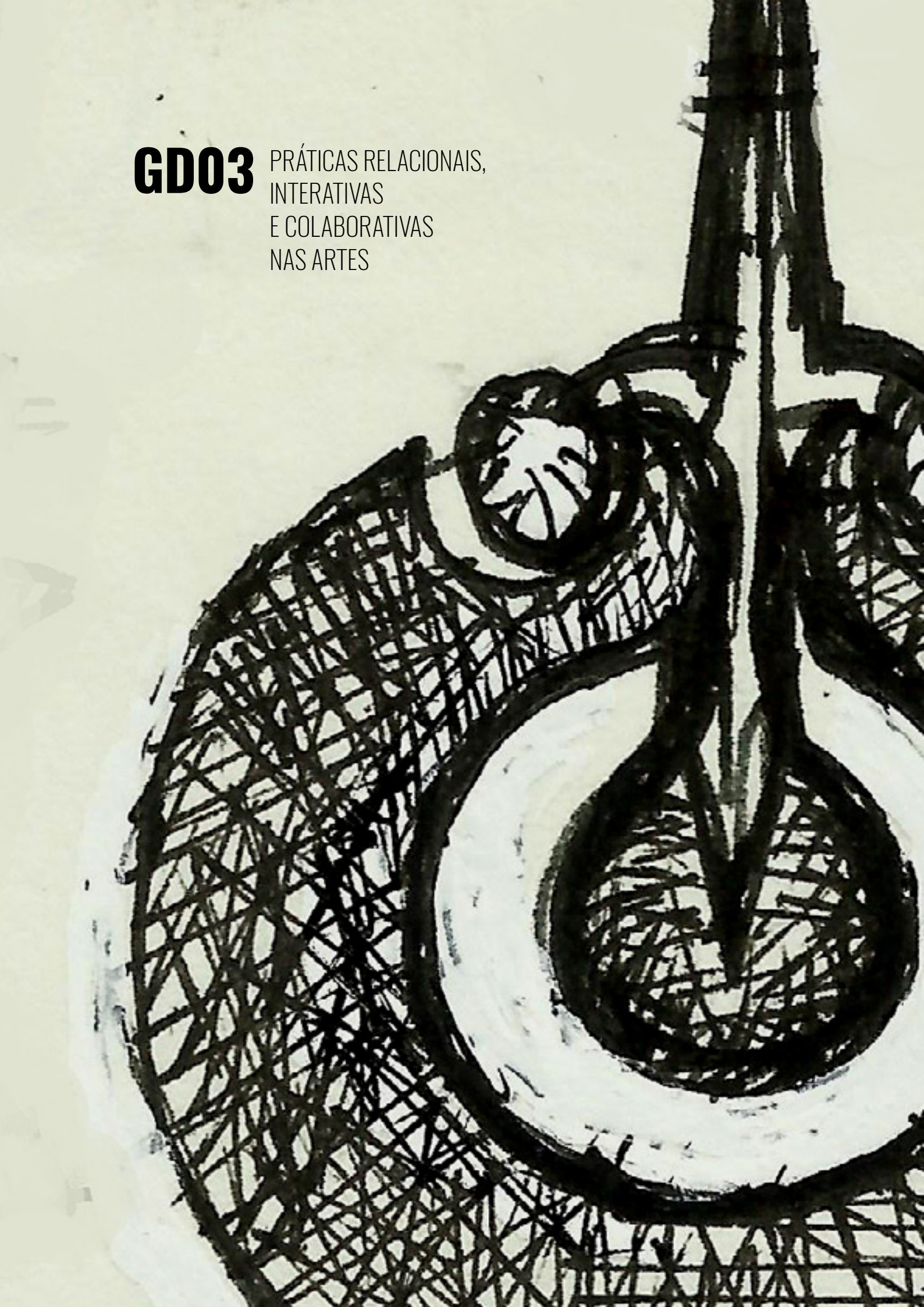
REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Estado de Exceção; Paulo: Boitempo, 2004, 141p.

DREIFUSS, René Armand. 1964: A conquista do Estado. Petrópolis: Vozes, 1981, 899p.

RIBEIRO, Erilaine. Considerações sobre a atuação dos bispos católicos do estado do Espírito Santo sob a visão dos agentes do DOPS/ES (1970-1985) in FAGUNDES, Pedro Ernesto. O Estado do Espírito Santo e a ditadura. Vitória-ES: GM Editora, 2014, 242p.

GD03 PRÁTICAS RELACIONAIS, INTERATIVAS E COLABORATIVAS NAS ARTES



A EXPOSIÇÃO DE LYGIA PAPE NA GALERIA DE ARTE E PESQUISA DA UFES (1980).

THE EXHIBITION OF LYGIA PAPE IN THE GALLERY OF ART AND RESEARCH AT UFES (1980).

Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA/CNPQ

RESUMO

Esta comunicação reflete sobre a exposição de Lygia Pape (1980), realizada na Galeria de Arte e Pesquisa (UFES) - na época em funcionamento na Capela de Santa Luzia (século XVII), cedida pelo IPHAN à Universidade -, e a recepção pela crítica. Denominada Ovos de Vento/espaços imantados (1980) foi dividida em dois segmentos: uma instalação interativa e fotogramas de filmes produzidos pela artista, sobre os quais interferiu com desenho e colagem, os Espaços imantados. A participação do público estimulada pela artista desencadeou inusitado happening, que alcançou o exterior da galeria.

Palavras-chave*:* Instalação, Interação, Happening, Lygia Pape, Galeria de Arte e Pesquisa.

ABSTRACT

This communication reflects on the exhibition of Lygia Pape (1980), taken place in the Art and Research Gallery (UFES), at the time working in the Chapel of Santa Luzia (seventeenth century), courtesy from IPHAN to the University, and the reception by critics. Named Wind Eggs / magnetized spaces (1980), it was divided into two segments: an interactive installation and film frames manufactured by the artist, on which interfered with drawing and collage, the Magnetized spaces. Public participation stimulated by artist sparked an unusual happening, which reached the exterior of the gallery.

Keywords: *Installation, Interaction, Happening, Lygia Pape, Art and Research Gallery.*

INTRODUÇÃO

Ao aceitar o convite da coordenação da Galeria de Arte e Pesquisa da UFES (1980), para realizar uma exposição de suas obras, em uma capital periférica e à margem do circuito artístico nacional, a artista fluminense Lygia Pape (1927-2004) já havia angariado reconhecimento pela diversificada e instigante produção criativa, que transitou por destacadas instituições culturais nacionais e internacionais.

O objetivo deste texto é a exposição da artista na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES. Faz-se, porém, rápida incursão por outras proposições criadas anteriormente por Pape, que prescindem igualmente do corpo e da participação do Outro como partícipes da arte social e política da autora, e estabelecem fricção com o evento performático apresentado pela mesma em Vitória.

A artista iniciou a atividade profissional no final dos anos de 1940, participando pouco depois da fundação, no Rio de Janeiro, do grupo de artistas concretos, denominado Frente (1953). Tornou-se também uma das signatárias do neoconcretismo, tendência abstrata lançada no final da mesma década por artistas dissidentes do concretismo. A partir de então, a produção de Pape se diversificaria e tomaria novos rumos, passando a incorporar pesquisas que se distanciaram dos processos, suportes e conceitos convencionais. Em parceria com o poeta Reinaldo Jardim e contanto com a colaboração do músico Pierre Henri, criou os *Balés Neoconcretos I e II* (1958-1959), apresentados respectivamente nos teatros do Copacabana Palace e Gláucio Gildo, à margem, portanto, do circuito artístico.

Recorrendo a formas geométricas tridimensionais coloridas (Cilindros e pirâmides de base quadrangular), construídas por ela com placas de compensado, e que não se caracterizam como pintura ou escultura, seja por romperem com a planaridade, seja por prescindirem do muro ou de uma base como sustentáculo. Esses sólidos geométricos seriam os dispositivos desencadeadores de uma experiência dinâmica, temporal, espacial e performática de dança, pois era no interior deles que o corpo vivo dos bailarinos atuava e tornava-se o motor da obra, retirando-a da inércia. Ao final desses eventos performáticos, de duração efêmra, os objetos voltavam a ocupar a sua condição estática, permanecendo incompletos e inativos sem a participação do Outro.

Na década seguinte, a produção Pape se desdobraria em uma gama ainda mais diversificada de processos, suportes e gramáticas artísticas: gravura, pintura, livros, objetos, poemas, performances, happenings, filmes, roteiros, design gráfico, de embalagens e joias. Se isso atestava a versatilidade e a liberdade expressiva e o potencial criativo da artista, também confirma a sua sintonia com as propostas alternativas de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Formava-se, assim, a mais ousada tríade de artistas experimentais, que ao inserir a arte no contexto da vida, atestava não haver limites para a reinvenção do mundo.

Ao optar por se distanciar das práticas tradicionais, Pape assumia também posição crítica frente ao mercado de arte e às instituições culturais. Acusava tais instâncias de conservadoras e elitistas, e também de interferirem na liberdade e na autonomia criativa, impondo regras e valores que legitimavam e incentivarem os processos e linguagens passadistas. Para preservar sua independência e liberdade criativa, Pape optou por atuar à margem dos museus e galerias comerciais, preferindo levar suas proposições criativas para as ruas, favelas cariocas e a comunidades periféricas da Baixada e do Norte Fluminense.

Em depoimentos, a artista afirmaria que seu interesse pelas favelas não se resumia na pobreza, pois não entendia tal condição social como possibilidade estética. O que a encantava era a alegria e a perseverança que via nas pessoas dessas localidades, e a capacidade que as mesmas revelam ao se reinventar, para superar

as dificuldades e sem jamais perderem a esperança e a coragem. Exaltaria também o poder da imaginação, a prontidão e o prazer com que esses indivíduos interagiam e vivenciavam as propostas artísticas que lhe eram apresentadas por ela. Afirmava se sentir recompensada pela forma inusitada como o público interativo dialogava com seus trabalhos, oferecendo-lhe soluções para propostas inconclusas e atribuindo novos sentidos a muitas de suas ideias criativas (Pape, apud Venâncio, 2013: 279).

A constatação de que esses interlocutores ativos não esboçavam qualquer preconceito ou bloqueio ao partilharem individual ou coletivamente de suas criações, deram à artista a certeza de que era na arte que os indivíduos exaltavam seu imaginário e "encontravam sua efetividade plena", o que atribuía a suas proposições uma dimensão política.

Para Pape, a arte era uma forma de ver e conhecer simbolicamente o mundo, mas também importante instrumento de transformação, de inclusão social e de alteridade, ideário que aproximou das comunidades periféricas e a distanciou das instâncias artísticas oficiais. Mesmo quando cedeu à pressão para expor não abriria mão de suas convicções, chegando mesmo a afrontar ou a desafiar as prerrogativas e os preceitos das instituições, como ocorreu, por exemplo, na mostra *Eat Me – a gula ou a luxúria?* Realizada em 1976, na Galeria Arte Global (criada pela Rede Globo, em 1973, na capital paulista, dirigida por Raquel Arnaud), Pape fixou o preço de venda dos objetos da exposição em apenas um Cruzeiro, ironizando o preço exorbitante dos objetos de arte. A decisão da artista desagradou a direção da galeria que decidiu encerrar a mostra no dia seguinte à inauguração, descumprindo o prazo de duração da mesma previamente acordado e fixado entre as partes.

Ao atribuir aos objetos dessa mostra um preço simbólico e ao mesmo tempo irônico, a autora atraía o interesse de um público que não tinha acesso nem afinidade com a arte de museus e galerias, dirimindo a potência mercadológica e a aura do objeto artístico. Pape afirmaria, depois, ter-se divertido bastante com a euforia de faxineiras, garis e outras pessoas de baixa renda, disputando euforicamente a compra de objetos relacionados ao universo feminino: "a cada compra eu carimbava no saco a frase *Objetos de sedução*, beijava, marcava de batom cada um deles e assinava" (Pape, apud Mattar, 2003:84). Tratava-se de objetos dotados de forte erotização, adquiridos pela artista em lojas populares, com os quais denunciava a banalização da mulher pela mídia, veiculada como símbolo sexual ou submetida a determinados padrões de beleza.

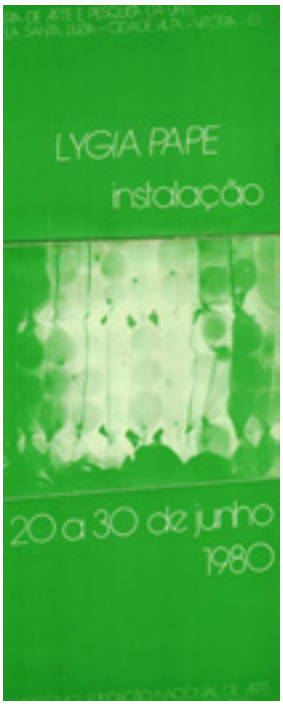


Figura 1. Convite da exposição *Ovos de vento/ Espaços imantados*, na GAP, 1980.
Fonte: Arquivo do Centro de Artes da UFES

Em 20 de junho de 1980, Lygia Pape inaugurava na Capela de Santa Luzia, *Ovos de Vento/Espaços imantados,* primeira exposição individual da artista em Vitória. Integraram a mostra, uma instalação interativa e efêmera, formulada com objetos industriais, os *Ovos de Vento,* e fotografias de fotogramas de filmes em Super 8, sobre as quais interferia com desenho e colagem de imagens de publicidade, os *Espaços Imantados*[1]. A instalação analisada a seguir, foi montada no centro da nave da capela, e os fotogramas de filmes gravados pela artista na favela da Mangueira e em camelódromos do Rio de Janeiro - *Our Parents* (1974), *Catiti Catiti* (1978), *Eat Me – a gula ou a luxúria* (1975), que fazia parte do projeto da mostra de mesmo nome acima citada - foram expostos na parede de um corredor lateral da capela. Esses filmes de conotação política ironizavam a maneira como o índio brasileiro é abordado nas narrativas históricas, transitando de "selvagem" a "canibal", bem como a vulgarização do corpo feminino. Um dos trabalhos apresentados na mostra, *O Sabonete das estrelas* (1980), pertence ao acervo da UFES.

A INSTALAÇÃO E O HAPPENING DE LYGIA PAPE NA GAP

A instalação *Ovos do Vento* consistiu em um empilhamento de sacos plásticos transparentes, amarrados na extremidade com barbante, sendo o conteúdo dos mesmos balões brancos de borracha cheios de ar. Os sacos formavam um bloco maciço ou trincheira, que partia do piso e tocava o teto da capela, deixando livre apenas uma estreita passagem lateral e frontal para circulação do público.

Ao adentrar o espaço expositivo o espectador se deparava com a estranha barreira, construída com materiais que não sabia serem pesados ou leves. Entretanto, a grande afluência de pessoas que adentraria a capela, na inauguração da mostra, passado o primeiro impacto, iria constatar com certa preocupação, que a pilha de sacos tremelicava, lembrando os espasmos convulsivos de uma massa gelatinosa, podendo desabar a qualquer momento sobre elas. Isso ocorria porque o transitar do público no interior da nave da antiga capela fazia com que as tábuas do piso se movessem e consequentemente movimentassem a trincheira de sacos nelas apoiada (Samú, 2016). Alguns procurariam se aproximar com cuidado da barreira, mas como o espaço a percorrer era estreito, roçar nos sacos era quase inevitável. Nesse contato é que o espectador constatava surpreso, que se tratava de material leve e frágil, sem contar que incidência da luz sobre a pilha tornava os sacos transparentes, convidando ao toque, sendo que os interlocutores logo iniciariam verdadeira disputa para apalpar a maciez dos balões, experiência repleta de subjetividade, sensualidade e sinestesia.

Figura 2. Lygia Pape montando a instalação *Ovos de Vento*, na GAP, 1980. Fotografia Gildo Loyola, 19/06/1980. Fonte: Arquivo de A Gazeta, Vitória, ES.

1 A denominação *Espaços Imantados* refere-se às sensações e à fantasia que a arte provoca no espectador. Daí ter sido atribuída por ela a algumas proposições. Postumamente deu título à retrospectiva itinerante realizada na Galeria Serpentine (2011), em Londres; no Museu Reina Sofia, em Madri e na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2012).

Pape transitava entre o público observando a reação eufórica dos espectadores tocando os sacos de balões. No momento em que todo o espaço da galeria estava tomado pelos visitantes, a artista instigou-os a desamarrarem os sacos. A ordem da artista gerou verdadeira catarse, com inúmeras mãos tentando desamarrar ao mesmo tempo os sacos e libertar os balões de gás, neles aprisionados. À medida que os sacos eram abertos, o espaço da galeria era tomado pelos balões, sendo que parte deles implodia ao se chocar com o teto ou o piso. Outros levitariam e, impulsionados pela corrente de ar, tomariam a direção da porta alcançando a área externa.

Para tentar impedir a fuga, os interlocutores entravam em verdadeiro corpo a corpo com os balões, mergulhando no mar de bolas brancas. A tentativa se revelaria inútil, pois, grande parte dos balões alcançou a área externa da galeria. Ao roçar ou se chocar contra as rochas graníticas sobre as quais se apoia a capela, a frágil e sensual matéria da instalação seria destruída, cujos estouros produziram uma cadência sonora que remetia ao espocar de fogos de artifícios ou de tiros, remetendo à ação violenta da polícia contra o povo nas ruas, nesse período de exceção política. Outra parte dos balões libertos alçaria as alturas, flanando pelas vizinhanças da galeria, lembrando uma revoada de pombos da paz, estabelecendo-se assim, a oposição entre vida e morte, Eros e Tânatos.

Figura 3. Lygia Pape montando a instalação *Ovos do vento*, na GAP, 1980. Foto: Gildo Loyola, 19/06/1980. Fonte: Arquivo de A Gazeta, Vitória.

A participação coletiva dentro e fora da galeria formulou um inusitado happning, que conectava a relação com o Outro e subvertia os limites entre público e privado, e trazia a baila uma dimensão “política, enquanto prática ideológica”, sintonizada com a realidade do país. Para Lygia Pape é nessa interação com o Outro a passividade é rompida e se ativa a percepção e a consciência de ser.

Durante a ditadura militar as manifestações coletivas e participativas foram fortemente coibidas pela censura, exposições fechadas, sendo que as obras consideradas ofensivas à moral ou ao poder político foram retiradas de salões e de bienais, e seus autores ou mesmo o corpo de jurados que havia selecionado os trabalhos responderam a processos ou foram presos.

Quando Lygia Pape expôs em Vitória, o AI 5 já havia sido revogado no ano anterior, e cresciam na época os movimentos pela restauração completa da democracia. Em contraposição, a censura continuava atenta à produção dos artistas, em especial daqueles que já haviam sofrido, antes, algum tipo de sansão. Nesse sentido, a ousadia e a coragem de Lygia Pape ganhavam nova dimensão, considerando ter enfrentado problemas com a censura militar, justamente pelo teor crítico dos filmes produzidos pela artista, nos quais ironizava os problemas nacionais. Mas não se intimidou ao propor um evento participativo e performático de natureza coletiva, ambíguo e transgressor, e ao afirmar à imprensa local que a instalação *Ovos do Vento* simulava uma "barricada em homenagem aos sandinistas" (Chenier, 1980 a), movimento popular que em julho de 1979 libertou a Nicarágua de uma longa ditadura.

O ato simbólico de libertação dos balões, pelo público de Vitória e o fato do teor político de sua mostra não ter sido decodificado pela censura, surpreenderam a artista. No entanto, a produção criativa, que se afastava das convenções passadistas, não seria muito visada pelos órgãos de repressão militar, sendo que as matérias publicadas na imprensa, também não conseguiriam atinar para a intenção da artista, atestando assim a dificuldade de dialogarem com proposições experimentais ou de tendência conceitualista.

Os articulistas da imprensa local se limitaram a transcrever fragmentos de depoimentos da artista, respondendo a indagações sobre sua trajetória, preço de suas obras ou a fazer breves comentários impressionistas e descritivos sobre as mostras, sem entrar na dimensão poética ou crítica da proposta. A falta de familiaridade dos cronistas locais com as proposições de Lygia Pape e o impacto que lhes causou a instalação *Ovos do Vento* se refletiu na dificuldade de se posicionarem sobre a obra. Carlos Chenier (que atuava como crítico de arte em *A Gazeta*) iria mencionar equivocadamente em uma de suas crônicas sobre a mostra que a artista recorreu a "materiais nunca empregados em arte", sendo que outros artistas já haviam recorrido antes em suas propostas a balões de gás e a sacos empilhados (trabalhos esses que deixamos de mencionar, por não ser esse o objeto deste texto).

A instalação em pauta teve duração efêmera, pois pode ser vista apenas por quem esteve na galeria logo no início da inauguração da exposição (no dia 20 de junho de 1980), mas nas palavras da própria artista, cumpriu inteiramente sua intenção de "sacudir", de fazer "as pessoas saírem (dali) pensando" (Pape apud Chenier, 1980a). Em outro depoimento a expositora assim se referiu à participação eufórica do público capixaba: "não há quem saia indiferente de uma mostra como esta, cumprindo-se minha intenção de mexer com a imaginação", provocar "reações sensoriais" e a descoberta de "linguagens" (Pape apud Cristina, 1980)[2]. Nos demais dias de permanência da mostra na GAP (21 a 30 de junho), foram mantidos os supracitados trabalhos de, ou seja, as fotografias de fotogramas de filmes, desenho e colagem, elaborados pela mesma artista, já citadas.

Vale destacar, finalmente, que as proposições com a palavra "ovo" foram recorrentes na trajetória de Pape, certamente pelo sentido simbólico nela imbricado: a ideia de nova vida ou de um novo renascer. Romper a casca do ovo para acessar o mundo, tinha o sentido de libertação e de independência. Lygia Pape recorreu a esse mesmo signo na proposição *O Ovo* (1968), que consistiu em três prismas quadrangulares (e não ovoides, como se poderia imaginar), com arestas de madeira e as faces recobertas por um plástico fino, nas cores azul, vermelho e branco. Para interagir com a obra, o corpo dos participantes era submetido a um inabitual

2 Embora a instalação *Ovos de Vento* ou *Windbow* tivesse sido concebida para a inauguração da *Galerie des Artes* (1979), no segundo andar do Hotel Méridien, em Copacabana, Rio de Janeiro, ao lado de *Rijanviera PN 27* (1979), de Hélio Oiticica, naquela oportunidade a obra de Pape não teve caráter interativo. O público deveria subir uma rampa posicionada na lateral da pilha de sacos, até avistar o mastro das embarcações ao largo da praia de Copacabana, pelas paredes envidraçadas da galeria. Todavia, as pessoas não resistiam ao apelo sensual e quase carnal da matéria "e se encostavam, alisavam e beliscavam essa coisa orgânica ou molécula gigantesca" (MATTAR, 2003: 86), destruindo inteiramente o trabalho, o que provocou reações e críticas da parte de Oiticica.

contorcionismo para se acomodar no interior desses cubos, remetendo assim aos *balés neoconcretos*. Para se libertar do confinamento, o participante simulava uma espécie de nascimento, rasgando o invólucro para acessar a luz, ato que mantinha alguma similitude com o instinto das aves, que precisam quebrar a casca do ovo para alçar independência e voar.

Nessa proposição, Pape convoca o participante a promover uma ação performática que estabelece analogamente aos *Ovos de Vento,* o trânsito entre o dentro e o fora, esconder e desvelar, quietude e impetuosidade, mudança de um estado de acomodação para o de decisão, de romper simbolicamente as paredes/casca, para libertar-se da prisão e ganhar a liberdade. O ato de interagir com o objeto/ovo, submetia o corpo vivo do participante a experiências sinestésicas. Essa trilogia de *Ovos* foi apresentada pela autora na manifestação experimental e coletiva denominada *Apocalipopótese*, organizada por Frederico Morais nos jardins do MAM, no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro (1968).

REFERÊNCIAS

CHENIER, Carlos. « Lygia Pape inaugura mostra na Santa Luzia». *A Gazeta* (vitória), 20 jun.1980 a.

_____. « As opções nas artes plásticas », *A Gazeta* (Vitória), 21 junh. 1980 b.

CRISTINA, Glória. « Uma artista com novas propostas ». *A Tribuna* (Vitória), 20 junh. 1980.

MATTAR, Denise. *Lygia Pape – Intrinsecamente anarquista.* Rio de Janeiro : Relume Dumará : Prefeitura, 2003.

PAPE, Lygia, «Arte sensorial e ambientações no Museu Santa Luzia », entrevista a Glória Maria. *A Tribuna* (Vitória, 24 jun. 1980).

SAMÚ, Jerusa. *Depoimento* à autora (*por telefone),* em 15/04/2016.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. «Transitoriedade », In: *A Presença da Arte.* São Paulo : Cosac Naify, 2013.

OLHAR FOTOGRAFIAS, VER A CIDADE

GAZE PHOTOGRAPHS, SEE THE CITY

Alexandre Emerick Neves
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) / PPGA

RESUMO

Para a investigação do olhar fotográfico como uma modalidade moderna da percepção, sobretudo em relação às paisagens urbanas, a convergência dos conceitos heideggerianos de construir e habitar com os espaços discursivos da fotografia teorizados por Rosalind Krauss serve à análise do livro Toquiotas, do artista capixaba Tom Boechat, assim como à recorrente construção de relações com a dimensão espaço-temporal dos caminhos urbanos na arte contemporânea.

Palavras-chave: olhar fotográfico, paisagem urbana, construir e habitar, espaços discursivos.

ABSTRACT

For the investigation of the photographic gaze like a modern mode of perception, especially in relation to urban landscapes, the convergence of Heidegger's concepts of building and dwelling with discursive spaces of photography theorized by Rosalind Krauss serves to analysis the book Toquiotas of the artist Tom Boechat, as well as the relationships with the space-time dimension of urban paths in contemporary art.

Keywords: *photographic gaze, urban landscape, building and dwelling, discursive spaces.*

Mais que o espaço, as formas e as coisas fotografadas, olhar fotografias revela acima de tudo o olhar fotográfico como uma modalidade eminentemente moderna daquilo que Bergson (BERGSON, 1999, p. 27) definiu como uma predisposição à ação: a percepção. Perceber tem íntima aproximação com a ação, pois ela basicamente entremeia as possibilidades de intervenção do nosso agir sobre as coisas, assim como interferências das coisas sobre nosso modo de habitar o mundo. Na visão do filósofo francês a percepção é sempre orientada para a ação, isso por que "a percepção não é apenas um enquadramento" (MACHADO, 2009, p. 257). A meu ver, essa noção aproximativa entre perceber e agir corrobora a ideia arganiana de arte como "uma modalidade histórica do agir humano" (ARGAN, 1999, p. 509). Acontece que tal modalidade toma um vulto ainda mais expressivo a partir dos elementos constitutivos do olhar fotográfico, tais como o corte, o plano, o foco, o enquadramento. No caso específico de fotografias de paisagens urbanas, trata-se de uma atividade recíproca, pois a cidade parece estar o tempo todo expondo-se ao olhar fotográfico numa intrigante convergência de intenções.

Um olhar criterioso demonstra a intrínseca relação da arte com a dimensão espaço-temporal dos caminhos urbanos, e pode-se admitir que cada um de nós, em nossos mais variados itinerários, deixa trabalhar a memória e a imaginação assumindo a cidade como a responsável por grande parte do repertório imagético do homem moderno. Devidamente admitida como obra artística, a imagem fotográfica autoral certamente corrobora tal relação na arte contemporânea. Talvez essa potencialidade se justifique por jamais termos uma totalidade da cidade como imagem, e sim o surgimento, por derivação do olhar fotográfico, de variados conjuntos de imagens, de cenas, itinerários, formas e figuras, e principalmente por proporcionar inúmeras associações em sequências, sobreposições, justaposições, narrativas e ficções.

Mesmo para a geografia, como sugere Paulo Cesar da Costa Gomes em seu livro *O lugar do olhar* (GOMES, 2013, *passim*), o espaço da cidade é propício à designação de destinos incertos que compõem percursos inusitados, sobretudo interativos. Insinuo que tal interatividade é estimulada pela aleatoriedade de certos encontros a partir da fragmentação da experiência pela manipulação de fotografias, sobretudo as dispostas nas páginas de um livro, de onde despontam narrativas sempre parciais e abertas a interações essenciais para esta discussão.

Entretanto, antes de prosseguir nas questões pertinentes à contemporaneidade, me parece proveitoso um ligeiro exercício remissivo sobre a construção do imaginário erigido junto ao desenvolvimento da paisagem urbana. Vejamos que a descrição iconográfica da cidade e a narração da experiência com seus espaços aparecem particularmente ilustradas no século XVIII nas duas pinturas de Giovanni Pannini, *Galeria de vistas da Roma antiga* e *Galeria de vistas da Roma moderna*. Datadas de 1758 e 1759 respectivamente, são pinturas que contém amplos espaços arquitetônicos representando galerias repletas de quadros pendurados, cada qual com uma cena privilegiada da cidade. A imagem de Roma é representada ainda a partir do ideário da contrarreforma encimada pelo Papa Paulo III no séc. XVI, que buscou o resgate da grandiosidade da cidade histórica. O livro de Gérard Labrot, *L'Imagem de Rome*, conta como essa postura ideológica levou à elaboração de métodos de visita com particular interesse nas sete grandes igrejas romanas, assim o caminhante urbano seria levado a ver "o que quer ver apenas depois de ver aquilo que deve ver" (LABROT, *apud* GOMES, p. 102), pois antes de ser vista, a cidade deveria ser descrita segundo os aspectos discursivos de seus espaços. Fica claro que a instituição de formas narrativas dos modos de habitar, de ver e de expor a cidade influem de maneira definitiva na edificação da imagem da paisagem urbana, de tal maneira que nesse contexto as cenas de pobreza urbana, antes um intransponível obstáculo como símbolo de decadência, transformou-se num componente essencial ao exercício de comiseração religiosa (GOMES, 2013, p. 104).

Foi nesse esteio que o Czar Pedro I construiu uma nova capital na Rússia seguindo os planos urbanos das cidades renascentistas com seus espaços públicos. O exemplo de São Petersburgo parece pertinente para

ilustrar a reciprocidade entre a cidade como construção do olhar e o olhar construído pela imagem da cidade. Já no século XIX Charles Lyell resgatou da tradição o pressuposto de coerência narrativa com o qual a cidade deveria ser interpretada. E mesmo um urbanista moderno como Kevin Lynch (LYNCH, 2006, *passim*), ao discutir a imagem da cidade, parece corroborar a ideia de legibilidade da paisagem urbana segundo certa coerência nas combinações de seus elementos constitutivos.

Como um breve comparativo, cabe ressaltar que Richard Sennett comenta como, no século XVIII, o que se via por uma janela não era convidativo a uma caminhada pela cidade (SENNETT, *apud* GOMES, 2013, p. 222), diferente do que se vê nas imagens impressionistas do século seguinte que testemunham um prazeroso desfrutar dos espaços públicos, o que levou o crítico de viés sociológico T. J. Clark a reconhecer o Impressionismo como *A pintura da vida moderna* (CLARK, 2004, *passim*), e, certamente, trata-se de uma vida eminentemente urbana. Nessas pinturas os personagens parecem ter migrado das poses intimistas nos ateliês para a exposição espontânea nas ruas, segundo o envolvimento com os eventos constituintes da esfera pública teorizada por Jürgen Habermas (HABERMAS, 1978, *passim*). Como não citar, enfim, a *flânerie* nos versos de Charles Baudelaire que Walter Benjamin parece ter sido o primeiro a dar apurada atenção ao assumir "o olhar do *flâneur*" como "o olhar alegórico a perpassar a cidade" (BAUDELAIRE, 1985, p. 39).

Como retorno à acentuada recorrência na arte contemporânea, o tema da construção de relações com a paisagem urbana é aqui exemplificado com uma série fotográfica do artista capixaba Tom Boechat trabalhada num livro. Composta por fotografias de Tóquio - que aqui serão identificadas pelas páginas que ocupam no livro - e de textos poéticos de alguns convidados a olha-las, a obra intitulada *Toquiotas*[1] é fruto da passagem do artista viajante pela esfera pública de uma grande cidade estrangeira e que tem o livro como lugar de retorno, assim como de novas partidas para deslocamentos pelos espaços discursivos da arte contemporânea. Por ter participado deste projeto do artista com um pequeno texto de acompanhamento que encerra o livro[2], proponho aqui o aprofundamento de algumas questões suscitadas com base na convergência dos conceitos heideggerianos de construir e habitar (HEIDEGGER, 2009, *passim*) com a investigação dos espaços discursivos da fotografia por Rosalind Krauss (KRAUSS, 2006, *passim*).

A imagem fotográfica pode assumir a situação de um quadro de cavalete ao ser emoldurada e pendurada numa parede, e assim admitir um esforço em enquadrar-se num espaço discursivo aprioristicamente instituído (KRAUSS, 2006, p. 156), como aquele no exemplo das vistas de Roma de Pannini. Sugiro que, a princípio, as páginas em branco de um livro podem ser tomadas de modo aproximado à lógica discursiva de uma parede destinada à exposição de obras de arte - basta lembrar como nos acostumamos com as reproduções fotográficas de pinturas e esculturas dispostas nos livros de História da Arte e em catálogos de exposições -, para então propor, apesar da diferença de natureza, que na forma-livro reside certa similaridade com a cidade em sua potencialidade de solicitar uma infinidade de percursos que possibilitam experiências singulares, como na ideia bergsoniana de multiplicidade comentada por Deleuze, na qual a diferenciação de uma coisa com ela mesma desponta a partir do aparecimento de suas nuanças (DELEUZE, 2006, p. 54).

Apesar de afirmar que o livro chegou a ser o mais importante meio de arranjar fotos, Susan Sontag sugeriu que ele "não é um instrumento plenamente satisfatório para pôr grupos de fotos em ampla circulação" (SONTAG, 2004, p. 15). Entretanto, ainda me sinto encorajado a estabelecer relações de diferenciação em extensão e duração na experiência com o conjunto de fotografias no livro de Tom segundo as orientações

1 BOECHAT, Tom; NEVES, A. E.; PINHEIRO, Elton; NEVES, Luiz Guilherme Santos; FARIAS, Herbert; LAHTERMAHER, Marcia. *Toquiotas*. Vitória: Usina de Imagem, 2015.

2 NEVES, Alexandre Emerick. *O olhar entre corpos, caminhos e lugares*. *In*: BOECHAT, Tom; NEVES, A. E.; PINHEIRO, Elton; NEVES, Luiz Guilherme Santos; FARIAS, Herbert; LAHTERMAHER, Marcia. *Toquiotas*. Vitória: Usina de Imagem, 2015, p. 96-101.

bergsoniana de que “esboçam de repente uma pluralidade de ações possíveis” (BERGSON, 1999, p. 27), pois é a mesma autora referencial ao estudo da fotografia quem assevera que “nada constrange o leitor a seguir a ordem recomendada, nem indica o tempo a ser gasto em cada foto” (SONTAG, 2004, p. 15). A página do livro não é aqui tomada como um espaço à espera de obras fotográficas a serem enquadradas e apreciadas tão somente em suas particularidades ou em relação às particularidades das avizinhadas, mas como o lugar que se abre proveitosamente aos espaços discursivos da fotografia na contemporaneidade pela junção dos elementos constituintes da obra.

A obra de Tom não nos impõe uma coerência apriorística, mas consente a essencial intenção do artista contemporâneo em oferecer um objeto artístico colaborativo como um dispositivo genitivo de lógicas associativas e dissonantes. Dispõe infinitas possibilidades de narrativas ao público, que aqui vou chamar de manuseadores, sem a pretensão de enriquecer a terminologia da área, senão de ajustar-se ao debate sobre a obra em questão. O termo manuseador suscita a especificidade da interação que o livro de Tom promove na convergência entre o leitor dos textos, o espectador das imagens e o manipulador do objeto.

Como num desdobramento do conceito de espaço discursivo, as fotografias não solicitam apenas o olhar, mas devem ser folheadas como sugestão de um trânsito pelo conjunto de imagens fotográficas da cidade. Assim, na experiência com a obra de Tom, o que entendemos por imagem transpassa a morfologia da cidade e as coisas na cidade, o formato da fotografia e as formas na fotografia, a dimensão física do livro e os signos nele impressos. De fato, as imagens despontam na construção de relações nos espaços discursivos emergentes a partir dos elementos dados; da cidade, da fotografia e do livro. Nossa consciência é tomada pela temporalidade da experiência de tal modo que, nos termos de Merleau-Ponty, “somos o surgimento do tempo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 373). Somos o lugar de partida do olhar, e com relativa identificação com os habitantes da paisagem urbana somos também o que se olha, somos o rio e a margem, e enquanto manuseadores do livro talvez sejamos a pedra inconformada que caminha pela correnteza.

Para fomentar as possibilidades de construir habitando tais espaços discursivos com um exercício de direção e sentido entre os espaços exteriores da cidade e seus recintos, assim como das particularidades da imagem fotográfica com o corpo do livro, proponho dois sinuosos itinerários insinuados por sinais demarcatórios nos percursos; o primeiro acolhe os modos como a cidade parece organizar seus próprios métodos de visita indicando entradas e retornos entre o universal e o local; o seguinte segue os rastros deixados pelos caminhantes urbanos, sejam eles habituais ou passageiros. No primeiro caso, a liberdade na incessante construção de percursos e narrativas deve considerar as flutuações de certos códigos envolvidos nos modos de habitar a cidade entre o local e o universal, particularmente nos sinais herméticos de uma língua inacessível ao visitante, da cidade e do livro. Tais vicissitudes podem surgir de modo mais enfático nos elementos caligráficos, que, entretanto, podem se acomodar na forma universal de um letreiro de fachada, e com alguma intimidade, como no neon com os dizeres em inglês na fotografia da página 59 de *Toquiotas* (Figura 1), pois mesmo numa cidade desconhecida “algo que é visto pela primeira vez pode ser identificado e descrito, não porque é familiar, mas porque condiz com um estereótipo já conhecido pelo observador” (LYNCH, 2006, p. 16). Mas os peculiares ideogramas nos letreiros comuns em algumas fotografias sublinham uma atmosfera de afastamento, evidente na fotografia da página 6 com o grande ideograma vermelho quase centralizado na fachada esverdeada entre os dois sinais luminosos de trânsito. Mais que isso, sinais distintivos ainda mais sofisticados devem ser apontados, sobretudo em sua singular disposição de sinalizar informações ao caminhante endereçado, como nos tecidos pendurados na entrada rigidamente enquadrada na fotografia da página 53 (Figura 2). O rigor no enquadramento intensifica a profundidade oblíqua que conduz a algo indefinido, confiado apenas àqueles que dominam tais códigos linguísticos e formais. De igual modo instigantes, a vulgaridade da entrada e a caligrafia distinta servem de forte indicativo de que há sempre

algo mais à espera. Entretanto, não precisamos ir a lugar algum, tampouco parece imperativo a decifração das peculiares faixas flutuantes que, com suas irregularidades, rompem com a excessiva solidez das linhas e planos da composição. De cromatismo contido e luminosidade amena, contudo rica em formas e relevos, a atmosfera de indeterminação entre a familiaridade e a estranheza nos ensina que a beleza da cidade não precisa ser em tudo decifrada.

Figuras 1 e 2. Tom Boechat, *Toquiotas,* 2015. À esquerda: fotografia da página 59. À direita: fotografia da página 53.

No exemplo seguinte, o itinerário assinala como alguns sinais são mais evidentes e universais, como as pichações nos muros e nas fachadas que providenciam um ambiente carregado da intencionalidade do gesto, particularmente caracterizado na intervenção num obscuro banheiro público na fotografia da página 41 (Figura 3). Mas as imagens mais sutis não apresentam marcas ou rastros convictos das ações ali ocorridas, tampouco distinguem os habitantes do lugar, nem mesmo suas intenções. A fotografia é capaz de ressaltar como "o sentido próprio de construir, a saber, o habitar" (HEIDEGGER, 2006, p. 128) pode ser dado pelos sinais mais sutis, sejam de presença ou de ausência. A fotografia da página 47 (Figura 4), onde os equipamentos de outro banheiro público estão aparentemente intactos, prontos para o uso, nos remete à ideia benjaminiana de habitar como deixar rastros, que para o autor é particularmente intensificada nos interiores (BENJAMIN, 1985, p. 38). A simultaneidade da vista dada pela frontalidade, assim como a quase monocromia, e mesmo o rolo de papel perfeitamente no lugar, acentuam a ideia de acontecimento exclusivamente como evocação ou iminência, pois apenas um cigarro displicentemente deixado no chão ao fundo parece silenciosamente denunciar alguma possibilidade de ação, pretérita ou futura.

Figuras 3 e 4. Tom Boechat, *Toquiotas,* 2015. À esquerda: fotografia da página 41. À direita: fotografia da página 47.

Mesmo conciso, esse debate me permite concluir que a forma-livro influi de modo decisivo na intrigante convergência de intenções entre o olhar fotográfico e a cidade. A indissociável relação entre olhar e expor dá-se de modo sinuoso num fluxo inusitado de itinerários, pois assim como a cidade é "ora paisagem, ora ninho acolhedor" (BENJAMIN, 1985, p. 39), numa obra como *Toquiotas* o caminhante obstinado – o artista viajante ou o manuseador do livro - jamais cede a uma adesão imediata, no sentido de admitir tomadas desinteressadas e esvaziadas de sentido, de tal modo que, diante da diversidade de caminhos imagéticos disponíveis, parece claro que um artista como Tom, ao olhar a cidade, vê fotografias.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*. In: KOTHE, Flávio R. (org.). *Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CLARK, T.J.. *A pintura da vida moderna: a pintura de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A concepção da diferença em Bergson.* In: *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 47-71.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. *O lugar do olhar.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar, in: Ensaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2006, pp. 111-141.

KRAUSS, Rosalind. *Os espaços discursivos da fotografia, in: Arte & ensaios n° 13*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2006, pp. 154-167.

LABROT, Gérard. *L'image de Rome: une arme pour la Contre-Réforme, 1534-1677*. Paris: Champ Vallon, 1987.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia.* Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BILL VIOLA OU COMO O VIDEOARTISTA IMERGE O ESPECTADOR EM SUAS OBRAS

COMMENT BILL VIOLA IMMERGE LE SPECTATEUR DANS SES OEUVRES

Ângela Maria Grando Bezerra / Ângela Grando
Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA/FAPES

RESUMO

Se Bill Viola (1951-) é um pioneiro, o é também porque foi um dos primeiros a instalar seus vídeos no espaço imersivo de exposição. Para isto, recorre a uma multiplicidade de recursos, soluções técnicas e arquiteturais, planos articulados que focam o espaço e o tempo e privilegiam dispositivos através dos quais o espectador pode ter a sensação de estar imerso ou mesmo submerso por imagens, cada vez mais conquistadoras. Surgem, então, conexões inusitadas. Tratar dos agregados sensíveis que a obra cria, ao limiar da ficção, é o teor da nossa proposta de comunicação.

Palavras-Chave: *Bill Viola, Videoinstalação, arte contemporânea*

RESUMÉ

Si Bill Viola (1951-) est un pionnier, c'est aussi parce qu' il fut un des premiers à installer ses films dans l' espace immersive d' exposition. Pour cela, il recourt à tout un éventail d'astuces, de solutions techniques et architecturales, de plans articulés qui privilégient l'espace et le temps, et des dispositifs où le spectateur peut avoir le sensation d'être immergé, voire submergé par les images, plus conquérantes que jamais. Mettre en discussion les turbulences que le vidéo artiste restitue dans ses vidéos c' est le sujet de notre communication.

Mots-Clés: *Bill Viola, l'instllation video, l'art contemporain*

Nada garante a plenitude de uma experiência artística. Muitas coisas podem causar isto, mas muitas outras, também, interferir nesse processo. Às vezes é o barulho da rua, às vezes o ruído da mente, ou o diálogo que não flui entre o fenômeno artístico e espaço que o acolhe. Outras vezes, entretanto, as vibrações de elementos relacionados multiplicam a intensidade do sensível e o efeito constrói uma conexão inusitada, marca o encontro entre o consciente e o inconsciente. Este é o caso de *Punto de partida*, mostra de Bill Viola, de 2013, no Parque de la Memoria, Buenos Aires. É bastante possível que todos que tiveram a oportunidade de vivenciar essa exposição ou mesmo de tomar contacto com um trabalho de Viola o recordam para sempre. Este videoartista, residente em California desde o início dos anos 1980, é considerado uma das figuras referenciais no desenvolvimento do vídeo como um gênero de arte contemporânea, tanto pela profundidade dos temas que toca como pela virtuosidade técnica com a qual constrói seus trabalhos. Essa virtuosidade técnica inclui o vídeo de canal único, instalações, projeções, experiências sonoras e musicais, geralmente ligadas à exploração da pluridade de interesses do artista: nas tradições budistas, algo do sufismo, assim como experiências armazenadas de visitas às Ilhas Salomão, Indonésia, Japão, Austrália, Fiji, Tunísia, Índia, etc. Tudo isso mesclado por um sincretismo californiano voltado para uma fusão holística entre arte, filosofia e religião, como pintura, cinema, teatro e escuta sensível do mundo, direcionou Viola à investigação artístico-filosófica sobre as emoções humanas como índices da forma de autoconhecimento das questões limítrofes do ser humano, como nascimento e morte, beleza e horror.

Quando, no Parque de la Memoria, busquei desenvolver uma primeira conexão com a mostra *Punto de partida*, o olhar não foi óbvio. Porém, aos poucos a visão tornou-se clara. Havia um nexo importantíssimo na ideia de partida – o doloroso momento da separação. Pois a separação é a fronteira que distingue entre o aqui e o além, a vida da morte, o Estado do indivíduo. Os vídeos de Viola convidam a uma experiência interior. Em sua obra, a partida está repetidamente ligada a vida e a morte, ao encontro (ou a conexão) entre o inconsciente e o consciente. Os temas abordados podem partir de situações pontuais e pessoais, como a morte da mãe ou o nascimento de um filho. Para além disso, Viola não se detém na descrição de nenhuma história imediata, mas olha para a complexidade da percepção humana e põe o foco sobre aqueles estranhos e esporádicos momentos em que um indivíduo experiencia uma profunda transformação e sabe, com implacável certeza, que nunca nada será o mesmo, "que foi iluminado por uma revelação plena de significado"[1].

Figura 01. Bill Viola, "Acceptance", 2008, '8:14 Fonte: www.depont.nl

1 Entrevista de Bill Viola in: *When a Painting Moves... Something Must be Rotten*!, Selene Wend and Paco Barragán (Editors). Milan: Edizione CHARTA, 2011.

Para isso, o artista utiliza uma variedade de soluções técnicas, astúcias, planos e uma sucessão de micro-instantes que transformam uma passagem em um deslizamento fora de toda perspectiva, como, por exemplo, em *Acceptance* (Figura 01), vídeo de 2008. Qual pintor, qual escultor, qual cineasta já não sonhou em realizar tal *infratemps*? Outrossim, quantas obras da vídeoarte teriam falhado tais percepções? Em *Acceptance*, um espectro parece se aproximar. É um ser humano nu? De repente, muito lentamente, *sprays* de água jorram de sua cabeça, de suas mãos, de seus seios. O espectro atravessa, num movimento lento, reduzido, uma cortina de água, a queda de um fluxo aquático que era até então imperceptível. Essa cortina de água lisa e transparente marca o deslocamento desse vulto que está na iminência de cruzar esta linha d'água. Algumas das mais importantes e profundas experiências humanas ocorrem em momentos como estes, onde é estabelecido um limite e temos que decidir se queremos ou não atravessá-lo. É um ato que é um ponto de viragem na vida de uma pessoa, pois uma vez cruzado um limite, sua história se redefine, como um ato de restauração, uma purificação, uma suspensão do medo, o resgate de um sofrimento profundo ou a cura de uma ferida. A decisão que se toma defronte à linha define o caminho que o indivíduo tomará em busca de sua nova forma de estar no mundo.

O que Viola coloca em evidência não são objetos que concernem ao indivíduo (nós), mas trajetos que escapam aos primeiros e aos segundos. É por isso que trabalha a velocidade, invertendo-a. E o que caracteriza tal efeito é menos a ausência de determinações que a velocidade ao se esboçar e se apagar em favor do movimento lento. Relações que abarcam o plano da imanência, este no sentido Deleuziano que o institui "como um corte no caos" e que age como um crivo. O que caracteriza o caos "não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência". Já que, entre duas determinações, "uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço"[2]. Para Bill Viola "as emoções humanas têm resolução infinita", e ele afirma:

> A câmera é a encarnação de um olho sempre aberto. Ela pode ensinar-nos a ver com maior profundidade, questão essencial em todas as práticas espirituais. Para a minha mente, a tecnologia é, em definitivo, uma força espiritual e uma parte de nosso ser interior[3].

Muito tem sido dito – e não é coisa recente – que a fruição do espectador carrega o sentido fundamental do evento. Já nos dizeres de Marcel Duchamp, o "ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador" [4]. É possível dizer, sem correr grande risco, que o trabalho de Bill Viola contribui decisivamente para que o vídeo se estabeleça como uma forma vital da arte contemporânea se comunicar com um amplo público e permitir que os espectadores experimentem o trabalho de maneira direta e pessoal. Os vídeos instalações de Viola – ambientes completos que envolvem o espectador em imagem, som e espaço-tempo – utilizam as últimas tecnologias para explorar o fenômeno da percepção dos sentidos como um caminho para o autoconhecimento.

Em *Punto de Partida*, de uma obra a outra, de um espaço ao outro tudo se modifica: a dimensão da tela, sua inclinação, sua maneira de fixação e, não é surpresa que o videoartista privilegie, frequentemente, alguns dispositivos através dos quais o espectador pode ter a sensação de estar imerso ou até submerso pelas imagens, intensamente conquistadoras.

The Passing (Figura 02), de 1991, desenvolve-se fora do conforto cronológico no qual os hábitos se fazem. A obra nos envolve por 54 minutos na experiência de um tempo da transição associada à morte e ao nascimento

2 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: editora 34, 1992, p.59.

3 Bill Viola in: *Bill Viola,* Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2014.

4 Marcel Duchamp, "O ato criador", in: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: editora Perspectiva, 1975, p. 72.

– separação e encontro – uma resposta muito pessoal de Bill Viola defronte a perda de sua mãe e o nascimento de seu filho. O videoartista acredita na virtude das turbulências e isso todas as suas obras testemunham. Estas são para ele o melhor modo de abordar o caos e até mesmo um mergulho nele. Daí, trazer em seu trabalho, também, o reino do silêncio. O silêncio em vídeo é o equivalente dos campos vazios e brancos na pintura e no desenho. É nesse vácuo que juntam-se os grandes, pintores, poetas, músicos. O silêncio não representa uma sequência tal da vida, ele não reflete o início de uma história, mas da imobilidade do começo dos tempos. É isto que é restituído em *The Passing*, um novo tempo que implanta seu alvorecer.

Figura 02. Bill Viola, "The Passing", 1991. '54:22. Fonte: arte.elpais.com.uy

Diante de *Three Women* (Figura 03), de 2008, na obscuridade inicial da imagem vídeo de alta definição, em plasma, montado sobre a parede, uma mãe e suas duas filhas se aproximam lentamente de uma barreira translúcida. Elas atravessam uma parede de água. O mundo, o cosmos, de Viola, oscila entre o sublime, o hostil e o mágico. Se seu trabalho faz eco com o mundo como constituído dos quatro elementos, a terra, a água, o ar e o fogo (como sob a luz dos filósofos gregos), Viola cita com freqüência a intensa experiência de sua infância, horrível e magnífica, quando ele caiu acidentalmente no fundo de um lago: "quase como um sonho, cores iridescentes e luzes" (desintegração lenta de formas). Essa vivência, a leveza e o estranhamento da cena visual, Bill Viola sempre retornará[5]. É impossível não ligar a isso o encadeamento, em seus vídeos, de cenas recorrentes com corpos submersos, que tanto criam o efeito de queda na água quanto o de remontar à superfície. Ainda mais complexo é em *Three Women* o deslocamento de três personagens femininas, filmadas, no início, em preto e branco, que atravessam uma após a outra uma cortina d'água, além da qual seus corpos e seus vestuários reganham suas cores e vivacidade. Em seguida, frações de tempo entre a escuridão e a luz destacam a ambigüidade de ver algo que não vemos. A oscilação entre a vida e a morte se alterna, após o que, num tempo suspenso, pela utilização do vídeo em câmera ultra lenta, a mãe decide que é momento de voltar a obscuridade e suas filhas a seguem, vão retornar para o lado obscuro e amortecido.

5 Entrevista de Bill Viola in: *When a Painting Moves… Something Must be Rotten*!, Selene Wend and Paco Barragán (Editors). Milan: Edizione CHARTA, 2011.

Figura 03. Bill Viola, “Three Women”, 2008, ‘9:06. Performers: Anika Ballent, Cornelia Ballent, Helena Ballent. Fonte: www2.artsmia.org

Na instalação *The Messenger* (Figura 04), as virtudes da câmera lenta oferecem pontos de vista que surpreendem o espectador. Sujeito a estas mudanças permanentes, o espectador se sente alvo, solicitado, sacudido, imerso nessa instalação monumental. A grande projeção com um ponto de luz no meio do espaço da água escura revela, pouco a pouco, uma figura humana cada vez mais nítida. Da profundidade da água surge este personagem que desperta como de um sono profundo, olha para nós e produz um som ancestral como querendo nos dizer algo. Emite um sinal incompreensível e depois volta a mergulhar nas profundidades de onde veio, para tornar-se novamente uma pequena mancha de luz. Ultra expressivo, o vídeo provoca a consciência de que entre lá e aqui existe um espaço - camada sombria ou luminosa, um limbo de consciência, uma pulsação entre a superfície e o submerso, entre o incompreensível e o não dito - na intenção de se comunicar.

Figura 04. Bill Viola, “The Messenger”, 1996. ‘0:28. Fonte: www.guggenheim.org

Observance (Figura 05), ao inverso de *The Messenger*, nos oferece em vídeo a imagem dos que ficam, personagens que, atônitos, se expressam, por um jogo de movimentos de rosto e corpo, sobre o que possivelmente tomou forma e vivenciam, mas que não é visível para o espectador. Num fundo escuro, sem nenhuma indicação do mundo exterior, em plasma montado sobre parede, cada figura, uma a uma, é tomada por uma onda de intensa emoção que se intensifica e o grupo reflete uma reação coletiva de perda, que leva ao extremo um sentimento de impotência. O movimento lento revela todos os detalhes e nuances sutis de expressões individuais e cria um espaço subjetivo, psicológico, frente a uma catástrofe humana, em que o tempo é abolido tanto para os atores como para os espectadores.

Figura 05. Bill Viola, "Observance", 2002, '10:14. Fonte: www.artgallery.nsw.gov.au

"A paisagem é a conexão entre nós mesmos e nosso eu exterior", diz Bill Viola[6]. A sequência das cenas de *Ancestors* (Figura 06) é construída e apresentada em vídeo instalação, com a duração de 21:41 min. As imagens relatam um dia de caminhada de uma mãe e seu filho através do deserto no calor do verão. Durante a travessia ocorre uma tempestade de areia, e na transformação da paisagem eles desaparecem. Com lentes especiais telefoto adaptadas ao vídeo, a câmera tenta ultrapassar as fronteiras finais da

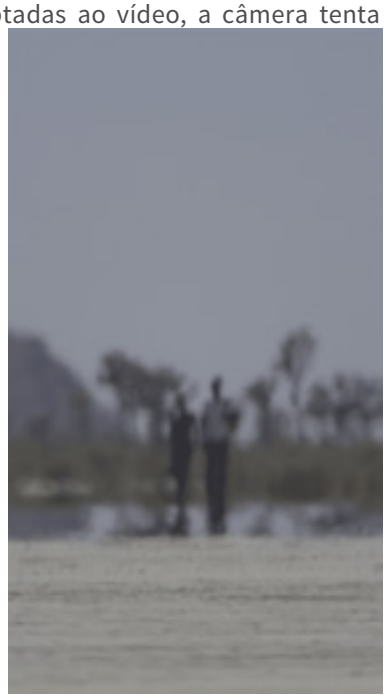


Figura 06. Bill Viola, Ancestors, 2012. '21:41, Fonte: fadmagazine.com

6 Bill Viola in: *Bill Viola*, Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2014, p.78.

imagem, quando a desintegração das condições habituais ou a falta de informação visual nos obriga a reavaliar a nossa percepção da realidade e ter consciência de assistir algo que é fora do comum, um lugar onde a realidade física se torna psicológica. Se alguém acredita que as alucinações são a manifestação de um desequilíbrio biológico ou químico no cérebro, então, de certo modo as miragens e as distorções que o calor do deserto provoca podem ser consideradas alucinações da paisagem. A escolha de condições climáticas extremas, como uma tempestade de areia no deserto, cria impressões de incerteza, de devaneios e de estranheza, imagens que provocam no espectador a miragem de uma desaparição, quando a consciência dá lugar ao inconsciente.

Sabemos que a vídeo instalação é uma arte do espaço, e que ao cruzar o limiar de uma instalação, o espectador atravessa o enquadramento albertiano e entra em um espaço de arte. A depender do percurso que cada um toma, a obra é percebida diferentemente. Assim, a resposta inevitável para a afirmação de Viola de que "a era da visão ótica é terminada", seria a paradoxal resposta do "sim e não". Por um lado, um contato produtivo com sua obra provoca uma forte evidência visual; por outro, o diálogo que a produção do videoartista tece com configurações sonoras e espaço-temporais leva a crer que o verdadeiro tema de seus vídeos é a "emoção", é criar uma concepção de espaço habitado de memória cultural, de angústias, de fobias que cada um armazena e para as quais o artista abre a porta. Se Walter Benjamin escreveu em 1935-36, que o meio fotográfico mudou a história da percepção e liberou a mão de suas tarefas artísticas que foram desde então reservadas ao olho, o que deu início a reprodutibilidade técnica da obra, o meio de expressão da videoinstalação expandiu a organização da percepção e transformou a recepção visual em uma recepção sinestésica. Diz Viola: "As emoções humanas têm resolução infinita. Quanto mais se ampliam, só então se abrem. Infinitamente"[7].

O vídeo seria, então, o eixo intermédio entre a lógica puramente abstrata e conceitual e os elementos de ação ao vivo que permitem uma "viagem sem retorno do concreto em direção ao abstrato"[8]. Viola dirige-se nesta direção, e não é surpresa que privilegie reverter a parte superior e inferior da imagem filmada para que o espectador se ache mergulhado de uma forma absoluta na aparição ocorrida, ou filma através de uma câmera invertida, de modo que o chão em que se encontra fica no alto da tela. Ou, ainda, como em *Surrender* (Figura 07), durante longos minutos, o vídeo instalação apresentado num díptico [..] fixado verticalmente na parede, um acima do outro, cria efeitos de um movimento de infinito retorno: um

Figura 07: Bill Viola, "Surrender", '18:00, 2001. Fonte: arcadia.education

7 Bill Viola in: *Bill Viola, Punto de Partida*. Buenos Aires: Ministério da Cultura, Buenos Aires Ciudad, 2013, p.5.

8 FARGIER, Jean-Paul (Dir.). *Où va la vídeo. Cahiers Du Cinéma,* Éditions de l' Étoile, Paris, 1986, p. 16.

homem e uma mulher se movem separadamente sobre cada tela, alternando de posição a cada reprise do ciclo, enquanto seus rostos e seus corpos respondem a uma imagem contínua e renovada deles mesmos. Como em um ritual de purificação, eles penetram num espelho de água e quando emergem, a distorção da imagem, provocada pela perturbação que eles causaram na superfície da água, reflete a inquietante desintegração das figuras em formas visuais desmaterializadas em luz e cor. O videoartista brinda o espectador com a imagem da imagem, produto simbólico que conduz ao doloroso e sublime processo de restauração, essencial à condição de estar no mundo.

Ao sair das salas da exposição *Punto de Partida*, em nosso percurso pelo Parque de La Memoria, os 30.000 nomes das pessoas que morreram durante a ditadura, e que agora estão eternizados nas paredes *Del Monumento a las Victimas Del Terrorismo de Estado*, evidenciam tanto a ideia da partida - o significado irredutível da fragilidade da vida (aqueles que partiram com uma horrível aceleração da história) - quanto da capacidade crítica e sensível da arte contemporânea.

A FOTOGRAFIA COMO LUGAR DE PARTILHA E ATRAVESSAMENTOS COM OUTRAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS – FOTOATIVA EM RESIDÊNCIA: DOIS DE CÁ, DOIS DE LÁ

LA PHOTOGRAPHIE COMME LIEU DE PARTAGE ET TRAVESSÉE AVEC D'AUTRES LANGAGES ARTISTIQUES – FOTOATIVA EM RESIDÊNCIA: DOIS DE CÁ, DOIS DE LÁ

Camila do Nascimento Fialho / Camila Fialho
Associação Fotoativa, Belém/PA

RESUMO

O presente trabalho propõe um relato reflexivo sobre práticas artísticas contemporâneas tendo a fotografia como lugar de **partilha,** a partir do projeto Fotoativa em Residência: dois de cá, dois de lá. De um lado, apresenta a experiência da residência, propondo compreender como se dão imbricamentos criativos em contexto de imersão. De outro, reflete sobre as práticas dos artistas que participaram do projeto. Como fundo teórico, traz Estética Relacional (N. Bourriaud), e A Partilha do Sensível (J. Rancière), para pensar diferentes modi operandi nas formas de fazer e apresentar a arte.

Palavras-chaves: fotografia, residência artística, práticas artísticas contemporâneas, partilha do sensível, estética relacional

RESUMÉ

Ce travail fait un récit réflexive sur des pratiques artistiques contemporaines ayant la photographie comme lieu de partage, à partir du projet Fotoativa em Residência: dois de cá, dois de lá. D'un côté, il présente l'expérience de la résidence, proposant de comprendre comment se produisent les entrelacements créatifs dans un contexte d'immersion. De l'autre, fait une réflexion sur les pratiques des artistes qui ont participé au projet. Comme fond théorique, il prend L'Esthétique relationnelle (N. Bourriaud) et Le Partage du sensible (J. Rancière), pour penser les différents modi operandi dans les formes de faire et présenter l'art.

***Mots-clés**: photographie, résidence artistique, pratiques artistiques contemporaines, partage du sensible, esthétique relationnelle*

SOBRE O DESENHO INICIAL DA RESIDÊNCIA

Fotoativa em Residência: dois de cá, dois de lá nasce de um desejo da Associação Fotoativa[1], Belém/PA, de ter em seu quadro de possibilidades um lugar para se estar junto de modo mais prolongado, um nicho de atravessamentos para se experimentar, errar, acertar, aprender e se contaminar. A residência realizada em 2015 – através do Prêmio Rede Funarte de Artes Visuais em sua 11ª edição – vem firmar esse espaço de encontros e de trocas em uma imersão de convívio, tecendo ao longo de dois meses e duas semanas um tempo de entrega para si e para o outro, tendo a fotografia como lugar de partilha para diálogo entre práticas, modos de fazer e diferentes linguagens.

No desenho proposto, quatro artistas seriam selecionados para participar da imersão. Dois de cá, os anfitriões, para acolher os que chegam, apresentar a região e abrir caminhos. Dois de lá, para somar com o seu olhar estrangeiro, estranho para quem vê de dentro, e despertar outras formas de perceber aquilo que já parece tão cotidiano e corriqueiro, olhar sensível a descobertas.

No momento da seleção, o desafio da partilha: entender o campo comum, o todo e o que cada individualidade viria a somar ao todo comum – Jacques Rancière, *A Partilha do Sensível* (2009). Não se tratava apenas de identificar a excelência dos portfólios e das intenções de trabalho[2], era preciso entender como quatro pessoas juntas poderiam potencializar suas investigações. Foi como montar um quebra-cabeça de suposições, entre linguagens, poéticas e lugares de fala. Por fim, foram selecionados os dois artistas de cá, Débora Flor (Belém/PA, fotografia e técnicas artesanais), e Wellington Romário (Belém/PA, perfomance); e os dois de lá, Malu Teodoro (Porto Velho/RO, audiovisual e poesia) e Randolpho Lamonier (Coronel Fabriciano/MG, fotografia analógica).

FOTOATIVA EM RESIDÊNCIA: DOIS DE CÁ, DOIS DE LÁ

Para a primeira semana de residência, foram planejadas duas mesas de abertura de processos artísticos e discussões sobre práticas poéticas a partir do trabalho dos residentes, estas organizadas na tentativa de conjugar afinidades processuais observadas em seus portfólios. O intuito era o de instaurar um campo de interlocução com outras pessoas, colocá-los em contato com outros artistas, o público e com a cidade. A mesa de abertura, *Poesia e Olhar Devagar*, recebeu as residentes Débora Flor e Malu Teodoro, e o convidado Marcílio Costa, artista visual e poeta. A segunda noite deu vez aos processos de Randolpho Lamonier e Wellington Romário Alves, na mesa *Derivas e Encontro Performativos*, e contou com a presença do performer Nando Lima que homenageou os artistas com um improvisação em áudio e vídeo, ao vivo.

Esses contatos iniciais alavancaram as primeiras trocas entre os artistas que tiveram a ocasião de conhecer um pouco dos trabalhos de seus parceiros de caminhada, e também com a cena local, de modo ampliado. Mesmo para os de cá, falar publicamente sobre seus percursos e processos artísticos despertam interesse, provocam questionamentos, proporcionam cruzamentos.

---

1 A Associação Fotoativa é uma entidade sem fins lucrativos, de utilidade pública municipal e estadual, voltada a ações culturais e educativas a partir da fotogra a e de suas múltiplas possibilidades de articulação com outras práticas e linguagens. Desde 1984, desenvolve projetos coletivos nas áreas de arte, educação, memória e patrimônio, com base em processos que interligam pensamento, ação e reflexão continuados. http://www.fotoativa.org.br

2 Para a seleção, não foi solicitado aos artistas a apresentação de um projeto fechado, mas uma carta de intenção na qual devia indicar caminhos possíveis de trabalhos a desenvolver durante a residência.

Para além do encontro com pessoas, estava previsto levar os artistas para conhecer e experimentar Belém e seus arredores por caminhos outros que oferecessem campos de experimentação novos também para os dois artistas de Belém. Tais deslocamentos também seriam atravessados por linguagens e possibilidades distintas: a música, a fotografia, a viagem e a deriva. Assim, foram convidadas a dupla Waldo Squash e Marcos Maderito, da banda de Techno-brega Gang do Eletro, a fotógrafa Paula Sampaio, e as artistas Cláudia Leão e Véronique Isabelle.

Os lugares experimentados desdobram outros terrenos sensíveis. Para Randolpho, recém chegado, o contato com a feitura do Techno-brega abre investigações sobre os processos de deslocamento das *equipes*[3] pelas festas de aparelhagem. A vivência com Paula Sampaio, *Fotografias Imaginárias*, instaura linhas de percepção para além do olhar, aguçando outros sentidos na experiência do fotografar com o corpo inteiro. Cláudia Leão e Véronique Isabelle cruzam suas propostas levando os artistas para uma imersão na Ilha de Cotijuba em uma ação onde deslocamento, viagem, deriva perpassam a experiência criativa. A viagem em si já se oferece como um ponto desencadeador de trocas, e nesse contexto, o barco, o cozinhar junto, leituras compartilhadas são alimento para as ideias e o diálogo. A experiência estabelece um estreitamento das relações do grupo, inclusive da equipe gestora.

Fosse uma oficina, uma vivência, uma imersão ou um bate-papo, em sintonia com as práticas de formação e experimentação desenvolvidas pela Fotoativa, cada residente devia propor como contrapartida uma atividade aberta ao público.

Débora Flor propõe trabalhar com crianças da comunidade do Porto do Sal, bairro portuário de Belém situado em uma área de grande vulnerabilidade social e bastante estigmatizada pela violência. Durante um fim de semana, pelas manhãs, a artista conduziu oficinas integradas de desenho, câmera obscura e pincel de luz para pequenos entre 8 e 12 anos. A relação com a localidade não era nova para a artista, tampouco se encerra quando findam as oficinas. Para a Fotoativa, a ação abriu um caminho de diálogo por onde hoje atravessam colaborações, também estimuladas pelo Projeto Aparelho, gerido por um grupo de artistas que atua na região realizando ocupações artísticas junto da comunidade.

Malu Teodoro encabeça uma imersão criativa de três dias, no Sítio Urutaí, em Colares, pequena cidade a cem quilômetros de Belém. A atividade centra-se nas possibilidades do estar junto, através da cozinha e da experimentação criativa em meio à natureza, sem relógio nem computador. Dinâmica esta que provoca uma ruptura para quem está habituado ao ritmo urbano, uma experiência da percepção do tempo em seu estado dilatado, suspenso.

Sob o título *Trocas de paisagens*, Randolpho Lamonier desenvolve uma atividade de elaboração de mapas afetivos e uma experiência de deriva fotográfica em grupo pela cidade, exercícios idealizados a partir de seu próprio trabalho. Dividida em três momentos, a proposta abarca compartilhamento de memórias marcadas pelos lugares afetivos de cada participante, criação de mapas individuais através da técnica de monotipia, a deriva, e o reencontro para leituras da experiência. Falar de afetos e experienciar a deriva coletivamente estabelecem um canal de abertura para construção de laços entre os participantes, tornando-os cúmplices do momento compartilhado, do íntimo, do particular exposto por cada um, engendrando novas formas de se relacionar.

Romário Alves organiza, em sua própria casa, cafés da manhã temáticos, ativando dispositivos desencadeadores de momentos de troca, processos que alimentam sua pesquisa poética. Na sequência de

3 Na cultura do Techno-brega, as *Equipes* são grupos de amigos que frequentam festas de aparelhagem, adotam um nome e encomendam seus próprios *hits* que são gravados por músicos locais, como a Gang do Eletro, e tocados nessas festas.

três dias, os convivas bordam, contam mentiras (inventadas ou vividas), estudam sonhos, jogam no bicho, compartilham segredos. Aberta a interessados em geral, convida ao deslocamento do público até Terra Firme, bairro da periferia de Belém, um dos mais populosos da cidade, onde vive Romário.

Por fim, no intuito de garantir um diálogo mais direcionado e reflexivo, os artistas-curadores Alexandre Sequeira e Armando Queiroz são chamados para acompanhar os residentes ao longo do percurso e fazer a curadoria da mostra de encerramento da residência.

O programa de residência, como descrito acima, pautou-se sobretudo na expectativa de criar plataformas e dispositivos de convívio favoráveis à troca. Mas isso só foi possível e acabou sendo claramente potencializado pela disponibilidade dos artistas para um exercício de diálogo horizontal e uma predisposição à colaboração, o que também veio a reverberar em suas produções.

AS CONTAMINAÇÕES, AS PRÁTICAS E OS TRABALHOS: O CORPO DE *UM TANTO DE NÓS*

Pelo fato de o Casarão da Fotoativa estar em reformas, foi necessário fazer uma parceria para conclusão do programa que previa uma exposição coletiva. Em contato com Universidade Federal do Pará, foi firmado acordo para ocupar o Museu da Universidade, sediado no Palacete Augusto Montenegro, antiga residência familiar. Ali também foi realizada a última imersão do grupo para a montagem da mostra *Um Tanto de nós* durante a qual os quatro residentes passam a residir no Museu.

Débora Flor, para o desenvolvimento de seu trabalho, faz uma incursão à Ilha do Marajó. Vai ao encontro de Dandara, menina que conhecera em outra ocasião e com quem propôs trabalhar no âmbito da residência. As duas semanas que passam juntas não poderiam caber em um simples relato, mas do palpável da experiência, alguns fragmentos resultam em obra. No Museu, pequenos nichos de afetos poéticos são construídos. O primeiro, com retratos de família feitos pela artista e emoldurados por diversos tipos de porta-retratos. Ao fundo, tecidos floridos confluem a paisagem nos rostos da família. Junto da parede, em uma pequena mesinha, uma tv de tubo exibe um slideshow criado com muitos efeitos e musicado livremente pelo irmão de Dandara. No segundo nicho, a sala pequena acolhe o *Livro dos Sonhos* construído com Dandara, reunindo fotografias em cianótipo e causos locais. Este é envolto por um mosquiteiro por donde o espectador tem de entrar para acessá-lo. Fora dele, uma rede de pesca, tecida a quatro mãos com o pai de Dandara, compõe a instalação em um jogo de sombras e baixa luz. Na parede, sobreposição de tempos e lembranças de encontros e brincadeiras, fotografias em dupla exposição, esfumaçadas como num mundo onírico. No centro da terceira sala, um lençol suspenso com impressão em cianotipia traz a silhueta do corpo de Dandara em tamanho natural.

Figura 1. Débora Flor. Foto: RodrigoJose

Figura 2. Débora Flor Foto: IreneAlmeida

Em uma dinâmica relacional, a obra de Débora Flor se dá em uma construção colaborativa de trocas afetivas entre ela, Dandara e sua família de pescadores. Indissociável o fazer artístico do agir no mundo. O ato estético é a própria experiência entre várias mãos antes de chegar à exposição. Dentro do museu durante a montagem, outra cadência de trocas se estabelece, agora com os demais residentes e colaboradores do projeto, tecendo o desenho final de seu trabalho. As mãos de Véronique Isabelle ajudam a bordar as palavras *Relever les rêves*, técnica sobre a qual Débora e Malu se detiveram por bastante tempo no ateliê compartilhado e que foi aprimorada junto a Romário nos encontros realizados em sua casa.

Malu Teodoro, para além da fotografia e do vídeo que com ela já vieram de experiências anteriores, experimenta fazeres manuais. Desenha, costura, borda. Para exposição, constrói pequenas constelações de afetos a partir de um repertório fragmentado de experiências que num fio temporal não têm mais antes ou depois, em fotografias de pequenos formatos. Um grande véu em tecido transparente que desce do alto evoca a água em fluxo contínuo. Ao lado da grande instalação, um pequeno nicho que lembra um altar, uma bússola que aponta para Porto Velho, suas origens. Um mapa desenhado a mão traça caminhos possíveis para o deslocar do que veio antes e do que se seguirá. Cadernos bordados, objetos encontrados, fotografados e ofertados ao rio. Pequenas histórias em bilhetes de papel. Diversas maneiras de se relacionar com o mundo e com o outro. Na descoberta de um lugar novo, novas formas de dialogar. Em suas constelações, um pouco de cada um que passou por seu caminho.

Figura 3. Malu Teodoro. Foto: Irene Almeida

Randolpho Lamonier, ao longo de dois meses, se propôs a viver Belém desde suas entranhas. Em suas idas e vindas, muitas das vezes guiadas por Romário de quem fica muito próximo, explora a cidade por mundos diurnos e noturnos que muitos daqueles que aqui vivem desconhecem. Para explorar o campo sensível do fazer artísticas, uma câmera analógica de plástico, filmes coloridos e derivas ao gosto do acaso.

Em *Um Tanto de Nós*, seu trabalho se conforma em uma única sala, num universo à parte, o seu. Objetos encontrados dão forma a uma cruz azul à qual se acopla uma luz vermelha. Oreia, personagem que ele não conseguiu fotografar ao vivo, vira desenho e é fotografado em um banheiro público do Ver-o-Peso. Retrato de si, retrato de homem tomando banho. A experiência do deslizar pela noite e pelos submundos de Belém transpõe as fronteiras do palpável e materializa-se na fotografia. Negativos 120mm, ranhuras, películas feridas na ponta de pregos. Recorta, junta, cola. Além-urbe, o artista desliza por entre as veias da Baía do Guarajá, o grande rio-mar que circunda Belém. Encantarias, respiros e mergulhos nas profundezas do

imaginário amazônida visitadas pelo artista configuram a série *O Escuro do Rio*. Em seu trabalho, a dinâmica do encontro se dá com o outro, os outros residentes, os parceiros fotografados, os amigos que fez – cúmplices do click e enquadramentos.

Figura 4. Randolpho Lamonier. Foto: Irene Almeida

Wellington Romário, ao longo da residência, afirma seu lugar de performer para quem não há distinção entre vida e arte, entre um campo e outro, práticas de *deslizamento*, como ele mesmo o explica. Em noites pré-determinadas, festas temáticas constituem cenários para seus personagens inspirados ao acaso do dia, improvisados no salto alto. Os registros se perdem nos aparelhos celulares de seus parceiros, vez ou outra vão para as mídias sociais. Estas configuram um outro território por onde *desliza* o artista com suas narrativas fragmentadas cotidianas – causos, contos, poemas em proza – um lugar de experimentação para a escrita.

Para a exposição, Romário propõe um diálogo com a história do Palecete Augusto Montenegro. Escreve uma longa carta aos antigos proprietários do local, evocando reminiscências cujas marcas ainda latejam na pele negra dos descendentes de escravos. O *Acervo Particular*, dentro de uma redoma de vidro, reúne pequenos objetos (tesoura de costura, cavalinho de plástico, retrato de família, etc.) que são associados a referências

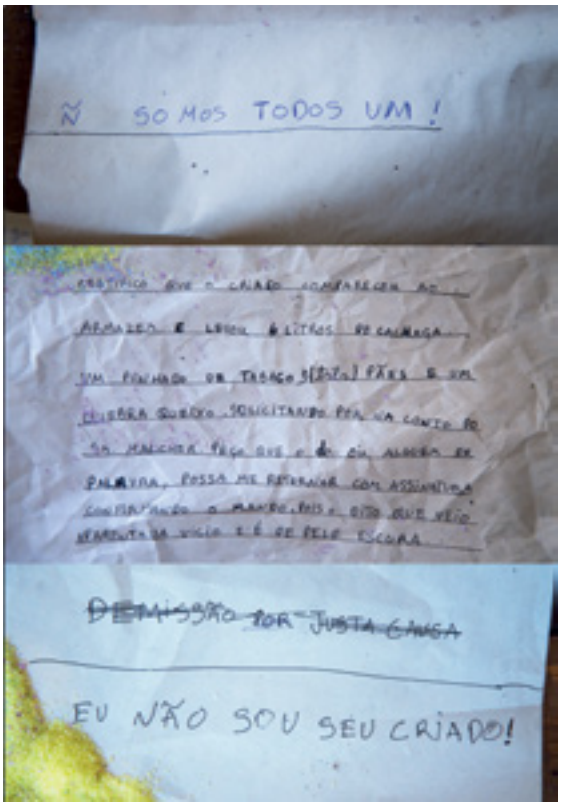


Figura 5

inventadas. Memórias ficcionais intensificam o diálogo entre o senhor-patrão e o escrevo-criado, *o dia em que minha família foi à praia, ou o dia que a criadagem foi à praia*. Seu trabalho nasce do contexto onde se inscreve a criação. Em um jogo entre tempos remotos e o agora, atualiza os abusos da escravidão. No jogo das temporalidades heterogêneas, a linguagem do hoje conforma a discussão do racismo. No jardim externo do Museu, um pedaço de lápide quebrada e porta-retratos vazios presentificam o silêncio daqueles que foram subjugados, tiveram de se calar e ficaram esquecidos.

Os modos como os trabalhos acabam por se conformar dentro da mostra são atravessados pela convivência entre os artistas e com próprio espaço. O fato de não haver um projeto pré-determinado deixa a configuração do resultado/processo também em aberto e esta acaba amadurecendo dentro do espaço expositivo. Por mais que alguns formatos já estivessem desenhados – como o tamanho das fotografias de Randolpho, as inúmeras pequenas impressões de Malu e os retratos de Débora – é *in loco* que a expografia se desenha; o processo se congela no tempo para exposição.

Figura 6

APONTAMENTOS FINAIS, DESDOBRAMENTOS

A fotografia entra como um território comum aos quatro residentes e ainda que persista enquanto linguagem, não engendra necessariamente o fio condutor de suas práticas. Por vezes é abandonada para dar lugar a outros experimentos – como no caso de Malu Teodoro que se dedica a bordar, escrever e germinar alimentos – e volta a ser utilizada, em sua constelação visual que apresenta na exposição. Resolve-se em si enquanto fotografia na obra de Randolpho Lamonier. É apropriada como plataforma relacional, como no trabalho de Débora Flor e a construção do *Livro dos Sonhos* em cianotipia.

A arte produzida em contexto imersivo-colaborativo é permeada por trocas e as trajetórias de processos se reinventam nessas influências e parcerias que se estabelecem, reverberando para além do tempo-espaço da residência. Tais vivências trazem à tona o entendimento dos atos estéticos como configurações da experiência e da fusão da arte com a vida. Ou nas palavras de Bourriaud (2009, p.31), “no quadro de uma teoria ‘relacionista’ da arte, a intersubjetividade não representa apenas o quadro social da recepção da arte, que constitui seu ‘meio’, seu ‘campo’(Bourdieu), mas se torna a própria essência da prática artística.”

A experiência dá corpo a *Narrar ou Viver* que também se conformou como uma plataforma de criação, mas desta vez para equipe gestora do projeto. Por entre relatos, poemas, reflexões e processos, para além de um registro, a publicação é desenhada como um campo de experimentação. A mostra resultado do processo foi recentemente montada em Marabá/PA, sob o título *Um Tanto de Nós – um ano depois* com uma releitura dos trabalhos em novo recorte.

Débora Flor segue colaborando com a Associação Fotoativa, ministra oficinas, participa de grupo de estudos e projetos coletivos. Malu Teodoro, que já voltou à Belém algumas vezes depois do término da residência, permanece em contato no desenvolvimento de projetos pontuais. Romário desliza por entre as programações. Randolpho aguarda oportunidade para retornar. O que foi instaurado naqueles dois meses e meios enquanto agenciamento de sensibilidades colaborativas continua a alimentar parcerias que se renovam e reinventam a cada novo projeto.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Trad. Denise Bottmann. Col. Todas as Artes São Paulo: Martins, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009. (2ª edição)

PREPOSFORMANCE*:*
AUTORIA COMPARTILHADA E O TEMPO EXPANDIDO DA PERFORMANCE

PREPOSFORMANCE:
SHARED AUTHORSHIP AND EXPANDED PERFORMANCE TIME

Carlos E. Dias Borges /Carlos Borges;
Marcos Martins;
Ricardo Maurício Gonzaga / Ricardo Maurício;
Yiftah Peled
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

O texto analisa os desdobramentos das noções de autoria e participação, conforme estimulados pelo projeto *Preposformance*, que teve curadoria do Núcleo de Pesquisa do CNPQ/UFES Práticas e Processos da Performance (3P), em suas três edições, a primeira em Curitiba, PR (2013) e as demais em São Paulo, SP, em 2015. O projeto investigava o modo da performance existir no tempo, para além e aquém do tempo de sua realização, estimulando os artistas-propositores à narração de momentos performáticos por eles mesmos concebidos e vividos e à sugestão de receitas de performance a serem realizadas pelo público.

Palavras-chave: Performance, participação, autoria, sujeito, corpo, imagem, som.

ABSTRACT

The paper analyzes the developments of the notions of authorship and participation in the"Preposformance Project", which was collective proposed by the CNPQ/UFES Research Group Practices and Processes of Performance (3P).*The project happened in three editions: the first in Curitiba, PR (2013), the others in São Paulo, SP (2015) and it investigated how the performance exists ahead and backwards in relation of the time of its achievement, stimulating the performers/proposers to produce short narratives of performances conceived and lived by themselves and also performance recipes to be performed by the public.*

Keywords: *Performance, participation, authorship, subject, body, image, sound.*

INTRODUÇÃO

Preposformance é um projeto de colaboração entre artistas que pretende incluir o público como agente do processo, dando sequência ao processo de diluição das fronteiras entre seus papeis respectivos, conforme tradicionalmente definidos, que teve início na segunda metade do século XX, com movimentos como o Neoconcretismo e o Minimalismo.

O TEMPO DA PERFORMANCE

Fugaz, a performance, enquanto categoria da arte que tem a presença do artista como elemento central, vinculada física e existencialmente ao *hic et nunc* do momento de sua realização, apontou desde suas primeiras emergências para o problema da (im)possibilidade de sua permanência no tempo. Uma questão passava a se impor a partir de então: seriam as imagens técnicas, fotográficas e videográficas, que registravam o acontecimento das performances, apenas isto, meros documentos do trabalho a preservá-lo para a posteridade? Ou, por outro lado, poderiam estas imagens assumir papel constitutivo no trabalho como parte dele, transcendendo assim este mero caráter documental? Muito cedo, alguns artistas procuraram preservar a memória do trabalho por meio de vídeos. Por vezes, como em *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*, de 1967-1968, de Bruce Nauman (fig. 1), estes vídeos passavam a ser assumidos como o veículo principal da performance, em alguns casos, suprimindo inclusive sua realização pública como elemento imprescindível para a realização do trabalho. Ou seja, nestes casos, a ação performática era realizada PARA que o vídeo que a registrava fosse produzido.

Figura 1: Bruce Nauman, *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*.
1967-1968. filme 16mm transferido para vídeo (preto e branco, silencioso).

Num passo além, artistas como Gina Pane, em *Le lait chaud*, 1972, ou Dan Grahan, em *Body Press*, de 1970-72, dentre outros, passaram a conceber a importância destas imagens para além da função de registro, incorporando-as, a partir de sua lógica própria, como elementos constitutivos da ação no momento mesmo de sua realização.

No entanto, em ambas as possibilidades, o papel do público permanecia basicamente o mesmo: o de espectador da ação realizada pelo artista, fosse ela apresentada *in loco*, ao vivo, de "corpo presente" – conectado ou não a imagens técnicas, ou apenas na forma de seu registro imagético.

PERFORMANCE, AUTORIA E PARTICIPAÇÃO

"Somos os propositores" (Clark, 1980)- com esta afirmação, Lygia Clark sugeria ampliar e modificar simultaneamente o papel do artista e o lugar da participação do público, passando a incluir este como agente fundamental para a realização efetiva do trabalho. Como ela escreve em carta a Hélio Oiticica, também ele preocupado com a questão da participação do espectador, tratava-se essencialmente aí de apontar a centralidade - para ela atemporal - do pensamento e da expressão:

> Penso que agora somos aqueles que propõem, e através da proposição deveria haver pensamento, e, quando o espectador expressa esta proposição, ele está na verdade reunindo a característica do trabalho de arte de todos os tempos: pensamento e expressão. (Clark apud Bishop, 2006)

Se em Clark a ênfase recaía, como, por exemplo, em *Baba antropofágica*, sobre a participação efetiva do público no momento de realização efetiva da ação, o projeto *Preposformance*, ao entretecer esta instância participativa do "aqui e agora" com o problema da permanência da performance para além do tempo de sua ocorrência, "sonda este modo de existir no tempo": O texto do folder da primeira edição, em 2013, no Espaço Tardanza, indagava:

> Para onde vai uma performance? De onde vem uma performance? Evanescente, a ação performática vive no corpo de seu tempo de duração, para em seguida evaporar, permanecendo apenas na memória de quem estava presente? Quais são os possíveis desdobramentos da performance e das tensões performativas geradas entre propor e apresentar? (3P, 2013).

Para abrigar a proposta, o grupo 3P, também ele composto por artistas, concebeu um espaço expositivo dividido por um painel com aberturas retangulares através do qual o público podia transitar entre duas salas contíguas: uma escura, com paredes pretas, visava proporcionar "um ambiente com caráter imersivo, no qual, como no cinema, o visitante poderá mergulhar nas narrativas apresentadas pelos artistas, imaginando-as" (3P, 2013) (fig. 2). Nela, ouvia-se continuamente, em *looping,* o áudio de "descrições de performances realizadas pelos artistas, ou seja: cada artista conta sua versão de uma performance dele mesmo, por ele escolhida, relatando o que aconteceu nesse evento" (3P, 2013). Na segunda sala, pintada de branco, uma segunda gravação apresentava "receitas criadas pelos artistas para possíveis performances, a serem realizadas pelos ouvintes/visitantes no espaço expositivo ou fora dele" (3P, 2013) (Fig. 3).

A instalação espacializava, por assim dizer, o problema do desdobramento do acontecimento performático em suas várias instâncias temporais e subjetivas. Configurava, por um lado, na sala escura, o intervalo de tempo evocativo da memória do trabalho na voz de seus agentes originários, os artistas convidados[1], que o conceberam e viveram o momento de sua realização, enquanto, por outro lado, a segunda sala visava estimular, "a partir das receitas/proposições, a realização de performances pelos visitantes e sua exibição a outros visitantes presentes, gerando desta forma novas dinâmicas performáticas, em um "convite à [...] atualização pelo público" (3P, 2013) do ato performático.

1 Adriana Barreto, Aimberê César, Alex Hambúrguer, Daniela Mattos, Dudu Pererê, Edmilson Vasconcelos, Fernanda Magalhães, Gabriel Brito Nunes, Leonardo Monteiro, Marco Paulo Rolla, Marcos Martins, Marcelo Brantes, Paulo Veiga Jordão, Pedro Meyer, Ricardo Basbaum, Raquel Stolf, Sueli Fahri e Teresa Siewerdt.

Figuras 2 e 3: 3P, Instalação *Preposformance*, Espaço Tardanza, Curitiba, PA, 2013.

Objetivava, assim, "tornar imprescindível a participação ativa do público na (re)criação do ato performático – pela via da imaginação ou da ação efetiva" (3P, 2013).

Além disso, assim como algumas narrativas descreviam performances em duplas ou coletivas, a participação pela via da realização sugerida por algumas das receitas devia se efetivar também de forma coletiva, como no caso da receita proposta pela artista Teresa Siewerdt:

> A minha receita consiste em reunir dez pessoas ou mais, comprar vasos de flores ou plantas, [...] e escolher uma linha de metrô ou uma linha de ônibus da sua cidade, o importante é que todos os integrantes peguem a mesma condução ou vagão, só que em pontos diferentes do trajeto dessa linha. A ideia é que, a cada parada dessa condução, um *performer* novo, portando um vaso de planta, ocupe sucessivamente o ônibus ou metrô, esse vagão, e assim vá se compondo, paulatinamente, lentamente, uma espécie de jardim passageiro [...]. Eu chamo ela de *Jardim de passagem* (SIEWERDT apud 3P, 2015).

Assim, contrariando a noção de indivíduo como autor criador exclusivo, em *Preposformance*, as subjetividades envolvidas no processo criativo se desdobravam em várias instâncias: artistas, público e curadores/artistas contribuíam efetivamente para a realização e a circulação da experiência poética do trabalho (fig. 3).

Neste processo de encadeamento de subjetividades, a situação do coletivo 3P, como "sujeito" inicial, nos remete à noção de "função-autor", conforme enunciada por Michel Foucault (2001) em conferência proferida para a Sociedade Francesa de Filosofia, em 1969. Naquela ocasião, Foucault propunha - como "hipótese de trabalho" - a análise dos modos distintos que configuram a possibilidade de existência daquilo que ele denominava "função-autor". No debate que se seguiu à conferência, Foucault explicaria que, com esta conceituação, pretendia se referir "a função no interior da qual qualquer coisa como um autor poderia existir" (Foucault apud Motta, 2001). Em seguida, acrescentaria também que, caso se tratasse de analisar o

sujeito, ele teria feito “a análise das condições nas quais é possível que um indivíduo preenchesse a função do sujeito” (Foucault apud Motta, 2001), já que, para ele, “não há sujeito absoluto” (Foucault apud Motta, 2001).

Na mesma ocasião, ainda no âmbito da discussão sobre o problema do sujeito autoral, Jean Ullmo viria citar um caso exemplar, de “sujeito transindividual” (Goldmann apud Motta, 2001), segundo a definição de Lucien Goldman, enunciada naquele mesmo debate: Nicolas Bourbaki. Ullmo referia-se ao pseudônimo coletivo - Bourbaki - “usado por um grupo de matemáticos franceses contemporâneos que empreenderam o remanejamento da matemática em bases axiomáticas rigorosas” (Motta, 2001). Como apontou Ullmo, Bourbaki era “um indivíduo múltiplo [no qual] o nome do autor parece se apagar verdadeiramente em proveito de uma coletividade, e de uma coletividade renovável, pois não são sempre os mesmos que são Bourbaki” (Ullmo apud Motta, 2001). Ullmo observou também que “antes de publicar um de seus fascículos [...] que parecem tão objetivos, tão desprovidos de paixão, álgebra linear ou teoria dos conjuntos” (Ullmo apud Motta, 2001), seus participantes, os participantes do “autor Bourbaki”, envolvem-se em encarniçadas discussões e até brigas “para se chegar a um acordo sobre um pensamento fundamental, sobre uma interiorização” (Ullmo apud Motta, 2001).

Aqui cabe indagar: não passa também o indivíduo por uma série de dúvidas e auto-questionamentos no processo de criação pessoal? Marcel Duchamp detalha:

> no ato criador, o artista passa da intenção à realização através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético” (Duchamp apud Battcock, 1986).

O mesmo se dá no plano da criação coletiva do sujeito transindividual: consensos e dissensos, negociações e alianças se formam em maior ou menor de grau de harmonia até se chegar ao resultado final. Não custa lembrar, neste sentido, que, como muito acuradamente observou Eleanor Heartney, “quando a colaboração funciona, isto acontece devido à química particular que se desenvolve entre indivíduos que participam de um processo que é tão variável quanto a própria natureza humana (Heartney, 1989).

Figura 4: Grupo 3P, *Preposformance II*, Galeria Flávio de Carvalho, Espaço FUNARTE, São Paulo, 2015.

Passando à fase do desdobramento do trabalho em seu momento de recepção, isto é, no caso, na etapa de contato do público com as proposições apresentadas pelos áudios da instalação *Preposformance*, parece apropriado evocar o teórico da Estética Relacional, Nicolas Bourriaud, para quem "uma boa obra de arte sempre pretende mais do que sua mera presença no espaço: ela se abre ao diálogo, à discussão, a essa forma de negociação inter-humana que Marcel Duchamp chamava de "o coeficiente de arte"" (Bourriaud, 2009). Parece igualmente oportuno rememorarmos que, segundo a definição de Duchamp, o "coeficiente artístico pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente" (Duchamp apud Battcock, 1986).

Podemos, portanto, observar que, em arte, "algo assim como: "comunicação... sem comunicação" (Lyotard apud Parente,1993), como aponta o coeficiente artístico de Duchamp, mesmo o sujeito criador na ponta inicial do processo não tem controle sobre o "verdadeiro" conteúdo do trabalho: na dinâmica do trânsito para sua fruição, este não para de adquirir novos sentidos e "significâncias" (Kristeva apud Barthes, 1990), em ritmo de crescente complexidade.

Pois, como, com a costumeira clarividência, percebia Lygia Clark, "a verdadeira participação é aberta e nós nunca seremos capazes de saber o que nós damos para o espectador-autor". (Clark apud Bishop, 2006).

Figura 5: 3P, *Preposformance 3*, Paço das Artes, São Paulo, 2015.

Portanto, da escuridão para a claridade, no trânsito entre passado e futuro, imaginação e ação, pelas "frestas e espaços de passagem" de uma sala para a outra da instalação, lugar específico em que os sons dos dois áudios se confundiam e contaminavam, de espectador à agente da arte, o participante podia viver de corpo presente a experiência *Preposformance*, como uma abertura existencial transformadora.

Neste encadeamento de subjetividades em processo coletivo de criação, produzia-se assim, possivelmente, outra contaminação: a do público pela arte.

REFERÊNCIAS

LIVROS

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso,* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
BISHOP, Claire (ed.). *Participation*. Londres; Cambridge, 2006.
BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
CLARK, Lygia; Gullar, Ferreira.; Pedrosa, Mario, *Lygia Clark*, Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

ARTIGOS

DUCHAMP, Marcel. *O ato criador.* In Battcock, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?* In Motta, Manoel Barros da (org. e seleção de textos) *Estética; literatura e pintura, música e cinema/ Michel Foucault,* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
HEARTNEY, Eleanor, *Combined operations*. In *Art in America*, nº 6, jun/1989.
Lyotard, Jean-François. *Algo assim como: comunicação... sem comunicação.* In Parente, André (org.), *Imagem -Máquina: a era das tecnologias do virtual*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

FOLDERS

Núcleo *Práticas e processos da performance*/3P. *Projeto Preposformance*. In *Preposformance* Curitiba: Espaço Tardanza; Bienal Internacional de Curitiba.
_____. *Preposformance.* São Paulo: Funarte, 2015.

HERBÁRIO SONORO: A ESCUTA DE UM PLANTIO EM ARTE CONTEMPORÂNEA

SOUND HERBARIUM: LISTENING TO A PLANTING IN CONTEMPORARY ART

Cláudia Vicari Zanatta
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

RESUMO

O presente artigo relata o projeto Herbário Sonoro, constituído por uma coleção de faixas sonoras geradas a partir de plantio de mudas de espécies vegetais em Porto Alegre. A proposta compreende o plantio em silêncio, gravação de diferentes denominações da espécie vegetal plantada e coleta de sons do plantio. A partir da coleta são editadas faixas sonoras que constituem o Herbário Sonoro e tecidas relações com noções propostas por Murray Schafer (ouvido pensante) e Pierre Schaeffer (escuta).

Palavras-chave: plantio, herbário, sons, arte contemporânea, cidade

ABSTRACT

This article reports the project Herbario Sonoro, consisting of a collection of sound tracks generated from planting of vegetal species seedlings in Porto Alegre. The proposal includes planting in silence, recording different denominations of the planted vegetal species and collecting sounds planting. From the collection are edited sound tracks that make up the Sound Herbarium and woven relations with notions proposed by Murray Schafer (thinking ear) and Pierre Schaeffer (listening).

Keywords: planting, herbarium, sounds, contemporary art, city

UM PLANTIO EM PORTO ALEGRE

Goiabeira, psidium guajava, araçá-guaçu, araçaíba, araçá-das-almas, araçá-mirim, araçauaçu, araçá-goiaba, goiabeira-branca, goiabeira-vermelha, guaiaba, guaiava, guava, guiaba, mepera, pereira, pitangueira, eugenia uniflora, *ybápytanga,* cerejeira-brasileira, ginja, pitanga-branca, pitanga-do-mato, pitanga-rósea, pitanga-roxa, pitangueira-miúda, pitangueira-vermelha, pitangueira-comum, carpete dourado, sedum multiceps, estrelinha gorda, pitaia, heliocereus, escamosa, dragão, pitaia branca, pitaia amarela, pitaia vermelha, flor da noite...

Duas pessoas se concentram e voltam-se em direção ao solo. Uma delas começa a fazer uma pequena cova enquanto a outra aciona um gravador. Plantio e herbário se iniciam. Estas pessoas não tem o plantio como sua atividade principal, como fonte geradora de renda. Elas fazem uma pausa em seu cotidiano para realizá-lo. Isto é muito importante: o plantio sempre ocorre durante o horário de trabalho do plantador. Espera-se que a interrupção da agitação das atividades cotidianas do participante, as quais muitas vezes, tornam-se automatizadas, seja abertura para outra realidade, outra experiência na qual se suspenda por um momento o hábito e na qual seja difícil nomear com exatidão o que se está fazendo (estética, arte, plantio, música, matando tempo do trabalho?).

O que se planta são diferentes espécies de mudas. Solicita-se ao plantador que realize o plantio em silêncio. Silenciar por alguns momentos para retomar a voz com mais precisão, com mais consciência, talvez. A escuta vai além dos elementos discursivos, além do que poderia ou seria dito; podemos, por exemplo ouvir uma cidade e reconhecer suas polifonias feitas de uma miríade de elementos sonoros[1]. Despojar-se da fala poderia aumentar a atenção para, quem sabe, incorporar outro tipo de sensibilidade. Ao menos, o silêncio abriria espaço para uma escuta onde não havia. O plantio em silêncio é proposto para que o plantador se coloque também em estado de muda (no sentido do que se prepara para mudar). A palavra muda. - do latim *mutare*, 1. Trocar, passar para outro lugar; Ação ou resultado de mudar; do mesmo significado de mudança ou transformação; 2. Mudança de uma casa para outra; 3. Designação de uma vestimenta ou roupa para trocar; 4. Denominação atribuída à regeneração ou renovação do pelo, penas, pele, entre outros (Léxico, 2016).

Figuras 1 e 2. Acima, fotografias de Natália Bandeira, Detalhes do plantio de duas mudas de Psidium guajava, constituintes do Herbário Sonoro. Porto Alegre, Brasil, 2016. (Acervo Cláudia Zanatta)

1 O conceito de polifonia se refere a diferentes sons em simultâneo. Neste texto utilizamos o conceito relacionado a como o propõe o antropólogo italiano Massimo Canevacci ao desenvolver a ideia de cidade polifônica. Canevacci, a partir de um estudo sobre a cidade de São Paulo, indica que a cidade polifônica é composta de uma multiplicidade de vozes que atuam em simultaneidade (por isto a polifonia) em ruas, avenidas, lojas, shopping centers, centros culturais e outros lugares da comunicação urbana. Tal assunto é amplamente tratado em: CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana.* São Paulo: Studio Nobel, 2011.

Uma palavra muda todo o sentido de uma frase.

A planta cresce em duplo sentido: para baixo da terra e para cima, em direção ao céu. As raízes ficam no escuro, no início, quietas, logo depois, começam a se mover e a romper o solo. Um sistema radicular começa a formar-se abaixo, invisível. Desenvolve-se, busca nutrientes, realiza movimentos imperceptíveis; algo ali pulsa inaudível ao ouvido humano. Acima, o ruído incessante da cidade. Notamos que é um trabalho meticuloso este o do vingar, porque ao fim e ao cabo é disto que estamos falando: vingança. Vingar em meio ao concreto de que é feita a cidade de Porto Alegre.

Gravamos o som dos metais escavando, plantando, a respiração dos plantadores. O Herbário se constitui destes sons. Para cada muda, há um contexto sonoro oriundo de um local da cidade. Segundo o músico e ambientalista canadense Murray Schafer[2], teríamos assim, um repertório de paisagens sonoras (no original, "soundscapes", neologismo criado por Schafer a partir de "landscapes"). Schafer criou este conceito nos anos 70, relacionado à pesquisa dos sons que compõe um dado ambiente e de suas interferências nos habitantes que nele vivem. Segundo o autor: "Uso a palavra soundscape para referir-me ao ambiente acústico. Parece-me absolutamente essencial que comecemos a ouvir mais cuidadosamente e criticamente a nova paisagem sonora do mundo moderno." (Schafer, 2001, p. 13).

Schafer cria duas categorias para definir a paisagem sonora dos ambientes pós-industriais: a lo-fi (baixa fidelidade) do meio urbano em contraponto à hi-fi (alta fidelidade) do meio rural, por exemplo. Segundo o autor, "o ambiente silencioso da paisagem sonora hi-fi permite o ouvido escutar mais longe, à distância, a exemplo dos exercícios de visão a longa distância no campo. Já os sons lo-fi da cidade, diminuiriam o espectro da audição à distância (Schafer, 1991, p.71).

Embora o conceito de paisagem seja polissêmico, no contexto do qual provenho — o do pampa com suas ondulações suaves — a palavra paisagem sempre remete a algo horizontal, sem emaranhados, a algo da ordem do contemplativo.

No entanto, no Herbário estamos plantando no urbano saturado, movendo-nos como que em meio a uma rede de lianas, de ruídos, pulsos por todos os lados; temos aqui algo da ordem do participativo. Talvez, o que encontramos neste contexto de plantio participativo urbano pudesse se aproximar da ideia contemporânea de territórios sonoros, muitas vezes territórios flexíveis[3]. A noção de território sonoro amplia o entendimento do som, salientando que sua produção também está relacionada a aspectos sociais, políticos e econômicos, os quais determinam e geram contextos, inclusive acústicos.

Na Porto Alegre de 1,5 milhão de habitantes, as falas não são lineares, elas se interrompem e, principalmente, sobrepõe-se. Muitos corpos acabam habitando o mesmo espaço ao mesmo tempo. Quem sabe, floresta ainda seja o melhor nome para traduzir a acústica dessa cidade. Nesse caso, o Herbário Sonoro seria um extrato. Uma pequena essência de sons que também constituem a floresta feita de concreto, mas não só. Embora o Herbário contenha sons de metais que escavaram em busca de terra e acabaram encontrando concreto, há também sons de mudas que crescem alimentando-se desse mesmo cimento (em silêncio).

2 Murray Schafer coordenou grupos de pesquisa dedicados ao estudo de Paisagens Sonoras e da Ecologia Acústica, com objetivo de constituir um banco de paisagens sonoras de diferentes partes do mundo e de estudá-las para ampliar a percepção dos sons do ambiente por meio da consciência e do pensamento crítico (o projeto foi denominado de World Sound Project - WSP). Outros pesquisadores do WSP são Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax e Howard Broomfield.

3 Contemporaneamente temos a noção de território flexível, indicando algo descontínuo, que pode estar em constante mudança, contraponto ao entendimento de território como uma delimitação fixa, estável.

O som das pazinhas dos plantadores (audível), da terra sendo aberta (quase inaudível), da muda começando a crescer (inaudível), da cidade entorno (não se escuta a metrópole quando se está plantando em uma atitude concentrada) poderiam ser considerados, caso estivéssemos falando de música, de sons residuais, de ruídos. Como falamos de cidade, muitos dos sons coletados seriam classificados como fazendo parte da poluição sonora. O gravador registra todos estes sons e, ainda que possa distorcer alguns, não seleciona nenhum deles, posto que não escuta. Grava até o que não ouvimos.

Conforme Murray Schafer, a gravação seria um recurso para que o ouvido se tornasse pensante[4] (Schafer, 1991), pois gravar um som e repeti-lo isolado de seu contexto original poderia nos levar novamente à escuta, a descobrir o sabor dos sons. Schafer nos anos 70 constatava (e se desencantava) que os sons das metrópoles estavam se homogenizando, ficando uniformes, reflexo das mudanças da modernidade. Segundo o autor, as sonoridades das cidades estavam ficando muito parecidas (sons do tráfego, das máquinas etc), o que influenciaria diretamente em nossas experiências e vivências, empobrecendo-as. Em seu livro "O Ouvido Pensante"[5], Schafer propõe a necessidade de um ouvido atento para reaprendermos a escutar o ambiente[6]. Já anteriormente a Murray Schafer, o compositor francês Pierre Schaeffer[7], havia indicado que escutar não é uma ação natural, que ela exige uma intenção ativa. Para Schaeffer, escutar: "É aplicar o ouvido, interessar-se por." (Schaeffer, 1993, p.90). É com esta intenção de escuta atenta (e silenciosa) que o Herbário Sonoro é produzido.

A CONSTITUIÇÃO DO HERBÁRIO SONORO

O Herbário Sonoro é constituído das faixas sonoras da gravação de plantios participativos de mudas em Porto Alegre. Em lugar de prensagem de plantas entre papéis e de sua catalogação[8], a coleção é feita dos sons do plantio, sons de alguns dos nomes pelos quais a planta é chamada. Sons dela vingando (inaudíveis aos nossos ouvidos).

A formação do Herbário poderia, portanto, ser resumida em seis etapas:
1. convite para que a pessoa plante durante seu período de trabalho
2. plantio da muda em silêncio
3. gravação sonora do plantio da muda
4. edição do material para composição do herbário
5. disponibilização das faixas para escuta (principalmente para escuta do plantador, mas não só)
6. revisitação do local de plantio pelo plantador quantas vezes forem possíveis para escutar a muda vingando.

O que vamos encontrar no Herbário Sonoro reflete o método utilizado, assim como os conceitos e reflexões que o geraram. Seu significado está associado à possibilidade de um vínculo poético entre o plantio e a

4 O entendimento de ouvido pensante se relaciona a termos consciência crítica ao ouvir, a atentar ao que escutamos.

5 O Ouvido Pensante foi publicado pela primeira vez em 1986 e trata-se de uma coletânea de textos e de relatos de experiências pedagógicas realizadas por Murray Schafer com estudantes no Canadá. Muito da prática educacional de Schafer tem influência de conceitos do compositor John Cage, especialmente relacionados à busca da escuta criativa, da consciência sensorial, da valorização do ruído e do silêncio. No livro O Ouvido Pensante, Schafer vai propor a necessidade de uma escuta inteligente e crítica, em busca de tornar os ambientes sonoros mais agradáveis, com menos poluição sonora.

6 Em 1993 Murray Schafer criou o Fórum Mundial de Ecologia Acústica, WFAE, para estudar a ecologia acústica vinculada aos sons dos seres vivos, do ambiente e da paisagem. O objetivo principal do Fórum que reúne pesquisadores de várias partes do mundo é estudar os efeitos sonoros mediante gravações, formar bancos de dados a partir de coletas e experimentações sonoras e desenvolver pesquisas acadêmicas e intervenções artísticas sobre o tema. Informações completas sobre o assunto estão disponíveis em http://wfae.net/

7 Pierre Schaeffer (1910-95) é considerado o criador da música concreta, um tipo de sonoridade eletrônica feita a partir de fragmentos de sons ambientais (sejam eles naturais ou industriais, incluindo ruídos e sons musicais).

8 Herbário é uma coleção dinâmica de plantas secas prensadas, de onde se extrai, utiliza e adiciona informação sobre cada uma das populações e/ou espécies conhecidas e sobre novas espécies de plantas.

escuta no meio urbano produzirem relações a partir da participação dos diferentes plantadores, habitantes da cidade e trabalhadores das mais diversas profissões.

Abaixo, podemos ver duas das faixas referentes a plantios de mudas de *Carpete dourado* (Figura 3) e *Pitangueira Vermelha* (Figura 4), em diferentes locais da cidade, feitas por distintos plantadores.

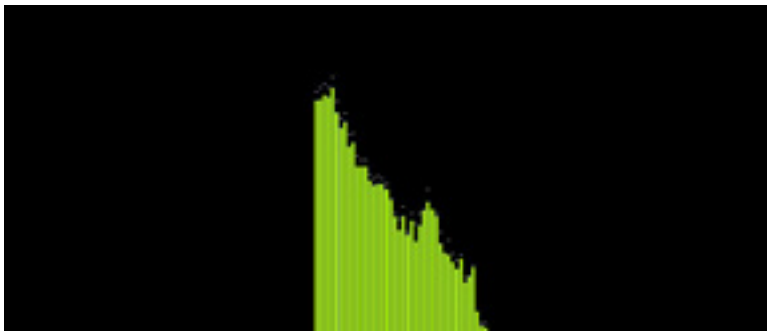


Figura 3. Faixa sonora de Carpete Dourado.
Porto Alegre, 2016.

Figura 4. Faixa sonora de Pitangueira Vermelha.
Porto Alegre, 2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O HERBÁRIO SONORO EM CRESCIMENTO

O crescimento de uma planta dá-se de forma lenta, quase imperceptível; como o som, ele é feito de instantes, algo próximo à respiração; no caso da planta, o crescimento ocorre de forma silenciosa.

Contraponto à instantaneidade do som, temos a percepção de que o silêncio dilata o tempo, aprofunda a escuta. Ficar em silêncio na cidade é um desafio. E também muitas vezes é algo perturbador, visto como negativo, como ausência, vazio. O pesquisador Jorge de La Barre chama a atenção para o fato de que

> o medo contemporâneo não decorreria tanto dos sons ou do barulho (sejam eles uniformizados), tanto como do silêncio. O silêncio é que parece ser ameaçador hoje em dia. É como se um território sem som tivesse uma dimensão a menos. O território silencioso seria vulnerável, susceptível de ser invadido, literalmente ocupado por qualquer som alheio. Refletindo esse medo do silêncio, o território contemporâneo precisa ser ocupado, sonorizado. (la Barre, 2016)

Caberia ressaltar que o silêncio é potência para criação, pois se pode gerar instabilidade, insegurança, também possibilita a inventividade vinculada ao que é desconhecido, ao que está latente, ao que espera (para germinar, quem sabe)[9].

Pierre Schaeffer propôs que se isolasse o som de cada objeto, chamando a isto de redução sonora para que nos apropriássemos de sua essência. Embora saibamos que escutar é sempre uma ação particular de atribuição de sentido - este nem sempre partilhado - o Herbário busca a dimensão participativa do território sonoro.

9 Lembramos aqui um fragmento de um poema da brasileira Adélia Prado, que embora não se refira ao silêncio, parece dizer muito a respeito do que ele encobre:

> "Eu sempre sonho que uma coisa gera,
> nunca nada está morto.
> O que não parece vivo, aduba.
> O que parece estático, espera."

Em: PRADO, Adélia. *Bagagem.* RJ: Ed. Record, 1976.

Quer que escutemos em meio ao cotidiano, dentro da cidade, coletivamente. Também vai nos lembrar de que somos produtores de sons o tempo todo[10] e que, na cidade, o som é um objeto social, é um conjunto.

Dissemos anteriormente que o Herbário Sonoro vai propor interrupções por meio da atividade de um plantio silencioso na cidade. Sugere-nos que exercitemos uma escuta que não seja aquela dada pelo hábito. Para quê? Talvez para que retornemos ao contexto habitual com outra percepção. Como o plantio ocorre no lugar de trabalho do plantador, há a possibilidade de que o cotidiano seja interrompido outras vezes para que se acompanhe o lento crescimento da muda. O corpo todo pensante seria, quem sabe, capaz de fazer vingar em meio ao concreto novos sentidos, sonoridades outras, discretas, miúdas, seguidamente imperceptíveis, quase inaudíveis.

REFERÊNCIAS

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana.* São Paulo: Studio Nobel, 2011.

LA BARRE, Jorge. *A outra afinação do mundo: os territórios sonoros.* Disponível em: lemetro.ifcs.ufrj.br/jorge_de_la_barre_a_outra_afinacao.pdf. Consulta em: 10-03-2016.

LÉXICO, dicionário de português online. Disponível em: http://www.lexico.pt/muda/. Consulta em: 15-09-2016.

PRADO, Adélia. *Bagagem.* RJ: Ed. Record, 1976.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante.* S. Paulo: Editora Unesp, 1991.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

10 De certa forma, é o que nos vai mostrar a famosa experiência de John Cage na câmara anecóica, em 1950: sempre há som (no caso da experiência na câmera de vácuo, o som grave oriundo dos batimentos cardíacos e da circulação sanguínea e os agudos, referentes ao sistema nervoso de Cage).

NOÇÕES DE JOGO NA PERFORMANCE STUDIES, CONCEPÇÕES CULTURAIS E A RELAÇÃO DO JOGO COM A PERCEPÇÃO DA REALIDADE

NOCIONES DE JUEGO EN PERFORMANCE STUDIES, CONCEPCIONES CULTURALES Y LA RELACIÓN DEL JUEGO CON LA PERCEPCIÓN DE LA REALIDAD

Estela Vale Villegas / E. V. Villegas
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

RESUMO

Pesquisa bibliográfica sobre os Estudos da Performance de Richard Schechner, tendo como objetivo a reflexão sobre o jogo, suas noções culturais e relação com a percepção da realidade, com ela as importantes descobertas científicas que revelam uma realidade dinâmica, inter-relacionada e múltipla. Nos estudos da performance o jogo é a estratégia nata de se relacionar e conceber o mundo social e físico. Ele parece estar no centro da questão da percepção, ou da construção da visão de mundo, com a criação de realidades próprias e nos intrincados papéis do observador e jogador.

Palavras-Chave: Richard Schechner; performance; jogo; concepções culturais; percepção;

RESUMEN

Investigación bibliográfica sobre los estudios de la performance de Richard Schechner, con el objetivo de reflexionar sobre el juego, sus antecedentes culturales y su relación con la percepción de la realidad con la que los descubrimientos científicos importantes que revelan una realidad dinámica, relacionada entre sí y múltiple. En los estudios de la performance, el juego es la estrategia de la crema de relacionarse y desarrollar el mundo físico y social. Él parece estar en el corazón de la cuestión de percepción, o la construcción de la visión del mundo con la creación de sus propias realidades y las intrincadas funciones de observador y el jugador.

Palablas-Clave: *Richard Schechner; performance; juego; concepciones culturales; la percepción;*

A PERFORMANCE STUDIES

A performance é um vasto e importante campo de estudos que abrange diversas áreas do conhecimento, como a antropologia, a sociologia e as artes, ainda assim "(...) pouco entendido. Dada a importância simbólica, o poder ritual, o impacto emocional, o alcance antropológico e o envolvimento interdisciplinar (...)" (Guinsburg, Coehn, 2008). Em *Teatro pós-dramático*, 2007, Hans-Thies Lehmann define performance como arte que "aspira uma experiência real". Para Lehmann, ela se qualifica, como postulou Karlheinz Barck, uma "estética integrativa do vivente". Essencialmente ela é *presença* e o "teatro pós-dramático é *teatro da presença*". Parece que não há em Lehmann uma diferenciação precisa entre performance e pós-dramático.
As teorias do diretor e teórico Richard Schechner são a espinha dorsal da minha pesquisa, com enfoque sobre o jogo e a percepção da realidade. Schechner define performance como "ação", onde todas as coisas podem ser entendidas "enquanto" performance. O que conceitua algo "como" performance é o seu contexto histórico e sociocultural. Desta forma, em diálogo com a visão de performance da antropologia como em Geertz e, principalmente, Victor Turner e o seu "drama social", Schechner insere as artes neste conceito inclusivo de performance. Sobre Schechner em, *Teatralidade e Perfomatividade na Cena Contemporâne*a (2011), Silvia Fernandes diz que: "sua consolidação (...) foi responsável pela criação de um "novo paradigma", em resposta aos limites dos métodos modernos de análise, que não conseguiam dar conta da radical mudança no panorama cultural e artístico que ocorreu no último terço do século XX". (Fernandes, 2011, p.15).

Schechner não vê a arte isolada, mas sim como parte dos múltiplos contextos do social. Paradigma é uma visão de mundo, na ciência o paradigma mecanicista, reducionista vem operando há séculos. Implica numa dissecação do conhecimento em partes isoladas, divididas em áreas de especialistas. A emergência de uma nova visão em diversas áreas do conhecimento vem em resposta a "uma radical mudança" não apenas no "panorama cultural e artístico" em meio à chamada "crise da modernidade", como também e, fundamentalmente, no panorama científico, o qual foi pontuado no fim deste artigo. Entretanto, o paradigma vigente ou dominante ainda é mecanicista. Assim, para defender seus territórios a discussão teórica tende a se esquivar ou mesmo a se contrapor a horizontes considerados por demais generalizantes. De acordo com Fernandes, a *performance art* faz "contraponto" a Schechner delimitando a performance ao universo artístico. "A dedicação dos estudos da performance a variados aspectos da vida social tem contraponto nas análises voltadas especificamente para a arte da performance, desenvolvidas inicialmente por Rose Lee Goldberg e Jorge Glusberg e, no Brasil, de forma pioneira, por Renato Cohen. (Fernandes, 2011, p.16)

No Brasil, os estudos sobre a performance têm se voltado para a *performance art*, entendida como "gênero" (Gulsberg) ou uma "linguagem" artística (Coehn). Renato Cohen, em *Performance como Linguagem* (2013), não obstante, critica concepções fechadas dizendo que no Brasil as tendências americanas e europeias são superficialmente absorvidas, gerando despreparo e erros de percepção. De acordo com Fernandes, a visão da *performance art*: "é mais produtiva para o estudo da teatralidade, pois, (...) traços performativos permeiam a linguagem do teatro contemporâneo. É o que defende a teórica alemã Érika Fischer-Lichte, ao considerar a performance uma extensão natural do campo do teatro, e não um novo paradigma, como quer Schechner". (Fernandes, 2011, p.17)

Em *O que é performance?*, 2006, Schechner diz que a performance pode ser entendida em relação a quatro categorias: "sendo", "fazendo", "mostrar fazendo", "explicar "mostrar fazendo"". A primeira é a existência em si mesma, "fazendo" é como no cotidiano, "mostrar fazendo" é como na arte, ambas são ações e a última categoria "é um esforço reflexivo para compreender o mundo da performance e o mundo enquanto performance" (Schechner, 2006, p.2). O esforço reflexivo são os estudos performáticos, ou a pesquisa sobre a performance. A performance seria constituída de "comportamentos restaurados" ou "duas vezes

vivenciados", um conceito importante na sua visão. De acordo com Schechner, hábitos, rituais e rotinas da vida são comportamentos restaurados, ou seja, praticamente todos os comportamentos são restaurados. Eles acontecem através da repetição e estão indissociáveis de suas circunstâncias culturais, sociais e individuais. O que leva a performance a não estar "em" alguma coisa, mas "entre" as coisas, existindo "apenas enquanto ações, interações e relações" (Schechner, 2006, p.4).

O JOGO NA PERFORMANCE

Em *Performance e Antropologia de Richard Shechner* (2012), textos *de Introduction to Performance Studies*, organizados por Zeca Ligiéro, Schechner diz que "Jogar – fazendo algo que "não é pra valer" – está, como ritual, no coração da performance. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/ permeado por jogo". (Schechner, Org. Ligiéro, 2012, p.91). Na visão de Schechner, o comportamento restaurado é condicionado e, portanto, pode ser revisto. Onde o ritual é rígido o jogo é flexível, como polaridades complementares. De acordo com Schechner (2011) a performance acontece na tensão entre jogo e ritual. O jogo em sua liberdade criativa pode tanto construir quanto quebrar as regras, o que lhe confere um comportamento "ambíguo". "O jogo é algo muito difícil de pontuar. (...) É generalizado. É algo que todo mundo faz (...). O jogo pode subverter os poderes estabelecidos (...) ou então ele pode ser cruel, poder absoluto (...)". (Schechner, Org. Ligiéro, 2012, p.92).

Por sua ambiguidade, oscilando entre prazer e risco, o jogo foi chamado de "o coringa do trabalho" por Victor Turner, segundo Schechner, o antropólogo sugere com isso que o jogo é tanto criativo quanto desonesto. O poder subversivo do jogo gerou no Ocidente suspeita e controle: "Desde o Iluminismo ao longo do século XIX, um grande esforço foi feito para racionalizar o jogo, para controlar sua expressão anárquica, para canalizá-lo em diversas fronteiras normativas, (...)" (Schechner, Org. Ligiéro, 2012, p.92). Entretanto, Schechner aponta uma mudança na virada do século XX que tem crescido. O jogo vem ocupando o novo *status quo* de "categoria de pensamento". Schechner aponta as noções de inconsciente da psicologia e psicanálise, a relatividade e a física quântica da ciência moderna, teorias do jogo na economia e matemática, como exemplos desta mudança. "Reflexões mais recentes sobre o jogo atribuem a ele um lugar importante na vida de humanos e animais. Na filosofia indiana, o jogo é a base primária da existência". (Schechner, Org. Ligiéro, 2012, p.92). O objetivo da minha pesquisa é a reflexão sobre o jogo, buscando aprofundar dois aspectos ressaltados por Schechner: diversas noções de jogo em diferentes culturas e a relação do jogo com a percepção da realidade, ou a construção da visão de mundo.

O MUNDO COMO UM JOGO

Se o mundo é um jogo, um sonho, ou uma ilusão como nos dizem os hindus; ou uma dinâmica energética de mutações como ensina o *I Ching* chinês; ou o mundo é fruto da mente como ecoam os míticos princípios herméticos do Antigo Egito; dentre diversas outras culturas, inclusive ocidental como em Nietsche na filosofia e Artaud no teatro; acaso o mundo posto por nossa limitada percepção da realidade seja um jogo que não conhecemos, o *jogo* e o *jogar* estariam no centro das atenções.

Para ilustrar neste artigo uma concepção cultural de jogo, o *I Ching* chinês demonstra a importância do conceito. O *I Ching* é um documento histórico milenar, que foi comentado ao longo dos tempos por figuras iminentes da China como o filósofo Confúcio. O *I Ching* é um oráculo, um jogo de perguntas e respostas. Em sua versão, *I Ching: O livro das mutações sua dinâmica energética* (2005), Alayde Mtzenbecher diz que "Este é

o verdadeiro "texto" fundador, anterior a qualquer outra escrita, pois foi concebido antes da grafia chinesa (...). Composto apenas de duas forças – opostas e complementares – reconhecidas como primordiais desde o assentamento dos primeiros grupos tribais (...)". (Mtzenbecher, 2005, p.12). Para os chineses a natureza é regida pelo jogo de forças *yin*/*yang*, cuja dança configura os ritmos cíclicos de mutações energéticas. O mundo seria um jogo de forças complementares, formando uma rede energética, inter-relacionada e dinâmica.

Em seu vídeo *Performance Studies: In Introduction* (2011), terceira edição, livre tradução minha, Schechner ressalta a filosofia hindu como um conceito extremamente útil para o estudo do jogo, porque traz uma outra forma de ver as coisas. Ele diz no vídeo que "Maya e Lila são duas palavras sânscritas fundamentais para a interpretação indiana do jogo (...). Frequentemente, Maya significa o mundo do "fazer acreditar", da "ilusão" e de acordo com um dos fundamentos indianos todo o nosso mundo é Maya, é uma ilusão, nós estamos vivendo um sonho". Lila é a manifestação, a forma que os deuses tomam no mundo Maya. "Isso não está muito distante do que a nossa mais avançada cosmologia está agora dizendo sobre múltiplas realidades, sobre os mundos gerados na teoria das cordas e por aí em diante". A concepção hindu de uma realidade Maya encontra paralelo com as importantes descobertas da física moderna e com a cosmologia contemporânea. O que essas descobertas poderiam implicar para o estudo do jogo?

O JOGO E A PERCEPÇÃO DA REALIDADE

Quem cria as regras do jogo? Quem determina as situações de jogo? O observador ou o jogador? Evidentemente um influencia o outro, mas quem está no controle? Pensar o mundo como um jogo é uma metáfora antiga que serve para nos lembrarmos de nosso potencial como jogadores e observadores. As revoluções da física moderna e agora da física e cosmologia contemporâneas, como o "multiverso" proposto pelo aclamado físico das cordas Brian Greene, colocam em xeque nossa estreita concepção de uma única realidade. Já há mais de três décadas o físico Fritjof Capra publicou sua pesquisa de mestrado num livro chamado *O Tao da Física: Um paralelo entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental* (1975), que foi e ainda é um grande sucesso em vários países do mundo. Ele foi um dos primeiros físicos a estabelecer relação entre as descobertas da física moderna com as filosofias orientais. Um dos grandes pilares da física moderna foi Heisenberg, pai do *princípio da incerteza*, postulado básico da física quântica. Ele nos diz que no nível subatômico as lei newtonianas que governam o mundo observável não podem ser aplicadas, não se pode prever a trajetória das partículas, apenas a possibilidade de uma trajetória. A física das certezas se dissolveu na nuvem de uma ciência de probabilidades. Além disso, notou-se que quando observada a partícula se comportava de uma forma e quando não observada não apresentava o mesmo comportamento. Ora, isso revelou uma influência clara do observador no comportamento das partículas elementais que compõe a realidade! "(...) O ato de jogar modifica suas regras, como Heisenberg afirma? A coerência e a universalidade, que a racionalidade procura, são somente temporárias e locais"? (Schechner, Org. Ligiéro, 2012, p.116).

As novas descobertas da física a respeito do que chamamos mundo "real" revelam uma realidade fluida, dinâmica e inter-relacionada, holográfica e multidimensional. Que está intimamente relacionada ao observador. Isso também se evidencia nas revoluções da psicanálise, das artes e de várias áreas do conhecimento, e como no caso da performance, sobre o comportamento humano. Essa transformação no pensamento, que vem sendo chamada também de a "crise da modernidade" é uma crise da percepção e traz a necessidade de uma transformação paradigmática, ou de visão de mundo. A performance parece integrar essa emergência de novos paradigmas que rompe com o ainda vigente paradigma mecanicista. Como Schechner diversos outros pesquisadores estão se integrando e fazendo relações com outras áreas afins. Surgem novos paradigmas para todos os lados: holístico, sistêmico, ecológico, holográfico e a lista não para por ai.

Esta realidade dinâmica, energética e inter-relacionada pode ser entendida como um jogo, onde existem os jogadores que sabem jogar, os que não sabem que jogam e são "jogados" e o observador que enigmaticamente influencia o jogo. "Este fazer-as-regras-a-medida-que-se-joga é o que Nietzsche chamou "vontade de potência". Nietzsche acreditava que artistas e crianças jogam dessa forma. A criação de mundos "ilusórios" poderia ser, na verdade, o principal ponto de atenção da humanidade". (Schechner, Org. Ligiéro, 2012, p.116). As conclusões da pesquisa procuram cobrir lacunas e desdobramentos da reflexão sobre o jogo e o jogar como potencializador da percepção da realidade, uma realidade energética, dinâmica, inter-relacionada e múltipla. Não seria essa a "vontade de potência" de Nietzsche ou do teatro do futuro anunciado por Artaud? O jogo como estratégia nata dos humanos e, mesmo de alguns animais, de se relacionar e conceber o mundo social e físico, de ser criador de realidades próprias parece mesmo se revelar como o centro da questão da percepção, reconhecer-se como observador e jogador de um jogo que responde a uma cocriação coletiva.

REFERÊNCIAS

CAPRA, Fritjjof. ***O Tao da Física***, 1983. São Paulo, Cultrix.

COHEN, Renato. ***Performance como Linguagem***, 2013. São Paulo, Perspectiva.

Fernandes, Sílvia. Artigo ***Teatralidade e Perfomatividade na Cena Contemporânea***, 2011. In: Repertório, Salvador, nº 16, p.11-23. Acessado em 19/08/2015. Disponível em: www.revistas.usp.br/salapreta/article

GLUSBERG, Jorge e COEHN Renato. ***A Arte da Perfomance***, 2008. Coleção Debates, São Paulo, Perspectiva.

GREENE, Brian. ***A Realidade Oculta – Universos Paralelos e as Leis profundas do Cosmo***, 2012. São Paulo, Companhia das Letras.

LEHMANN, Hans-Thies. ***Teatro Pós-dramático***, 2007. Tradução Pedro Süssekind. São Paulo, Cosac Naify. Mtzenbecher, Alayde. 2005, p.12). ***I Ching: O livro das mutações sua dinâmica energética***, 2005. Segunda Edição, Rio de Janeiro, Gryphus.

SCHECHNER, Richard. ***O que é performance?*** , 2011. Tradução de R.L. Almeida. Do original em inglês Performance studies: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge, 2002. p. 28-51. Acessado em 19/08/2015. Disponível em: http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_O_QUE_EH_PERF_ SCHECHNER.pdf

_____, ***Performance e Antropologia de Richard Schechner***, 2012. Org. Zeca Ligiéro, Rio de Janeiro, Mauad X.

_____, ***Performance in Introduction***, 2011. Vídeo disponível no youtube, acessado em 05/ 2016.

A MAGIA DO OBJETO - REVERBERAÇÕES CRIADORAS DE FORMAS RELACIONAIS EM ARTE PÚBLICA

THE OBJECT'S MAGIC - CREATIVE ECHOES OF RELATIONAL FORMS IN PUBLIC ART

Isabela Frade
PPGART / Universidade Federal do Rio de Janeiro (UERJ)

RESUMO

O presente trabalho examina a obra de Lygia Clark recuperando determinadas propostas da artista sob uma perspectiva relacional na experimentação de formas coletivas de criação no espaço público. Especialmente os trabalhos que estabeleciam espaços de agrupamento, como a Baba Antropofágica, desafiam novas configurações para a produção artística. No texto "A propósito da magia do objeto", Lygia Clark (1996) propunha uma outra perspectiva do papel do artista, abrindo o espaço de criação também para o público: "Qual é então o papel do artista? Dar ao participante o objeto que não tem importância em si mesmo e que só terá na medida em que o participante atuar. É como um ovo que só revela sua substância quando o abrimos" Assim, inquire a arte como força expansiva, consciente e sensível, plenitude que não requer a subjetividade interpretativa, nem o estado em separado da contemplação, fabricando a agremiação pela energia do encontro. Estado que reverbera continuamente o outro, que ecoa em cada um, atingindo a condição de uma rede viva. Nessa abertura, cada um se deixa levar e, no próprio vácuo, o outro penetra, vivificando-o desde dentro. Pode-se chamar isso também de amor comunal, pela adesão e conformação emocional desse processo. Afluência que pode se expandir em densidade, redimensionando o lugar da intimidade e da troca a partir de agenciamentos sensíveis, ainda que efêmeros, no espaço público.

Palavras-chave: Criação; Energia; Troca; Participação.

ABSTRACT

From a relational perspectiv, this paper examines Lygia Clark's work recovering certain proposals by experiencing some collective forms in public space. Especially the works that established grouping codes, such as "Baba Antropofágica", challenge new settings for artistic production. In the text "About the object's magic", Lygia Clark (1996) proposed a different perspective of the artist's role, opening the creation also for the public: "What then is the role of the artist? Giving the participant the object that has no meaning itself and will only to the extent that the participant act. It's like an egg that only reveals its substance when opened." Reinforces an inquiring art as expansive force, conscious and sensitive, fullness that does not require interpretive subjectivity, nor state separately contemplation, but association through the encounter's energy. Condition that continuously reverberates one another, echoes reaching a condition of a living network. In this opening, each gets carried away and, in the vacuum itself, the other penetrates, vivifying the other from within. You can also call this communal love, for the adhesion and emotional shaping of this process. Affluence can expand density, resizing the place of intimacy and exchange from sensitive assemblages, albeit ephemeral, in the public space.

Keywords: *Creation; Energy, Exchange; Participation.*

INTRODUÇÃO – O CAMPO MÁGICO DA VIDA DA ARTE

A arte não é uma mistificação burguesa.
Lygia Clark, 1964.

O trabalho de arte se desdobra para além da postura isolada do indivíduo, da lógica de um único sujeito que está diante de sua própria condição de inquirir o mundo como espaço de contemplação. A arte não perde esta dimensão, mas a atravessa, superando o compartilhamento dos corpos e comprometendo a interseção dos espaços internos e externos. Nesse sentido, o objeto relacional é aquele que projeta o sujeito para fora, revira-o do avesso. A dimensão dentro/fora processa uma topológica complexa, pois é também derivante, mutante, metamórfica. Ela nasce a partir de um longo processo que pode ser identificado com o recorte de uma linha orgânica postulada pela artista mineira Lygia Clark, na pretensão de desvincular-se da representação, ainda que abstrata, e estabelecer como princípio a produção do objeto de arte como algo dinâmico, vivo. O processo de uma poética relacional deriva, desde o nosso entendimento, da herança deste vasto campo mágico fecundado por Clark. Um encantamento que nasce do próprio processo de criação, na natureza da forma de arte, de seus desdobramentos lógicos, verdade gerada na angústia de uma procura constante. Amadurece com procedimentos que evoluem para a coletividade participativa como moto propulsor, na contramão do sistema corrente, distanciando-se do mercado domesticado pelos discursos hegemônicos e enfrentando, sem rancor ou malícia, o descaso e a solidão. A obra adquire uma força que, pouco a pouco adquire, por sua natural consistência, legitimidade no meio artístico.

Uma das grandes figuras da arte contemporânea, Clark ainda não mereceu a devida atenção da academia. Este breve exercício reflexivo busca contribuir para restringir essa lacuna e fecundar, mais e mais, no nosso próprio pensar e agir na arte, a sua melhor parte: o encantamento pela vida em todas as suas dimensões. São apresentados, assim, dois exercícios poéticos que identificamos com o lastro clarkiano: as obras *Amigo* (2011) e *O Fio Vermelho* (2008).

O OBJETO RELACIONAL

(O homem), ele não tem mais desculpas metafísicas.

De suas primeiras experiências com a pintura já se produzem, pelo seu interesse na própria natureza do plano, uma passagem fluida de uma obra a outra, ainda que demarcada por crises agudas. De uma representação de arquiteturas fragmentadas, passa ao espaço pictórico propriamente dito, dedicando-se a contrapor figuras geométricas em preto e branco, integrou as expressões neoconcretas com vigor também na gravura. Desses exercícios de aproximação e afastamento de quinas, bordas, junções, nasce a linha orgânica. Aqui já se poderia identificar essa força mágica, explicitação de um acontecimento provocado, porém imprevisto. A exigência de presença ativa no momento da criação deflagra a substância vital de sua obra: “A experiência se vive no instante”, dirá Clark (1965). Cada obra surge em uma explosão criativa, nascida de uma inteligência plástica voltada para a processualidade – e do advento da linha orgânica prossegue nos desdobramentos do plano de onde nascem os *Casulos* e, posteriormente, os *Bichos*, objetos tridimensionais moventes.

A importância do gesto, a imanência do acontecimento se instaura de modo absoluto quando a ação do corte em *Caminhando,* obra de 1964, revela um processo gerador infinito. A artista diria que essa obra apresenta todas as possibilidades ligadas à ação em si: “permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto.”(1964). Enquanto proposta, é apena virtualidade; na ação, duração que é potencialmente eterna, na imanência do ato, acontece a fusão sujeito-objeto. Corpo-a-corpo se fazendo realidade única, intensidade absoluta, na liminaridade fulgurante do corte.

Da simplicidade do gesto absoluto ocorrem, em seguida, novas escolhas para outra operação inaugural no mundo das coisas. Através uma arqueologia das atitudes criadoras de Lygia, poderíamos talvez supor que o *object trouvé* dos Dadas pudesse ser alguma referência. No entanto, os objetos não são retirados de seus lugares corriqueiros mas, exatamente por não significarem nada além deles mesmos, sem nenhum tipo de transposição ou transubstanciação, que se operam as criações de vestimentas e máscaras aprimorando a fusão entre corpos de humanos e coisas. São suas materialidades que se exprimem como potencias instauradoras.

Os objetos relacionais nascem de exercícios de comprometimento da artista com o estado de vitalidade plena do outro, na intencionalidade de quebra das couraças e da unicidade personalista rígida, procurando atingir, especialmente, a propriocepção em seus modos mais primários: o sentido de peso do próprio corpo, a dimensão táctil de partes adormecidas como a frieza da pele do abdómen ou a esfericidade do globo ocular. As coisas que compõem o objeto são elementos simples do cotidiano: saco plástico de embalar alimento, pedras, concha, almofadas, saco de aniagem, tiras de elástico, tubos de drenagem de máquinas de lavar; reunidos em diferentes conjuntos, obras que são um composto de materialidades significantes, objetos que Clark seguiu desenvolvendo desde 1967 com a criação das máscaras abismo, dispositivo sensorial montado com seu modo peculiar de olhar o mundo. Não há nada estranho em nenhuma daquelas coisas, mas o simples gesto de recolher algo ordinário, da vida comum de todos e dispor, de forma insólita, mas simples e precisa, conjugando elementos que adquirem significação simbólico profunda como aparatos de sondagem de corpos, de produção de vínculos, de mergulho no Self. São aparelhos de mobilização visceral. São objetos de “uma arte sem arte”, elementos para o sujeito perceber-se em sua condição de ser total.

Figura 1 – *Máscara- abismo*, de 1968. A forma mutante do objeto se faz por traços insólitos, ainda que feito de elementos ordinários: saco de embalar frutas, saco plástico, tecido, alguns dos que conseguimos rapidamente identificar. (Arquivo da Associação cultural “Mundo de Lygia Clark”)

Das *Máscaras-abismo* (Figura 1), Guy Brett descreveu, em *Brasil Experimental* (2005), algumas de suas configurações "Grandes sacos de ar com pedras no fundo podem ser tocados, produzindo a sensação de um espaço imaginário vazio dentro do corpo" (p.100). As máscaras são operadores de mobilização sensorial que desafiam a máquina perceptiva em seus vetores estruturantes. São sensações que se fundem, entre odores, tactilidades, sonoridades, visualidades que repercutem a partir das ações do participante sobre os corpos perturbadores. São múltiplas, desconcertantes entre o fato de serem coisas comuns mas intocadas ou não serem percebidas por estarem exatamente no rol daquilo que é apenas considerado de modo prático e corriqueiro. São fáceis de serem identificadas e - esse fato é surpreendente pois, do modo como a artista os dispunha, se tornavam instigantes, hiper estimulantes, conferindo imenso poder `as suas estruturas materiais: textura, peso, volume, reverberação, espessura, consistência.

O objeto relacional é um instrumento de uma obra madura, *A Estruturação do Self*. Sua radicalidade paradoxal o fez incompreendido mesmo até muito tempo após a morte da artista. Segundo o crítico Paulo Sérgio Duarte, em depoimento dado ao Instituto Itaú Cultural [1], sua transição para uma modo de ação terapêutica é um auto exílio na medida em que Clark não acredita mais no sistema da arte como abrigo das experiências poéticas. *A Estruturação do Self* se desenvolve como proposta de envolvimento das subjetividades do artista e do participante, agora paciente, disponível ao trabalho realizado por meio dos objetos relacionais. De certo modo, então, esses objetos são não-objetos, assim com a proposta de arte é uma não-arte. Equilibram-se, assim, na ruptura necessária para o advento de uma criação que abandona radicalmente a arte burguesa, deixando a galeria e o museu, se preservando no consultório.

O objeto transborda limites entre ser e coisa, se fazendo força expansiva, sensível, plenitude que não requer a subjetividade interpretativa, nem o estado em separado da contemplação, fabricando a agremiação pela energia do encontro. Estado que reverbera continuamente o outro, que ecoa em cada um, atingindo a condição de uma rede viva. Nessa abertura, cada um se deixa levar e, no próprio vácuo, o outro penetra, vivificando-o desde dentro. "É como um ovo que só revela sua substância quando o abrimos" (1996). Pode-se chamar isso também de amor comunal, pela adesão e conformação emocional desse processo. Afluência que pode se expandir em densidade, redimensionando o lugar da intimidade e da troca a partir de agenciamentos sensíveis, ainda que efêmeros, no espaço público. São essas as nossas contribuições ao trabalho de Clark ao tirá-lo do consultório e fazê-lo expandir-se ao lugar comum da cidade, na rua, na praça, tornando-o pública.

A TERRA QUE AFAGA: O "AMIGO"

Uma grande mão expansível, plástica e fria. Em seu interior, uma massa gelada de argila líquida contida por uma luva de látex, invólucro que, também plástico, se expande ou contrai conforme é manipulada. Se for brutalmente apertada, estoura, causando uma explosão molhada, muitas vezes reprimida pela austeridade asséptica: é suja, é lama. Ou causa uma enorme alegria, essa descoberta do dentro, do interior expandido e liberto. O *Amigo* (Figura 2*)* é um objeto feito para unir pessoas em afagos coletivos. Ou não. Observamos o auto afago como um caminho escolhido. E mesmo a ação em dupla, de onde surgiu a nomenclatura que o definiu. Operou, nesse instante, como um dispositivo de aproximação trazendo o toque à distancia, intermediado por esse objeto. Nesse sentido, a obra expande e transforma o conceito originário de Clark. Amplia o seu sentido de jogo infinito com o outro (que se faz pela ação vivente de cada participante) quando se coloca no espaço público – e perpassa a dimensão de transformar o sentido de lugar da experiência. Foram duas investidas na Praça da Democracia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro para uma proposta que nasceu em modo de criação coletiva de ateliê.

1 https://www.youtube.com/watch?v=OKU_v1UNbes .

A poética da moleza, advinda da pasta argilosa, integra as potências do informe e do puro. Energias contidas pela luva plástica: forças que exploram delicadamente os contatos de eu-mesmo e do eu-com-o outro, em acolhimento. O peso da luva acarinha o corpo e sua frieza refrescante relaxa. Há uma fonte de bem-estar disposta por um gesto de cuidado. Um gesto de amor cheio de sutileza.

Figura 2 – Momento de exploração da obra relacional *Amigo*. Na Praça da Democracia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/Campus Maracanã), um corpo se deita para um afago coletivo. (Acervo da artista)

O FIO VERMELHO E SEU TRANSBORDAMENTO COMO DISPOSITIVO RELACIONAL DE ARTE PÚBLICA

É o ato que engendra a poesia.

A linha brinca no espaço ao ser puxada por pontas que saem de pequenas frestas de uma grande coluna que, disposta no centro, chega ao teto da galeria. Na obra *O Fio Vermelho* (Figura 3), estão distribuídos desde o interior da coluna central, 50 pedaços de fitas de 50 metros de comprimento que se espalham, deslizam pelo espaço deixando uma rede intensa, brilhante pelo cetim. Fogem do interior da galeria e chegam ao campo externo, penetram frestas, se amarram nas coisas e servem de brinquedo. Seu melhor destino foi perderem-se na cidade quando eram levadas em pedaços. Apropriadas, iam servir de fitas de cabelo, de enfeite para casa ou para coser em vestidos. Por cada pedaço, a cidade ficava mais e mais vermelha, um fio unindo tudo.

Figura 3 - O Fio Vermelho – objeto relacional exposto no Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, em Niterói, Rio de Janeiro, em 2008. Fonte: Cartaz de divulgação do último encontro para ativação da obra junto ao público produzido pela artista Marta Strauch.

BREVES REFLEXÕES FINAIS

O espaço de criação relacional vem sendo principalmente referendado pelo pensamento do crítico francês Nicholas Bourriaud (2006). No entanto, não podemos desprezar a herança de Lygia Clark que implica em uma abordagem certamente mais potente. Ao apostar na natureza do gesto, a artista fabrica a mágica do objeto. Aqui retornando à galeria ou à praça, dentro ou fora do espaço institucional da arte, repercutimos o valor da descoberta do *Self*, deslocando-o para a forma coletivizada, como na obra *Baba Antropofágica (1973)*. Ao se fazerem pela potência do gesto do outro, as duas obras aqui apresentadas se estabelecem como objetos relacionais ao mediarem as interações entre os sujeitos. Exploramos sua energia em espaço aberto, dando ênfase ao seu caráter libertário. Ainda que *O Fio Vermelho* nasça na galeria, ele rapidamente se esgueira para a praça: seu destino final é colorir a cidade, unindo gentes e coisas. Já *Amigo* só acontece quando se está junto, calcado na dimensão própria do afeto: só acontece com o(s) outro(s). Percebemos um índice comum entre todos: são produzidos por elementos ordinários, nascem do encontro sensível com as coisas do mundo. Além disso, suas dimensões não se podem medir: são feitas de expansões e contrações infinitas, na dependência dos vínculos ativados.

REFERÊNCIAS

BRETT, Guy. **Brasil Experimental, arte vida: proposições e paradoxos.** Rio de Janeiro: Editora Contracapa, 2005.

BOURRIAUD, Nicholas. **Arte Relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CLARK, Lígia. "Arte, Religiosidade, Espaço-Tempo". In Coletânea **O Mundo de Lígia Clark**. Rio de Janeiro, Associação Cultural Lígia Clark,1965. Disponível em http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=23 <Acesso em 17 de setembro de 2016>

_____. Um mito moderno: o instante como nostalgia do cosmos. In Coletânea **O Mundo de Lígia Clark**. Rio de Janeiro, Associação Cultural Lígia Clark,1965. Disponível em http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=22 <Acesso em 10 de setembro de 2016>

_____. "A propósito da magia do objeto". In **Lygia Clark - Hélio Oiticica, Cartas, 1964 – 1974.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ,1996.

_____. "Caminhando". In Coletânea **O Mundo de Lígia Clark**. Rio de Janeiro, Associação Cultural Lígia Clark,1964.

REGISTROS E NARRATIVAS DE VIAGEM: A IMAGEM DO TURISTA E O VIAJANTE IMAGINÁRIO

RECORDS AND TRAVEL NARRATIVE: THE IMAGE OF THE TOURIST AND THE IMAGINARY TRAVELER

Jacqueline M. Siano / Jac Siano[1]
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UERJ)

RESUMO

Este ensaio procura refletir sobre duas produções em artes visuais que abordam o tema das viagens sob dois pressupostos distintos: o do turismo de entretenimento e o da viagem ficcional. Trata-se de *Pacific* (2009), filme de Marcelo Pedroso, e da instalação *Volta ao Mundo em Flora Carioca* (2015), apresentada no Museu do Meio Ambiente, no Rio de Janeiro. Mesmo lidando com lógicas opostas de participação do público, os trabalhos exploram esteticamente algumas questões pertinentes à atualidade como o acionamento de certas subjetividades singulares e as relações sociais e históricas que envolvem as viagens em seu campo simbólico. Problematizam mais uma vez, as fronteiras difusas que se colocam entre as esferas pública e privada.

Palavras-chave: viagens, participação, imaginário, subjetividade

SOMMAIRE

Cet essai vise à réfléchir sur deux productions en arts visuels sur le thème du Voyage sous deux hypothèses différentes: le divertissement et le tourisme du voyage fictif. Il s'agit du film Pacific (2009), de Marcelo Pedroso, e de l'installation Volta ao Mundo em Flora Carioca (2015), exposait au Museum d'Environement, à Rio de Janeiro. Même en face à deux logiques opposées sûr la participation du public les œuvres *explorent esthétiquement quelques questions relatives à certaines subjectivités singulières et des relations sociales et historiques impliquant les Voyages dans leur domaine symbolique.*

Mots-clés: *Voyage, participation, imaginaire, subjectivité*

1 Artista-pesquisadora e doutoranda em Processos Artísticos Contemporâneos, no Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UERJ (PPGARTES-UERJ), e bolsista CAPES. Vive e trabalha na cidade do Rio de Janeiro, onde desenvolve pesquisa sobre as relações entre arte e espaços de prática, questionando a própria arte, seus movimentos, e o lugar do artista viajante na Historia da Arte e na atualidade.

A CONSTRUÇÃO IMAGINÁRIA ACERCA DA VIAGEM: UM BREVE PANORAMA

O que nos leva a viajar? Uma paisagem de sonho acalentada por longos anos, talvez contida num romance, em um filme ou quadro. O fato é que a visão de um jardim edênico nos atravessa desde tempos imemoriais. Segundo o livro do Gênesis, Deus teria nos dado a oportunidade de vivermos num "jardim de delícias"; lugar da fartura e da perfeita harmonia. Ontológica perda que se converteu em sonho e espera. Paraíso preservado como imagem. A ideia de uma terra redentora, ou de um lugar promissor, se revela como possibilidade nos trópicos a partir das *Grandes Navegações*. "Denunciam-no as primeiras narrativas de viagem, os tratados descritivos, onde a todo instante se reitera aquela mesma tópica das visões do Paraíso [...]." (Buarque, 2000, p. X). A arte e a cartografia pareciam confirmar a existência do paraíso mítico localizando-o no Hemisfério Sul. Franceses e holandeses que acorreram ao Brasil nos séculos XVI e XVII registraram em textos e imagens nossa flora, fauna e gentes temperando-as com forte dose de exotismo. A literatura por sua vez nos legou romances de aventura ambientados em ilhas perdidas no meio do oceano, circunscrevendo-as também na zona tropical, como no notório romance de Daniel Defoe, *Robinson Crusoé* (1719). Até o século XVIII as viagens pertenciam ao domínio dos aventureiros e conquistadores que se lançavam aos mares. Esses deslocamentos eram realizados com o intuito de colonizar terras distantes e estabelecer rotas para fins comerciais. Mapeava-se o território e inventariava-se a flora e a fauna local. No período conhecido como Iluminismo português, foram organizadas algumas viagens de naturalistas ao Brasil, que ficaram conhecidas como *Viagens Filosóficas.* Dentre elas, a mais notória é a Alexandre Rodrigues Ferreira[2] que coletou, classificou e registrou espécies da flora e da fauna, e identificou algumas etnias indígenas. No final do século XVIII e começo do XIX, jovens europeus representantes da aristocracia e da burguesia abastada começam a se deslocar em direção à Itália e França. Arte, arquitetura e o culto às ruinas tratavam de dar a tônica a essas viagens de formação (*Bildung*) conferindo-lhes distinção social e intelectual. Esse fenômeno social conhecido como o *Grand tour*, fez surgir a figura do viajante amador.[3] Cartas, mapas, desenhos eram produzidos durante os percursos, e desses registros originaram-se cadernos e álbuns ilustrados contendo vistas de paisagens. Redes de contato com os habitantes e pessoas influentes das localidades visitadas eram então estabelecidas para o bom planejamento, produção e circulação de um número cada vez maior de viajantes. Com as mudanças econômicas advindas do processo de industrialização, emerge na Europa uma nova classe de trabalhadores, desejosa por pertencer a um quadro social diferenciado. As viagens de lazer começam então a se situar como valor estruturante de um capital simbólico. É nesse contexto que o conceito de viagem sofre uma torção na direção da viagem turística, empreendida por puro prazer, e cujo tempo se opõe diametralmente ao tempo do trabalho. Tratava-se, pois de um espaço-tempo dedicado à contemplação e ao ócio, onde se cultivava a admiração pela natureza sublime e o interesse pelas paisagens pitorescas. Novos hábitos de consumo e formas de comunicação mais expressas, como folhetins e revistas ilustradas, passam a incentivar o gosto pelas viagens, fomentando a criação de outras tantas narrativas e relatos desses novos viajantes em busca de status social. Essas publicações passam a circular e a contribuir para a construção

2 Alexandre Rodrigues Ferreira, brasileiro, nascido na Bahia (1756). Educado em Portugal, recebe titulação em Filosofia Natural, na Universidade de Coimbra. Nessa mesma universidade, estuda com Dominico Vandelli, naturalista italiano responsável pela cadeira de Ciências Naturais, que o indica para chefiar uma expedição ao Brasil, graças a seus estudos em zoologia, geografia, sociologia, antropologia, etnografia e economia. Entre os anos de 1783 e 1792, Ferreira percorre as capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, acompanhado por dois riscadores (desenhistas responsáveis pelos registros das coletas operadas); José Joaquim Freire e Joaquim José Codina, e de Agostinho Joaquim do Cabo, jardineiro-botânico.

3 Escritores, filósofos e artistas também começam a se interessar pelas viagens, buscando principalmente os rastros das civilizações clássicas e das paisagens pitorescas. Roma e as ruínas do antigo império, e mais além o Vesúvio e as escavações de Pompéia e Herculano representavam então o ápice da viagem. Dentre vários viajantes ilustres desse período, encontra-se o poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe, cujo diário de *Viagem a Itália* (1786-1788). Obra publicada tardiamente (1816-1817) viria se tornar a mais emblemática publicação acerca do processo de transformação estética e pessoal por que passa o autor durante os dois anos de sua viagem, e que influenciaria outros tantos viajantes. Em uma das páginas de seu diário Goethe assinala: "Não estou aqui para gozar a vida a minha maneira; quero dedicar-me às coisas grandes, aprender e formar o espírito antes de chegar aos quarenta anos" (Goethe, 1999, p.247).

de uma *imageria*; espécie de "enciclopédia do patrimônio humano comum"[4] onde cabem "formas de vida distantes, obras de arte, conhecimentos popularizados" (Rancière, 2012, p. 25).

Esse vasto conjunto de acontecimentos abarca a constituição simbólica das viagens vinculando-a tanto a uma condição social privilegiada, quanto a uma visão de mundo idealizado. Tal percepção parece ainda manter-se operante no imaginário popular acerca de terras distantes. Mas que sentido é dado às viagens na atualidade? Esta por certo é uma das indagações que atravessam os dois trabalhos em foco no presente ensaio.

PACIFIC: A VIAGEM DE ENTRETENIMENTO

Quem nunca sonhou com dias de sol e liberdade sem fim, a vagar sem pressa num cenário paradisíaco? Mar azul e floresta verdejante a derramar-se sobre uma praia deserta com alguns coqueiros e fontes de água cristalina? Elementos que formam um quadro idílico certamente imaginado e desejado pelos passageiros de Pacific, um navio dedicado ao turismo de entretenimento, que tem em uma de suas rotas a Ilha de Fernando de Noronha. Um jardim do Éden em sua perfeição imaginada. Ao menos é isso o que a indústria do turismo faz seus clientes acreditarem. Assim também parecem confirmar as imagens e narrativas produzidas por seus passageiros; turistas que buscam essa promessa de Paraíso localizado no Oceano Atlântico. *Pacific* (2009) também é o nome de um filme documental. Dirigido, editado e montado por Marcelo Pedroso a partir de registros em vídeo cedidos por alguns dos passageiros do navio Pacific durante as comemorações de fim de ano. O processo de elaboração do filme contou desde sempre com as imagens previamente construídas pelos passageiros. Cabia à equipe de pesquisa presente no navio negociar a cessão das imagens ao final da viagem. Esse protocolo nos indica uma forma de participação indireta tanto por parte dos "atores", quanto do diretor que não esteve a bordo do navio. Na entrevista que concedeu ao blog *Cine Esquema Novo* (2011), Pedroso diz que o convite feito *a posteriori* buscava evitar que os passageiros incorressem no risco de atuarem para a câmera, já que saberiam trata-se de um filme a ser exibido em circuito comercial, preservando-se assim a liberdade e a espontaneidade de seus gestos. Interessava-lhe lidar diretamente com as imagens, e não com as pessoas. Para o cineasta, o que contava era "o ato fabulatório espontâneo, e a orquestração de signos que irrompe no ato corriqueiro de registrar momentos que lhes são importantes; a seleção desses momentos e as narrativas ligadas ao desejo, à memória, à visibilidade."[5] No entanto as cenas do filme exibem a todo tempo uma gestualidade dirigida para a câmera, mesmo nos momentos mais contidos e silenciosos, o que pode sugerir desde sempre uma intenção de exposição pública daquelas subjetividades, que parecem somente capazes de repetir mimicamente gestos esvaziados de significados. As imagens exibidas extrapolam o âmbito factual do mero registro, fazendo realçar o imaginário ligado aos cruzeiros marítimos muito ao gosto da estética dos filmes hollywoodianos. Tal estética deixa transparecer um contrato que parece ter sido firmado por subjetividades mergulhadas no jogo imposto pela sociedade do espetáculo. Guy Deborg, ao observar certa fascinação pelo consumo assinala que: "O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediatizadas por imagens." (2003, p.14). Diz ainda que "Onde o mundo real se converte em simples imagens, estas simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico." (ibidem, p. 18). Fenômeno que desde então vem se ampliando e ganhando suporte de setores culturais como as mídias de comunicação, especialmente com o advento da internet e das redes sociais, que criam celebridades cada vez mais efêmeras em sua instantaneidade, efetivando a frase profética de Andy Warhol (década de 1960) de que "no futuro todos terão seus quinze

4 Junto a esse conjunto de imagens encontramos os álbuns de viagem pitoresca produzidos no século XIX por artista e naturalistas em visita ao Brasil. Dentre os mais conhecidos encontram-se o Álbum da Viagem Pitoresca ao Brasil de Johann Moritz Rugendas, e o Álbum de Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, de Jean-Baptiste Debret.

5 Fala extraída do blog http://cineesquemanovo.org/expandido/entrevista-marcelo-pedroso-fala-sobre-o-filme-pacific-pe/ Último acesso em: 13 setembro 2016.

minutos de fama." Pacific expõe por fim a problemática da dessacralização dos limites entre a esfera pública e a privada, presente na contemporaneidade.

VOLTA AO MUNDO EM FLORA CARIOCA: A VIAGEM IMAGINADA

Bem abaixo da vertente sul do Morro do Corcovado, onde o rio dos Macacos corre em direção à Lagoa Rodrigo de Freitas, se localiza uma das primeiras instituições fundadas pelo governo imperial português no Brasil, o atual Jardim Botânico da cidade do Rio de Janeiro. Instalada a corte, a cidade é alçada ao estatuto de capital de um império ultramarino. A criação de um jardim de aclimação de plantas exóticas fazia parte das estratégias de expansão econômica portuguesa na colônia, que compunha o quadro de um projeto civilizatório hegemônico. Ao longo do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro passa a ser o ponto de partida para viajantes de diferentes nacionalidades, e o Jardim Botânico passa também cada vez mais e mais, a ser frequentado por visitantes em busca de uma área de lazer. Tendo como pano de fundo o arboreto[6], o projeto *Volta ao Mundo em Flora Carioca* colocou em perspectiva o próprio Jardim Botânico enquanto instituição de cultural e científica, e como espaço de lazer inserido no circuito turístico da cidade do Rio de Janeiro. Projeto que tinha como norte indagar esteticamente algumas questões pertinentes à atualidade, como a possiblidade de acionamento de certas subjetividades singulares, a partir de uma proposição de caminhada *como* viagem. Buscando evocar as viagens de artistas e naturalistas históricos que compõem o quadro das viagens pitorescas ao Brasil durante o século XIX, o projeto tomou o arboreto como espaço de ação. Elaborado como um projeto de caráter participativo, a ação se iniciava com a abordagem dos visitantes em um dos portões de acesso ao jardim, quando eram então convidados a participar de uma proposição estética – uma caminhada *como* viagem – com vistas à realização de uma obra em artes visuais, a ser exposta em uma exposição no Museu do Meio Ambiente,[7] e na página do projeto no Facebook.[8] Após o aceite, os participantes recebiam uma caderneta de campo onde deveriam registrar seus percursos, identificar uma espécie exótica e escrever uma pequena narrativa sobre sua viagem imaginária até o país de origem da espécie identificada. O teor dessas narrativas expõe a permanência na contemporaneidade, pela busca idealizada de um lugar paradisíaco e ao mesmo tempo pitoresco, ao menos no que tange ao imaginário acerca de países distantes. Ao final da turnê, as cadernetas deveriam ser entregues aos vigilantes em um dos portões de saída do jardim. Mais tarde, então, a artista-proponente as recolhia a fim de refazer os mesmos percursos, localizar as plantas, e fotografá-las. Buscando estabelecer uma relação com duas obras literárias, a saber: *Volta ao mundo em oitenta dias*, de Júlio Verne (1873) e *La vuelta ao día em ochenta mundos*, de Julio Cortázar (1967), a artista distribuiu oitenta cadernetas aos visitantes de diversas nacionalidades. Muitos dos que se recusaram a participar argumentava estarem com pressa, estando ali somente de passagem, o que nos leva a refletir sobre a perda do tempo da contemplação por parte da sociedade contemporânea, em seus momentos de lazer. *Volta ao Mundo em Flora Carioca* enquanto caminhada artística de exploração buscou inaugurar um percurso poético-investigativo onde ficção, arte e ciência se misturam, explorando os rastros deixados pelos viajantes imaginários. Das oitenta cadernetas, somente trinta e duas foram recuperadas.

---

6 Arboreto é o termo científico usado para definir a coleção de plantas que compõem um jardim botânico. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arboreto Último acesso em: 13 setembro 2016.

7 O resultado dessas explorações foi apresentado na forma de uma pequena instalação, na exposição que aconteceu paralelamente o II Colóquio Internacional UERJ/Sorbonne, *Mobilidade e Narrativa no Espaço Urbano: Construção, Recepção e Participação transmidiática*, realizado no Museu do Meio Ambiente, localizado no Jardim Botânico. A instalação era composta pelas cadernetas, algumas sementes coletadas no arboreto, uma publicação do Jardim Botânico sobre espécies notáveis de sua coleção, e o registro em vídeo dos caminhos por mim percorridos s para a localização das espécies apontadas pelos participantes.

8 https://www.facebook.com/Volta-Ao-Mundo-Em-Flora-Carioca-527863440703673/

Figura 1. Volta ao mundo em Flora Carioca (detalhe da instalação):
Cadernetas de campo, caixa de papelão, Mini Dvd Player, sementes e publicação sobre mesa de madeira

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste ensaio procuramos traçar algumas linhas de aproximação e distanciamento entre dois trabalhos em artes visuais, onde pudemos perceber alguns pontos de contato entre o imaginário que perpassa tanto a viagem efetiva quanto a viagem ficcional. As narrativas dos participantes de *Volta ao Mundo em Flora Carioca* foram construídas imaginativamente, enquanto as imagens e os gestos presentes em Pacific basculam entre a realidade e a fabulação. Os dois trabalhos tratam de formas distintas (conceitualmente e formalmente) a questão da participação do público ao mesmo tempo em que dão a ver outras possibilidades de acionamentos de lugares, tempos e subjetividades. Enquanto em *Pacific* a participação se deu de forma indireta, ou seja, depois da cessão das imagens registradas pelos passageiros do navio, em *Volta ao Mundo em Flora Carioca* ela acontece de forma direta, através da convocação prévia a cada um dos visitantes do jardim. Também os dispositivos de registro utilizados nos trabalhos se diferenciam entre analógicos; cadernetas e digital; as imagens em vídeo. Por outro lado os registros dos passageiros de *Pacific* e dos viajantes imaginários de *Volta ao Mundo em Flora Carioca* revelam a imageria acerca da paisagem, da natureza e da cultura tropical. Enquanto o filme de Pedroso expõe os clichês que habitam a cultura do entretenimento como parte dos mecanismos de subjetivação, na instalação os registros e as narrativas atuam como testemunhas da afirmação de subjetividades ativadas no próprio tempo da experiência. Os dois trabalhos problematizando mais uma vez os limites difusos que se colocam na atualidade entre as esferas pública e privada, e pontualmente no que tange a cessão de imagens e de narrativas particulares na construção de obras em artes visuais. Vimos ainda que tanto as viagens turísticas quanto as viagens imaginárias são atravessados por um conjunto de imagens que se referem tanto ao quadro das viagens pitorescas quanto a mítica do paraíso na terra.

Talvez seja somente no campo do imaginário, como signo de uma impossibilidade, melhor dizendo, somente como ficção, que as viagens turísticas possam afinal se realizar.

REFERÊNCIAS

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Disponível em: http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Viagem ao Brasil**: a expedição philosofica pelas capitanias do Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá. SOARES, José Paulo Monteiro;
FERRÃO, Cristina (org.). Rio de Janeiro: Kapa Editorial, 2008.

GASPAR, Claudia Braga; BARATA, Carlos Eduardo. **De engenho a jardim**: Memórias históricas do Jardim Botânico. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Viagem à Itália**: 1776-1788. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. In: O destino das imagens. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012, pp. 9-32.

DO “LUGAR-ENTRE”: ELEMENTOS DE DISPUTA E SEDUÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO CAMPO AFETUAL DOS SUJEITOS NO JOGO DA CAPOEIRA ANGOLA

FROM THE "PLACE-BETWEEN": ELEMENTS OF DISPUTE AND SEDUCTION IN THE CONSTRUCTION OF THE AFETUAL FIELD OF THE SUBJECTS IN THE GAME OF CAPOEIRA ANGOLA

Judivânia Maria Nunes Rodrigues / Vânia Rodrigues
PPGART / Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

RESUMO

Este artigo apresenta noções de espacialidade no jogo da Capoeira Angola como construção relacional entre os jogadores. Nesta perspectiva, desenvolvo uma pesquisa-ação onde a poética se encontra na movimentação dos corpos e na constituição de um sutil “lugar-entre”, espaço onde os sujeitos quase se tocam, constituindo um campo relacional. Tornar esse campo visível, por meio da fotografia, é materializar poeticamente a relação afetual, que no jogo da Capoeira Angola, acontece de forma efêmera, mas pode produzir marcas corporais que se incorporam a vida, ao percurso de uma existência.

Palavras-Chave: Corpo. Lugar-Entre. Campo Afetual. Capoeira Angola.

ABSTRACT

This paper presents concepts of spatiality in the game of Capoeira Angola as a relational construction between players. In this perspective, I develop an action research where the poetry lies in the movement of bodies and the creation of a subtle “place-in between” space where the players almost touch each other, constituting a relational field. Make this field visible, through photography, is poetically materialize afetual relationship, which in the game of Capoeira Angola, happens through ephemeral form, but can produce bodily marks that incorporate the life, the journey of a lifetime.

Keywords: *Body. Place-In Between. Afetual Field. Capoeira Angola.*

INTRODUÇÃO

A Capoeira Angola é uma prática artística e cultural essencialmente relacional, interativa e colaborativa, sem essa dinâmica a roda da capoeira, que é a síntese da prática, não acontece. Mesmo quando se tem a figura de um mestre na roda Capoeira Angola, esse, tem ciência de que, se o todo, que constitui a bateria da capoeira e os jogadores, não se relaciona de forma colaborativa e interativa a roda não acontece. É uma prática que por essência carrega a noção do fazer coletivo, um fazer que se ancora no prazer coletivo e não individual, não acontece jamais na imposição, mas na partilha de um desejo.

Essa característica coletiva presente na Capoeira Angola é permeada pela complexidade de atitudes, ações e reações que constituem nossas relações enquanto seres interativos. Torna-se, a partir dessa característica relacional, uma potente ferramenta de arte-educação, através da qual se faz possível trabalhar o campo afetual. Tenho como fio condutor para abordar esse campo relacional e afetual, os princípios do Mestre Pastinha, criador da Capoeira Angola. Para esse mestre, no jogo da capoeira, o jogador deve cuidar do corpo do outro da maneira como gostaria que cuidassem do seu próprio corpo.

Neste sentido, desenvolvo uma pesquisa-ação, na Comunidade do Monte Serrat, em Florianópolis-SC, com crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social, onde a poética se encontra na movimentação dos corpos e na constituição de um sutil "lugar-entre", espaço onde os sujeitos quase se tocam, e se associam, neste interstício, como elos assimétricos de uma única forma movente. O constante desequilíbrio, que faz o suspense emocional desta arte do corpo, exibe a produção do "lugar-entre" como modos de enlace com o outro; em meio à disputa e a sedução, os jogos entre lances de pernas e braços, olhares e sorrisos, produzem um gingado que se impõe como território de ambiguidades: cortesia e rivalidade se associam para afirmar sua insistente permuta entre lá e cá e, assim, fazem vibrar esse campo intersticial.

Para materializar esse espaço, o "Lugar-Entre", revelando a subjetividade presente neste processo de mediação em arte-educação, utilizamos coletivamente, educadora e educandos, a fotografia. A imagem como forma de perpetuar a efemeridade do jogo, ressaltando visualmente a potência do "Lugar-Entre" como espaço relacional, colocando em foco, como ressalta Borriaud (2008), uma arte que toma como horizonte teórico e prático a esfera das interações humanas.

O CORPO COMO EXPRESSÃO DOS PROCESSOS RELACIONAIS

Observar a corporeidade dos educandos é de suma importância nos processos educativos. Quando inicio meu trabalho, em 2009, como arte-educadora na comunidade do Monte Serrat, que a princípio estava direcionado para atividades a partir da linguagem fotográfica, percebi o corpo das crianças como forma de potencia expressiva, explicitando seus saberes, desejos, conflitos, carências e violência latente, que faz parte de um contexto empobrecido e marginalizado na cidade de Florianópolis, que apresenta a forte presença do tráfico de drogas na região. Como trabalhar com esses corpos que estão a todo o momento expressando inúmeras potências e lacunas nos seus processos de formação? Como a arte pode contribuir nesses processos formativos?

Estes foram questionamentos que me fizeram introduzir o corpo como elemento principal nos processos de arte-educação que hoje desenvolvo na comunidade do Monte Serrat. Corroborando do pensamento de Restrepo (1998), é possível pensar o corpo como suporte que carrega nossa história de vida, nossa existência, com as diversas experiências vividas, e, portanto, precisam de processos educativos que dialoguem

diretamente com esse corpo, especialmente em um contexto onde os processos tradicionais de educação, que presam pelo intelecto, relegando sempre o corpo a segundo plano, encontram tanta resistência por parte da maioria dos educandos. Essa atitude dos educandos nos aponta para a necessidade de não continuar, agora no espaço escolar, o mesmo processo de negligência e opressão com esse corpo, ao qual eles já estão imersos no cotidiano.

Seguindo esse pensamento introduzo a prática da Capoeira Angola como parte das oficinas que desenvolvo no período integral do Centro Educacional Marista Lúcia Mayvorne para crianças e adolescentes na faixa etária entre 7 e 12 anos. Observo corpos com muito ritmo e destreza, resultante dos processos culturais de uma comunidade afrodescendente, considerada um quilombo urbano na cidade de Florianópolis. Neste sentido, procuro trazer à tona as potencias desses corpos para os processos artísticos, numa perspectiva relacional, a partir do jogo da Capoeira Angola. Como já citei anteriormente, o fio condutor do trabalho são os princípios do Mestre Pastinha, com aponta Araújo.

> Ensinava, a partir da capoeira, que o respeito ao companheiro capoeirista devia ser semelhante àquele que se devia ter ao próprio corpo, na medida em que este comporta as forças e as contradições que movimentam a natureza humana. O equilíbrio necessário à sua própria proteção era também necessário à preservação da integridade física do outro. Para isso, sempre buscou ressaltar que a capoeira não poderia ser vista enquanto uma manifestação cultural homogênea como, da mesma forma, não são homogêneos os corpos que praticam nem as intenções que levam homens e mulheres, crianças e adultos, à sua prática. (ARAÙJO, 2015, p.269)

Essa passagem nos faz refletir sobre questões relacionadas à prática da capoeira enquanto elemento de arte-educação, como, por exemplo, a mediação estabelecida que pode tanto aguçar um caráter violento e competitivo, como caracterizar essa prática a partir de um caráter lúdica, libertário, como prezava o Mestre Pastinha, ou seja, o jogar com o outro e não contra o outro. Outra questão importante é a ressalva que a autora nos coloca, sobre o corpo como um meio que comporta as contradições da natureza humana. Esse é o ponto que coloco em evidência, a seguir, para discutir o espaço que denomino como “Lugar-Entre”.

DO “LUGAR-ENTRE” NO JOGO DA CAPOEIRA ANGOLA

Problematizo o “Lugar-Entre” no jogo da Capoeira Angola como espacialidade efêmera, imperceptível muitas vezes, mas de grande importância como campo relacional e afetual. É nessa espacialidade efêmera, mas de intensa proximidade, que sinto o outro e me relaciono com o outro no jogo da Capoeira Angola, de onde emana muita energia, perceptível entre os corpos. Nesta perspectiva proponho aos participantes das oficinas enxergarem e praticarem esse espaço como espaço de respeito e ludicidade, como espaço de prazer. O meu próprio corpo, em contato com o deles e entre eles, constrói nessa relação esse discurso corporal, numa espécie de aprendizado por osmose. Gil (2004) nos fala sobre consciência do corpo não como uma forma de sentir os órgãos que temos, quando, por exemplo, sentimos dor ou prazer, mas sim um corpo sensível, capaz de sentir as sensações, o que ele chama de “localização das sensações”. É como dizer cotidianamente que aprendemos, tomamos consciência, nesse processo, através do subconsciente.

> Digamos que a impregnação do pensamento pelos movimentos do corpo se opera num espaço virtual em que se actualizam ao mesmo tempo os movimentos corporais e os movimentos de pensamento. Numa imagem simples e simplificadora, diríamos que num estado de transe ou de grande intensidade de criação artística, por exemplo, quando a consciência se deixa invadir pelos movimentos do corpo, os dois elementos convergem, transformando-se, para o espaço único em que a osmose se produzirá: é no mesmo processo de actualização do movimento virtual em movimento do corpo no espaço e em movimento de pensamento, que ocorre a impregnação da consciência pelo corpo. É assim que não só a consciência devém corpo de consciência – em que os

> movimentos da consciência sabem do seu espaço tão imediatamente como o corpo sabe dos seus gestos (practognósias) – mas o próprio corpo se torna consciência, capaz de captar os mais ínfimos, invisíveis e inconscientes movimentos dos outros corpos. Movimentos de forças e de pequenas percepções. A consciência do corpo comporta assim dois regimes, um que resulta da transformação da consciência vigil intencional, e outro que decorre da mutação do corpo que se torna uma espécie de órgão de captação das mais finas vibrações do mundo. (GIL, 2004, p.03)

Essas finas vibrações nos permite sentir o outro, suas energias e intenções no jogo, ocorrendo uma troca, onde o "Lugar-Entre" pode ganhar diferentes conotações, de acordo com a postura e intenções dos jogadores. Um espaço que pode ser usado como exercício de liberdade e respeito, ou de reprodução de um sistema opressor e violento, ao qual estamos submetidos. Pois, temos que lembrar que não somos apenas luz, mas também sombra, constituímo-nos de um complexo de sentimentos, atitudes e ações, que incluem aspectos positivos e negativos, latentes, lado a lado.

Figura1. Foto: Raissa, aluna do 4°ano. "Lugar-Entre" no movimento da cabeçada

Nesta perspectiva, busco exercitar através do jogo aspectos relacionais que emanem o prazer de brincar e estar com o outro. Respeitar o "Lugar-Entre" no jogo da Capoeira Angola é colocar a situação da brincadeira em exercício, onde esta contida a contradição do que somos. Seguindo o pensamento de Bateson (2000) sobre a questão da brincadeira, é como se na brincadeira estivesse contido tanto o que ela apresenta no momento, como o que ela poderia denotar em outra situação, como a própria brincadeira corporal de criança, onde existe uma linha tênue que separa a brincadeira da agressão. Esse jogo nos permite aprender a lidar, controlar e brincar com nosso lado "sombrio", não na negação, mas na ressignificação do mesmo.

Figura 2 e 3. Foto: William, aluno do 5° ano. Imagem Produzida no Programa Photoscape: Alisson, aluno do 5° ano. "Lugar-Entre" no movimento da Meia Lua e Negativa.

É na espacialidade do entre que podemos conseguir propostas relacionais para o jogo da Capoeira Angola. Coloco em pauta aqui, para discussão do espaço do entre, o conceito de liminaridade de Turner (1967), como o espaço de nem lá, nem cá, mas um espaço de imaginação coletiva de formas alternativas do mundo. Esse espaço pode ser pensada no jogo da capoeira a partir da relação jogar com o outro e não contra o outro, o que se contrapõe ao sistema competitivo e violento no qual estamos inseridos, tornando-se uma ante-estrutura, abrindo fendas, espaços para o lúdico, para o prazer de estar com o outro, de construir com o outro nesse encontro.

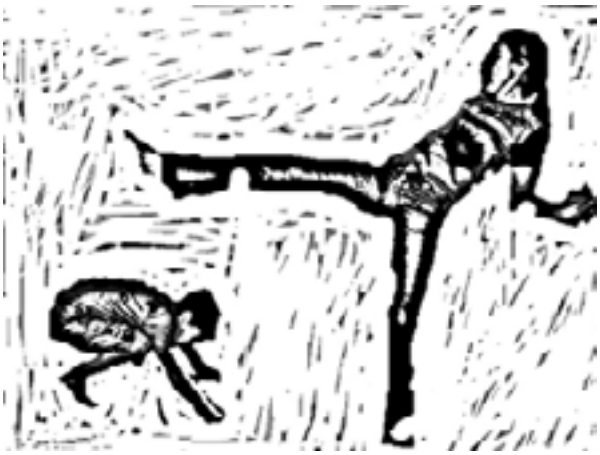


Figura 4 e 5. Foto: Jaisson, aluno do 5° ano. Imagem Produzida no Programa Photoscape: Leomar, aluno do 5° ano. “Lugar-Entre” no movimento da Meia Lua e cucurinha.

Não tenho a intenção de colocar aqui as contradições que podem ocorrer a partir da discussão sobre esse conceito de liminaridade, onde esse espaço pode muitas vezes acabar incorporando elementos da estrutura e não mais constituindo um espaço de ante-estrutura, mas sim, focar nas possibilidades relacionais que fogem das estruturas vigentes na nossa sociedade. Ressalto, segundo Crapanzano (2005), que esse espaço pode ocorrer, como no caso da capoeira, em um instante, e nesse instante sempre há o risco. Porém, coloco em evidência o espaço liminar, no jogo da Capoeira Angola, como espaço de possiblidades relacionais afetivas no campo da arte-educação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um país onde existem culturas plurais dentro de uma mesma cultura, se faz urgente criar metodologias que dialoguem com essas diferentes culturas, estimulando a valorização e o respeito pela diversidade. A arte neste contexto assume um papel importante deixando fluir as subjetividades, desejos e emoções, sempre tão reprimidas nos processos educativos que prezam na grande maioria pela exatidão do aprendizado, de forma homogeneizadora, o que se torna cada vez mais evidente, como um equívoco.

Criar o “Lugar-Entre” como espaço relacional no ensino de arte é uma dessas tentativas de dialogar com essa diferença que passa pelo viés social, histórico, cultural e econômico. Esta diversidade nos apresenta corpos impregnados de histórias de vida, que em muitos casos, especialmente em situações de vulnerabilidade social, se manifestam na velocidade da violência, da opressão e das injustiças sociais provocados pelo sistema vigente. A Capoeira Angola chama esse corpo a perceber a si mesmo e ao outro, freando essa velocidade para entrarmos em outro tempo e espaço de criação coletiva.

A capoeira que ao longo da história se afirma como instrumento de luta contra opressão e escravidão, vai também nesse movimento, ganhando ressignificações e formas diversas de contribuir com essa luta. No caso da Capoeira Angola, o Mestre Pastinha ressignifica esse jogo, que outrora era sinônimo apenas de violência,

e descortina inúmeras contribuições para os processos de ensino através dessa arte do corpo, que possibilita descobertas e aprendizados cognitivos, sensitivos e espirituais, se tornando um exercício relacional numa perspectiva afetual que tem o poder de se estender das relações da roda de capoeira para a roda da vida.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO Rosangela Costa. Capoeira é tudo que a boca come. In: **Uma Coleção Biográfica – Os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA.** Salvador: Edufba, 2015.

BATESON, Gregory. 2000[1954]. **"Uma teoria sobre brincadeira e fantasia."** Cadernos IPUB (5): 35-49.

BORRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** 1ª edição. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

CRAPANZANO, Vincent. 2005. **"Horizontes imaginativos: O aquém é o além."**. Revista de Antropologia 48: 363-384.

GIL José. Abrir o Corpo. In: **Corpo, Arte e Clínica,** organizado por Tânia Mara Galli Fonseca e SeldaEngelman. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

RESTREPO, Luis Carlos. **O Direito à Ternura.** Petrópolis: Vozes, 1998.

TURNER,Victor. 1967. **Floresta de símbolos.** Betwixt and between: o período liminar nos 'ritos de passagem' In: Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu. Niterói, RJ: EdUFF. pp. 137-158.

SOBRE A MINHA PELE! SOBRE A SUA PELE! SOBRE A NOSSA PELE! – MARCAS AUTORAIS E REQUERIDAS

ON MY SKIN! ON YOUR SKIN! ABOUT OUR SKIN! – COPYRIGHT TRADEMARKS AND REQUESTED

Marcos Antonio Bessa-Oliveira
Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS)

RESUMO

Quais as marcas de nossas peles somos titulares ou são feitas por outros? Ser, sentir e saber nossas peles biogeográficas são as hipóteses dos exercícios artísticos (plásticos e teóricos) a serem atingidos em sistema de colaboração nas aulas de Artes Visuais do 1º ano/2016 do Curso de Artes Cênicas da UEMS-UUCG. Gómez-Moreno e Mignolo "2012" lembram ser necessário nos conhecermos para conhecer o outro. Logo, os exercícios em colaboração técnica e poética não terão a "[...] estética como a disciplina que se ocupa em investigar o sentido da arte" (2012, p. 9), como "belo" moderno, para explorar as rasuras das "marcas" se "autorais" ou "requeridas" nas peles.

Palavras-chave: Estética Bugresca; Arte Descolonial; Exercícios Artísticos; Biogeografias.

ABSTRACT

What are the marks of our skins are holders or are made by others? Be, feel and know our biogeographical skins are the chances of artistic exercises (plastic and theoretical) to be achieved in collaboration system in Visual Arts classes of 1° year/2016 Performing Arts course at UEMS-UUCG. Gómez-Moreno and Mignolo "2012" need to remember we met to know each other. Therefore, the exercises in technique and poetic collaboration will not have the "[...] aesthetic as the discipline concerned to investigate the meaning of art" (2012, p. 9), as "beautiful" modern, to explore the erasures the "brands" to "copyright" or "required" in the skins.

Keywords: *Bugresca Aesthetics; Decolonial Art; Artistic Exercises; Biogeografias.*

> [A pele] "é uma estética que põe o corpo em protagonismo, dando visibilidade social e espessura identitária ao seu portador." (Ferreira, 2015, p. 112)

A pele que orienta (habita) o tema deste trabalho está tanto para a metáfora do uso do nosso maior órgão do corpo humano quanto está para o tratamento real dado à condição de externalização, ou ao processo de fazer tornarem-se as coisas à "flor da pele" de cada um: das questões que estão relacionadas às intimidades ou exterioridades minhas, suas, nossas. Logo, as peles podem até ser simbólicas nas relações que serão criadas entre os exercícios teóricos e os subsídios teóricos, mas em relação aos exercícios artístico-plásticos essa relação entre as peles minha, sua, nossas deverão estar em evidência uma vez que desenvolveremos os exercícios artísticos em sistema de compartilhamento das poéticas de criações individuais e dos fazeres artísticos realizando ambos em sistemática de colaboração em laboratório.

O sistema de colaboração que será desenvolvido nos exercícios teóricos e plásticos não envolve recompensas financeiras, mas, tendo em vista o espaço do Laboratório de Artes Visuais do Curso de Artes Cênicas, bem como as exigências implícitas em uma disciplina universitária, as compensações estão implicadas em pontuação e aprovação na disciplina de Artes Visuais do primeiro ano do Curso de Artes Cênicas. Igualmente o compartilhamento das poéticas está vinculado ao fato de que todos os trabalhos serão desenvolvidos no âmbito deste Laboratório. Portanto, se há uma ideia de pele biográfica para cada um dos acadêmicos e mesmo do professor, haverá também um emaranhamento dessas peles todas que propositalmente rasuraram a ideia de individualidade desses exercícios corroborando assim com o compartilhamento de poéticas e dos fazeres artísticos. Assim como há também na disciplina um cunho coletivo-social de formação sensível-docente desses futuros professores, considerando se tratar de um curso de licenciatura, para o Laboratório "o espaço intersubjetivo constituído através desses projetos torna-se o foco – e meio – da investigação artística." (Bishop, 2004, p. 146) para os processos criativos na disciplina.

A metáfora da pele orientará os trabalhos tendo em vista que não necessariamente as nossas peles comporão as superfícies dos exercícios artísticos com sua fisicalidade. Ou seja, não será propriamente necessário que os trabalhos componham-se de partes físicas do meu, do seu, dos nossos corpos. Nesse sentido, a metáfora da pele, ainda que também situamos nosso espaço de reflexão com alunos de Artes Visuais, mas no curso de Artes Cênicas – que se valem na totalidade dos seus corpos para seus exercícios artísticos –, inscrevemo-las, as peles minha, suas e nossas, no campo do biográfico (cada um de nós como sujeitos únicos) e do geográfico (todos nós situados em Mato Grosso do Sul); portanto no campo do *bio*geográfico (Bessa-Oliveira, 2016) como tenho preferido pensar as produções de *nós* sujeitos específicos desse *lócus* enunciativo específico inscrito na transitoriedade *bio*+geo+gráfica de fronteiras internacionais com dois países e limites nacionais com outros cinco estados.

A ideia de um processo colaborativo e orientado de produção poético-plástica nas atividades da disciplina deveu-se ao fato da pouca representatividade do Curso de Artes Cênicas na Unidade Universitária de Campo Grande, MS – da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), especialmente porque a instituição considera as atividades práticas (teatrais e de dança) do curso alheias a referenciais teóricos evidentes fundamentando suas práticas. Tendo em vista isso, visando à culminação de uma exposição, como atividade final da disciplina, dos resultados plásticos no *Foyer* do Anfiteatro da Unidade, foi que empreendi a tarefa de trabalhar esses exercícios em formato de colaboração no ambiente da disciplina. Essa tarefa também toma como iniciativa a necessidade de centrar o fazer artístico laboral aos acadêmicos, que hoje ingressam nas universidades quase alienados do mundo político, em um âmbito conceitual e intelectualmente bem definido, já que "[...] a energia criativa de práticas participativas re-humaniza – ou pelo menos desaliena — uma sociedade entorpecida e fragmentada pela instrumentalidade repressiva do capitalismo." (Bishop, 2004, p. 147)

É dessa ótica que também se inscrevem as coisas do campo das intimidades/sensibilidades. Mas essas intimidades não se restringem igualmente ao campo da memória lembrada (histórica), inscreveremos mais nos exercícios artístico-plásticos as memórias vividas (sensíveis). As memórias lembradas, quase sempre, quando tomamos a nossa constituição de sujeitos latino-americanos, estão caracterizadas por histórias que nunca foram nossas: história artística, histórias culturais de glamoures, conquistas e colonialidades são histórias que nos foram impostas como nossas a partir de uma estética moderna (Mignolo, 2003) que processa um mundo unitário. No entanto, as memórias vividas que nos são primordialmente resgatadas nesses exercícios inscrevem-se no campo da experiência biográfica (Souza, 2002) de cada um de nós e como estéticas bugres: minha, suas ou nossas memórias e experiências biográficas sempre consideradas fora dos circuitos culturais hegemônicos. As memórias que cada um de nós vivemos, temos, somos e compartilhamos com os sujeitos biográficos desse lugar geográfico a partir de cada um de nós mesmos.

O conceito metafísico de história, tomado como "história do sentido produzindo-se, desenvolvendo-se, realizando-se linearmente", encontra-se relacionado a todo um sistema de implicações escatológicas, teleológicas e a um determinado conceito de continuidade e de verdade pertencentes ao sistema filosófico que se busca desconstruir. (Santiago, 1976, p. 48)

Nesse sentido, os exercícios teóricos subsidiam as proposições artísticas a fim de priorizarmos os exercícios plásticos a partir de uma noção de fazeres artísticos, não exclusivamente de fazeres socialmente engajado. Ou seja, toda uma discussão teórico-crítica e estético-visual contemporânea está sendo posta nos encontros presenciais da disciplina para que os acadêmicos tenham, antes de iniciar seus trabalhos práticos, uma elucidação mais clara, por exemplo, das estéticas que permearam as produções artísticas históricas bem como as infinitas possibilidades (estéticas e técnicas) da arte contemporânea. A partir dessa situacionalização, busca-se que os resultados dos exercícios artísticos dos acadêmicos realizados na disciplina não sejam inscritos, pela instituição Universidade ou pelo público espectador em geral, como trabalhos de cunho artístico-social, mas como objetos artístico-plásticos que, ao menos, dialoguem com as premissas socioculturais da contemporaneidade.

[...] não há possibilidades de haver obras de arte colaborativa fracassadas, malsucedidas, não resolvidas ou entediantes porque todas são igualmente essenciais à tarefa de fortalecer os elos sociais. Na mesma medida em que sou largamente solidária a tal ambição, também sustento que é crucial discutir, analisar e comparar tais trabalhos *como arte*, criticamente. Essa tarefa crítica é particularmente urgente [...] [no mundo inteiro], onde o movimento [...] [estatal] usa de retórica quase idêntica para dirigir políticas de inclusão social. Ao reduzir à arte a informação estatística acerca de públicos-alvos e "indicadores de *performance*", o governo prioriza o efeito social em detrimento das considerações a respeito da qualidade artística. (Bishop, 2004, p. 147)

Quando situamos essa proposição dos exercícios – teórico e artístico – no "palco" do *bio*geográfico artístico, de certa forma, valendo-nos das peles como metáfora da minha, sua ou nossas peles, em contraponto, inscreve totalmente nossos corpos cênicos nesses exercícios. Quero dizer com isso que a ideia é que todos os exercícios serão desenvolvidos de modos compartilhados e em colaboração tendo sempre como ponto primeiro cada especificidade biográfica e geográfica de nós – já que na grande maioria Mato Grosso do Sul constitui-se de sujeitos e lugares diferentes – para pensarmos como práticas de sujeitos *bio*geográficos em situação de sul-mato-grossenses. Portanto, se esse lugar é ocupado e colocado de modo inconsciente por tratar-se da arte em relação às instituições públicas, quando posto de maneira consciente, pelos futuros artistas-docentes, no exercício artístico, o lugar torna-se essencialmente oportuno como ponto de partida para compreender esses exercícios como artísticos. Pois cada sujeito *si inscreve-se bio*geográfico e politicamente no meu, seu, nos nossos exercícios.

No contexto dos exercícios aqui apresentados [propostos], as poucas sementes de uma ideia podem se desenvolver em nossas mentes e levar à criação de uma imagem completa. Geralmente, as ideias refletem nossos desejos — elas não são aleatórias, mas já estão presentes em nosso subconsciente. (Jenny, 2014, p. 20) Se o trabalho artístico em um primeiro momento parece se dar total e completamente de maneira aleatória, esses exercícios querem mostrar exatamente o contrário: com uma condução e um desenvolvimento poético e prático, respectivamente, colaborativos como opção para a construção de exercícios artísticos que estão vinculados à contemporaneidade mais que a qualquer passado histórico. A ideia é propor que os trabalhos tenham uma memória do vivido; uma memória que se dá do presente para o passado, nunca o contrário.

Si inscrevem-se[1] em um lugar epistêmico *bio*geográfico particular esses exercícios teóricos e artísticos já que os exercícios teóricos tomarão das mesmas bibliografias, na grande maioria e podendo incluir outras, para suas conclusões e porque todos os exercícios artísticos serão desenvolvidos exclusivamente no ambiente do Laboratório de Artes Visuais do curso de Artes Cênicas da UEMS-UUCG em (con)tato uns com os outros. Dessa forma os trabalhos estarão inscritos em um processo de compartilhamento das ideias teóricas e artísticas e em uma prática de fazer de colaboração dos fazeres artísticos (técnicos, estéticos, suportes e poéticos) de cada acadêmico e do professor da disciplina. Portanto, cada acadêmico desenvolverá a partir das bibliografias o seu projeto teórico-artístico e o seu exercício artístico-plástico, mas podendo oportunizar e ser oportunizado, ao mesmo tempo, das experiências teóricas, técnicas, estéticas, políticas e de diferentes suportes, mas, e especialmente, às díspares experiências poéticas compartilhadas pelos colaboradores no espaço de produção único. Pois, compreende-se que

> [...] imagens que não podem ser facilmente identificadas e, justamente por essa razão, estão sujeitas a interpretação. Cada mente percebe uma imagem de forma diferente — e, assim, nos colocamos diante de um enorme leque de possibilidades. Ver não é uma atividade estática, não é algo confinado entre as paredes de um museu, por exemplo. A percepção acontece em nossa cabeça, que é como um *playground* onde vários pontos de vista se encontram e se estimulam. (Jenny, 2014, p. 31-32)

De certa forma todo processo de construção dos exercícios teóricos e plásticos tem como fim possível a re-criação de objetos plásticos que fujam de arte posta na cidade de Campo Grande, MS. Quase sempre, ancorada em discussões de cunho político-partidário, a crítica de arte e as políticas públicas para a arte, bem como um leque grande de artistas, ainda estão inscritos nas poéticas da arte Clássica ou Moderna. Quase nunca esses promotores das artes em Mato Grosso do Sul experimentam suportes alheios aos tradicionais da pintura (tela), escultura (barro, pedra e fibras sintéticas) ou do desenho (papel), bem como continuam insistindo nos espaços cênicos tradicionais para suas práticas artísticas do corpo. Portanto, o "projeto" da disciplina — *Sobre a minha pele! Sobre a sua pele! Sobre a nossa pele! – marcas autorais e requeridas* — quer implementar uma exposição maior dos artifícios *diversos* da arte contemporânea que sobem literalmente pelos corpos dos artistas e dos espectadores e que parecem ainda estarem adormecidos na arte sul-mato-grossense. Porque, na contemporaneidade

> A noção de originalidade, de conclusão, de evolução das formas ou de progressão na direção de uma expressão ideal não tem mais nenhuma prerrogativa nesse momento de atualidade pós-moderna. A noção de sujeito, já criticada no campo das ciências sociais, torna-se problemática, ou seja, precisa ser problematizada; depois dela, a da intenção, considerada, depois de Wittgenstein e da filosofia analítica, uma simples jogada inicial: uma proposição de linguagem, sem conteúdo secreto. Intenção e realização são uma única coisa. Os estados sucessivos da realização são testemunhas de um propósito ou de uma direção cuja forma não é possível adivinhar antes de o processo ter sido concluído. Contrariamente à ideia recebida, a intenção só é discernível *a posteriori*. (Cauquelin, 2005, p. 133)

1 Cabe ilustrar a ideia da grafia *si inscrevem-se*: pensando da ótica da crítica biográfica e da estética bugresca como episteme para pensar e produzir arte de Mato Grosso do Sul a produção não se dá como objeto de observação ou apenas da ótica do que produz um objeto artístico. Nesta proposição epistêmica obra e sujeito constituem-se em uma coisa só. Portanto, ao mesmo tempo em que o sujeito olha a obra, ele é visto pela obra porque ele é também a obra nesse instante.

Neste lugar que vão *si inscreverem-se*, portanto, as "marcas autorais e requeridas" da minha, sua, das nossas peles nos exercícios artístico-plásticos. Cada marca exposta na minha, sua ou nossas peles serão expostas como autorais de cada um de nós, mas serão expostas como marcas minha, sua ou nossas nas peles dos outros que tomamos como nossas ou ainda feitas por nós. Ou seja, as *rasuras* que são feitas em nós pelos outros e as marcas nas peles dos outros que nós fazemos ou que são feitas por diferentes memórias vividas e que, das quais, requeremos como marcas nossas: como marcas que nós fazemos nas memórias vividas pelos outros. A exposição, nesse sentido, quer tornar-se uma marca na Instituição de ensino (UEMS) do Curso de Artes Cênicas, como quer também explorar o potencial criativo positivo de cada um dos acadêmicos do curso a partir de discussões sobre arte. Mas em momento nenhum essas marcas tomarão como ponto de partida primeiro as memórias históricas das marcas das artes, mas as memórias vividas por cada marca minha, sua ou nossa e as marcas minhas, sua, nossas nas "histórias" *bio*geográficas dos outros; os quais olharem os exercícios.

O tempo contemporâneo surge como um elemento que perfura o espaço, substituindo a sensação de objetivação cronológica por uma circularidade plena de instabilidade. Turbulento, esse tempo parece fugaz e raso. Retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo, afetando inexoravelmente nossas noções de história, de memória, de pertencimento. (Canton, 2009, p. 20)

Parece contraditório falar de tempo, espaço e memória exatamente no momento do *instante já*, a contemporaneidade, o tempo, espaço e memória dos *agoras*. Ou seja, a efemeridade da contemporaneidade parece não concordar com noções de tempos, sejam eles históricos ou tempo, espaço e memórias vividas como estou preferindo adotar nos exercícios plásticos a serem desenvolvidos na disciplina de Artes Visuais.[2]

A contemporaneidade tem nos "aprisionado" no tempo dos instantes imediatos, mas, de qualquer forma, parece ser fundamental para o desenvolvimento dos exercícios aqui propostos essa multiplicidade de tempos, espaços e memórias circundantes em nosso tempo. Ou seja, é neste lugar dos múltiplos instantes, da instabilidade, que também se inscrevem as memórias não históricas, mas vividas e que marcam as memórias, histórias e experiências particulares de cada um de nós envolvidos no espaço laboral *e poético* da disciplina.

Nesse sentido, os exercícios teóricos e artísticos apresentarão "marcas" impressas nas epidermes dos próprios sujeitos dessas peles, mas também trarão marcas que estarão em peles alheias produzidas pelos indivíduos que suportam essa camada de exterioridade que faz o contato com o mundo ou marcas produzidas por nós nesses indivíduos. Digo, os exercícios estão na ordem da colaboração dos participantes da disciplina que desenvolverão suas atividades nos encontros presenciais, mas também serão criações a partir das peles de sujeitos que estão circunscritos aos espaços *bio*geográficos do estado de Mato Grosso do Sul ou das respectivas identidades culturais de cada um de nós participantes dessa disciplina trazidas nas memórias vividas. Essas marcas nas epidermes próprias e alheias dão-se de diferentes princípios que marcam esses corpos *bio*geográficos: tatuagens, cicatrizes, acontecimentos, alegrias, felicidades, tristezas, amores, ódios e rancores etc.

Por suas propriedades de permeabilidade, sensibilidade, elasticidade e reatividade, a pele vai surgindo como um órgão de relação que se estende sobre a fronteira entre o que está dentro e o que está fora do corpo. Ela é limiar e interface dela mesma; em outras palavras, ela é palco de ocorrências fisiológicas. [...]. [...] ela conquista um *status* que assegura as trocas entre o exterior e o interior do corpo, revela sintonias com o

2 Considerando que a disciplina se desenvolverá no segundo semestre de 2016, de agosto a dezembro, tornar-se-á neste momento de redação do trabalho impossível já apresentar os resultados plásticos propostos. Mas este texto deve ser entendido como ilustrativo das ideias de alguns dos projetos apresentados como exercícios teóricos neste momento e, caso seja aceito como parte da programação do evento Poéticas da Criação – 2016, no ato da apresentação do trabalho levarei alguns dos resultados plásticos para serem apresentados como resultados dos exercícios artístico-plásticos finalizados.

desenvolvimento da noção de sensibilidade nas concepções dos viventes e passa a ser considerada como limite sensitivo. Objeto biológico administrado, a pele revela, mas também oculta aspectos múltiplos da vida individual e social; de seu estado dependem o bem-estar físico e, ao mesmo tempo, a relação que se estabelece com o outro. Modificável e sensível, ela pode ser lida como um marcador social inquestionável, definitivamente, um invólucro de vida (Soares, 2015, p. 9-10)

A pele é o lugar dos acontecimentos do corpo. Lugar que habita as emoções e sensações vividas pelos sujeitos *bio*geográficos: um lugar do *bios* e do geográfico que se inscrevem e escrevem-se os acontecimentos dos sujeitos situados nesse tempo, espaço e memórias vividas como se fosse um grande suporte de produção artístico-textual – o texto da vida-obra de cada um de nós. A pele sinalizada de marcas ou mesmo a pele que não apresenta marcas visíveis, cicatrizes (in)visíveis, expõe a *trans*-formação do sujeito biográfico com suas "anotações" *ex*-postas nas das experiências vividas ao longo dos tempos de vida e *sobre-vida* (Derrida, 2008).

REFERÊNCIAS

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. "**Biogeografias ocidentais/orientais**: (i)migrações do **bios** e das epistemologias artísticas no **front**". In: **Cadernos de Estudos Culturais**: Ocidente/Oriente: migrações. v. 8. n. 15. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, jan.-jun., 2016. P. 97-144.

BISHOP, Claire. "**A virada social**: colaboração e seus desgostos". In: **Concinnitas**. n. 12, vol., 01, ano 09, julho 2008. Tradução Jason Campelo. Revisão técnica Gisele Ribeiro. P. 145-155. Disponível em: http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825/16284 - acesso em: 09 de setembro de 2016.
CANTON, Katia. Tempo e Memória. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção Temas da Arte Contemporânea).

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. [tradução Rejane Janowitzer]. São Paulo: Marins, 2005. (Coleção Todas as artes).

CIRILLO, José; GIL, Fernanda García; GRANDO, Ângela. (Org.s). Artistas, autoria e as práticas colaborativas. Poéticas da Criação, E.S.. 2013. São Paulo: Intermeios, 2013. Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação 4 a 7 de dezembro de 2013, Vitória – Espírito Santo.

DERRIDA, Jacques. Gramatologia. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 16).

FERREIRA, Vitor Sérgio. "A pele hipertatuada sob os olhares dos outros". In: MARQUETTI, Flávia Regina; FUNARI, Pedro Paulo A.. (Orgs.). Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo. Prefácio de Carmen Lúcia Soares. São Paulo: Intermeios; Fapesp, Campinas: Unicamp, 2015. P. 09-10.
GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. MIGNOLO, Walter. Estéticas decoloniales. [recurso electrónico]/Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

JENNY, Peter. Um olhar criativo. Tradução Denis Fracalossi. 1. ed.. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

MIGNOLO, Walter D.. Histórias locais/ Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Humanitas).

SANTIAGO, Silviano. Glossário de Derrida. Trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ, supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro. F. Alves, 1976.

SOARES, Carmen Lúcia. “Prefácio – A pele, múltiplos sentidos, múltiplos sentimentos”. In: MARQUETTI, Flávia Regina; FUNARI, Pedro Paulo A.. (Orgs.). Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo. Prefácio de Carmen Lúcia Soares. São Paulo: Intermeios; Fapesp, Campinas: Unicamp, 2015. P. 09-10.

SOUZA, Eneida Maria de. Crítica cult. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

ENVOLTÓRIO

WRAPS

Marcos Paulo M. de Freitas[1]
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

Tomo o conceito de ***Envoltórios***, a partir da perspectiva da Arte Contemporânea, para tratar da possível "Unificação" do meu corpo com a arquitetura em práticas artísticas que se valem das experimentações e espacializações e se desdobram no corpo do público e na sua participação através da ativação das obras. Tais práticas podem ser observadas no trabalho "Corpo-Pele" e "Pele-Corpo" realizados no projeto "Independência: quem troca?" (2014). Donde a obra adotou um jogo performático ao instalar no espaço expositivo uma ambiência de interação e significação.

Palavras-chave: *Envoltórios; Corpo-arquitetura; Membrana-corpo; Unificação; Performance.*

ABSTRACT

I take the concept of Wrappers, from the perspective of contemporary art, regarding the possible "unification" of my body with the architecture in artistic practices that make use of trials and spatializations and unfold in the public body and its participation through activation of the works. Such practices can be observed at work "Body-Skin" and "Skin-Body" made the project "Independência: quem troca?" (2014). Where the work took a performative game to install the exhibition space an atmosphere of interaction and meaning.

Keywords: *Wrappers; Body- architecture; Membrane - body; Unification; Performance Art.*

1 *doutorando em Poeticas Visuais*

INTRODUÇÃO

> *A pele é impressão pessoal e marca da pessoa sobre o mundo.*
> *A pele é matriz, marca e trama de uma arquitetura biológica.*
> *A pele é extensão e paisagem.*
> *A pele é um duplo que vira linguagem e representação.*
> *A pele é esgarçada em seus limites ao ser submetida ao corte, à tatuagem e à dor.*
> *Ela é descolada do corpo e tatuada.*
> *Ela vai estar em contato e atrito com a pele do mundo, e nessa fricção ela* **é** *também inscrição dolorida do protesto e da violência, ao abrir-se e mostrar suas entranhas ou ao dividir com o espectador indecisões, sonhos e vontades.*
>
> **Paulo Herkenhoff**

A partir da investigação dos processos artísticos relacionados ao corpo e ao espaço donde se ancora minhas práticas artísticas, debruço-me a fomentar a ideia dos "Envoltórios" que traz em sua essência a capacidade de envolver, cobrir, envelopar, revestir e/ou proteger o corpo. Na esteira desse pensamento, tomo esse conceito para atrelá-lo às questões relevantes a arte, esgarçando e aproximando a ideia em questão e que ora nomino como envoltórios para o corpo e a arquitetura.

A execução dos primeiros envoltórios deu-se por ocasião de minha participação no projeto *"Independência: Quem Troca?"* realizado pela editora Medusa em parceria com os espaços independentes Tardanza (Curitiba) e o Contemporão (Vitória) através do prêmio *Programa Rede Nacional Funarte de Artes Visuais - 10ª. Edição da FUNARTE*, integrando assim, instituições de ensino e artistas de diversas regiões do Brasil nas duas cidades. A presença desses artistas buscou estimular as trocas e experiências, ou ainda, a efervescência nos processos compartilhados relativos ao campo da performance em seus desdobramentos e reverberações com os públicos de Curitiba e Vitória.

As proposições que foram por mim apresentadas para o projeto *"Independência: Quem Troca?"* deu-se com dois trabalhos, a saber: (a) "Corpo-Pele" e (b) "Pele-Corpo". Da ação dos dois trabalhos emanou um jogo de espelhamento de sentidos e experiências e processo no corpo, ao tomar as palavras Corpo e Pele e sua inversão. A inversão pressupunha não uma substituição, mas sim, uma afirmação, uma via de mão dupla, onde corpo e arquitetura se encontram dialogicamente postas. Assim, nesse artigo, descreverei os dois trabalhos e suas especificidades, para gestar a ideia principal que ora defendo em minhas praticas com a arte.

Em *O sex Appeal do Inorgânico* (Perniola, 2005) nos fala da "poética arquitetônica do expressionismo quando compara às paredes das casas a epiderme do corpo humano" o que nos faz parecer crer que há uma possível corporificação da arquitetura pelo homem e vice-versa, de forma a construir uma contaminação e um estiramento a ideia de pureza do corpo e de arquitetura para além da sua materialidade.

CORPO-PELE

No trabalho "Corpo-Pele" a participação do público se deu através da ativação da escrita performativa presente no múltiplo, composto de duas caixas brancas de papelão rígido contendo as inscrições "Corpo" e "Pele" vazadas nas duas faces maiores e no seu interior uma pequena rapadura de cana. Ao se entrecruzarem como uma cópula, as palavras "Corpo" e "Pele" ficavam inelegíveis, só se revelando no momento em que

o público, ao manipular as caixas, deslizando uma sobre a outra, fazia emergir as palavras que acionava o desejo pelo doce de rapadura de cana, guardando no interior dos envoltórios e ali posto simbolicamente como o próprio corpo do artista, oferecido ao publico através de um jogo de sutil sedução.

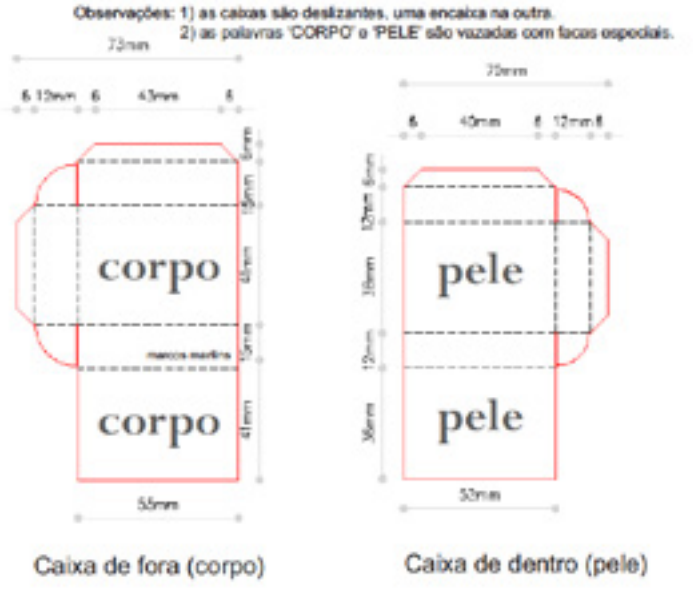


Figura 1. Projeto para o envoltório "Corpo-Pele" em caixas deslizantes
de papelão rígido com palavras vazadas. Brasil, 2014 (projeto do Artista).

Assim, o gesto voluntário do público em esgarçar as caixas construía uma performatividade através da "*performance press*" ou da "*pressformance*" como nominou um dos curadores do projeto, Ricardo Corona. Que sugeria ainda que as ações performativas, nesse sentido, transpassassem a ideia de manipulação e intervenção escrita, para se colocar como objetos editoriais que se dão a leitura com o frescor do gesto, da fluência do corpo disposto aos atravessamentos.

O display foi organizado de forma a sugerir uma parede de blocos de rapaduras, aludindo a ideia de construção em dialogo com a arquitetura do próprio espaço expositivo. Nesse sentido o corpo de rapadura construía uma arquitetura em si mesma, como um meta-envoltório, capaz de nos faz enxergar para muito além do tangível presente no concreto, nos tijolos e nos rebocos. Já que as rapaduras, postas como análoga a própria pele do artista se faz corpo e arquitetura simultaneamente.

Figuras 2 e 3. Múltiplo "Corpo-pele" - Independência:quem troca -
Caixas de papelão rígido com as palavras vazadas e tijolos de rapadura de cana de açúcar.
MUSA, Curitiba. Brasil, 2014 (acervo do Artista). Foto: Autor

PELE-CORPO

O trabalho “Pele-Corpo” adotou um jogo performativo, onde o espaço instalado, ao ter suas paredes e piso revestidas com plástico bolha, propiciou a participação do público e por conseguinte o acionamento da ambiência sonora pelo pisoteamento e manipulação das do plástico, e também quando as indumentárias de plástico bolhas, oferecidas ao público, foram acionadas rompendo assim os limites entre os corpos dos participantes e a arquitetura do espaço expositivo. Nessa experiência sensorial, o publico tomou as indumentárias e as vestiu e numa ação dotada de sutileza, começaram a se abraçar, abraços que rompiam as bolhas que impediam os corpos de se tocarem, abraços que nessa fricção parecia gerar desejos sinceros de aproximação entre as pessoas, modificando os códigos de comportamento normalmente presentes nos espaços expositivos, silencioso e asséptico.

Figura 4. Instalação “Pele-Corpo” - Independência: quem troca – Plástico Bolha no piso e pilar do espaço expositivo e varais com roupas de plástico bolhas oferecidas ao público para participação.
GAP –Vitória, Brasil, 2014. Foto: Camila Silva

Em um dos cantos da instalação um vídeo em loop (4’52”) mostrava um par de mãos estourando um pedaço de plástico bolha, e de onde se ouvia, discretamente, os sons desse estouramento invadindo o espaço expositivo, enquanto as peças de “roupas sonoras” eram dispostas em varais específicos num constructo de tensões e fricções geradas a partir das relações possíveis e existentes entre a arquitetura e o espectador, agora posto como participante e performer.

Nesse sentido, a relação da corporeidade apresentada tanto no “Corpo-Pele”, quanto no “Pele-Corpo” buscou transcender o cerne do corpo em si mesmo, para encontrar refúgio nas relações construídas e estabelecidas por meio das ações desses corpos com a arquitetura que os cercava. O que em si, encontra lugar nas discussões presentes na Arte Contemporânea, sobretudo, na condição do corpo como um campo ampliado e articulado com outros corpos e peles nos aponta para os valores de proteção e segurança, fatores de proteção, que estão ligadas a formação do lugar, já que transportamos para a casa os valores dedicados aos humanos. Assim, a casa é também comparada a um corpo, (Bachelard, 2008) constrói essa analogia fazendo uma tripartição da casa, onde: o sótão é posto como a razão, o térreo a sua porção mais humana e o porão, a inconsciência.

Figuras 5. Performance “Corpo-pele”- indumentária de plástico bolha e paredes revestidas do mesmo material, ação de Unificação corpo-arquitetura - Projeto Independência:quem troca?. MUSA – Curitiba, Brasil, 2014 (acervo do Artista). Foto: Yiftah Peled

CONCLUSÃO

Assim, a participação do público nos dois trabalhos aqui apresentados – contribuíem para fomentar a ideia de “envoltórios” presentes em minhas pesquisas prático-teoricas com a Arte Contemporânea, seja com Performances, Intervenções Urbanas ou Instalações, uma vez que bsuco emular a participação em experiências que tencionam as construções conscientes e reflexivas do corpo e do espaço. Índices de uma possível unificação (ou tentativa) dialógica entre corpo e arquitetura, relacionados à condição de arquiteturas como invólucros do corpo.

No desenvolvimento dos trabalhos poéticos, as relações entre corpo e arquitetura foram desenvolvidas em experiências que geraram uma reflexão sobre todo o percurso já trilhado por mim, como artista e como sujeito no mundo. O que vem sendo desenvolvido de forma a compreender os limiares entre Corpo-Arquitetura-Espaço-Paisagem para fins de gestar uma que se debruçam nas vivências e nas relações de contaminação entre corpo e o mundo que me cerca.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2. Ed. São Paulo. Martins Fortes , 2008.

PERNIOLA, Mario, O sex appeal do inorgânico, São Paulo. Studio Nobre, 2005

HERKENHOFF, P.; PEDROSA, A. **Marcas do corpo, dobras da alma**. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2000.

DEVIRES ECO-LÓGICOS ENTRE CULTURA, NATUREZA E ARTE

ECO-LOGICALS BECOMINGS AMONG CULTURE, NATURE AND ARTS

Matheus Reis
Mestrando no Programa de Mestrado em Linguagens, Midia e Arte, Puc Campinas

Profa. Dra. Luisa Paraguai
Programa de Mestrado em Linguagens, Midia e Arte, Puc Campinas

RESUMO

Com o consumo intensivo dos recursos naturais que alcançamos no século XXI e o reconhecimento da imparcialidade das ações humanas sobre os ecossistemas, é imprescindível refletir sobre as intensidades que se estabelecem entre cultura e natureza. A pesquisa do plano de multiplicidades dessa inter-relação, pode apontar possibilidades que direcionam-se para a borda das condições que conduzem ao esgotamento socioambiental no contemporâneo. O artigo é segmentado em três platôs de discussão, tendo como referência Gilles Deleuze, Felix Guattari e Michel Foucault. A principio toma-se um esforço em desconstruir a representação da natureza como objeto inerte e externo ao sujeito, apontando um potencial rompimento paradigmático com o pensamento antropocêntrico moderno. A partir dessa perspectiva, busca-se uma abordagem da inter-relação entre natureza e cultura enquanto construção conjunta, o que posteriormente é pesquisado através de convergências entre na permacultura e na arte com a produção artística de Joseph Beuys, esboçando desse modo princípios para um campo de pesquisa voltado a processos de criação eco-lógicos

Palavras-chave: Arte e Permacultura, Processos de criação, Ecosofia

ABSTRACT

With the intensive use of natural resources that we have achieved in the 21st century and the recognition of the impartiality of human actions on ecosystems, it is essential to reflect on the intensities that are established between culture and nature. The research of the multiplicity plan of this interrelationship can point to possibilities that point to the edge of the conditions that lead to social and environmental exhaustion in the contemporary. The article is divided into three discussion groups, with Gilles Deleuze, Felix Guattari and Michel Foucault as reference. At first, an effort is made to deconstruct the representation of nature as an inert object and external to the subject, pointing to a potential paradigmatic break with modern anthropocentric thinking. From this perspective, an approach is sought to the interrelationship between nature and culture as a joint construction, which is subsequently researched through the convergence between permaculture and in art with the artistic production of Joseph Beuys, thus outlining principles for a Field of research focused on ecological breeding processes

Keywords: *Art and Permaculture, Processes of creation, Ecosophy*

INTRODUÇÃO: ANTROPOCENTRISMO E DISTANCIAMENTO

Este texto visa abordar as relações contemporâneas complexas entre cultura e natureza diante dos contextos catastróficos ambientais – como por exemplo o rompimento da barragem de mineração em Mariana/MG, o impacto da construção de usinas hidrelétricas na Amazônia, a flexibilização das leis de proteção ambiental e o desmatamento intensivo das florestas e áreas de preservação brasileiras. Critica-se a perspectiva epistemológica antropocêntrica, na qual o ser humano assume uma posição protagonista, enquanto a natureza é deslocada como algo exterior ao mesmo. Este antagonismo entre territórios subjetivos e físicos, que separa o "mundo humano" de um "mundo não humano", cria um conflito ético, hierárquico (NACONECY, 2006) – um mecanismo de poder, nominado por Foucault (apud DE AMORIM, 2004) como dispositivo

> (...)um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (FOUCAULT apud DE AMORIM, 2004).

Entende-se que os planos de subjetividade não atuam isoladamente sobre as problemáticas inscritas na inter-relação não hierárquicas entre natureza e cultura, mas sempre simultâneas aos agenciamentos sociais e ambientais. Como sugere Guattari (2002, p.8), "só uma articulação ético-política [...] entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões". Dessa forma, o texto visa investigar a produção de subjetividades em processos de criação, que mobilizam uma dimensão política em tais agenciamentos.

Importa ainda pontuar que as narrativas ditas ecológicas (ou ambientalistas) não se comportam como uma unidade discursiva, pois envolvem diferentes éticas e atribuições morais contraditórias entre si e com a sociedade industrial condicionada pela lógica de mercado, na qual os elementos naturais são tratados como recursos de consumo predatório. Esta abordagem metodológica envolve uma flexibilização interdisciplinar entre os campos da Arte, Cultura e Filosofia, que permite abordar múltiplas vertentes nos planos de intensidade do sujeito, de modo a ressaltar convergências entre essas que se inclinam a uma ruptura epistemológica, como definida por Foucault (apud GUTTING, 1989).

> A linguagem das 'rupturas' (breaks) epistemológicas sugere que existe algo para ser rompido, uma barreira que deve ser derrubada. [...] Um conceito ou método que evita uma ruptura epistemológica. Obstáculos são resíduos de antigas formas de pensar que, qualquer que tenha sido seu valor no passado, começaram então a bloquear o caminho da investigação (FOUCAULT apud GUTTING, 1989, p.16).

DEVIRES, INTENSIDADES E CONSTRUÇÕES CONJUNTAS

As ações e práticas de criação de sujeitos distintos em um contexto predatório hegemônico, podem contribuir para uma ruptura do mesmo ao conceberem estéticas singulares, constituindo "espaços heterotópicos" (FOUCAULT, 2001, p.07) e desarranjando "mecanismos bio-políticos" (FOUCAULT, 2008, p.334). Desse modo, distancia-se da categorização de correntes discursivas e da análise de objetos isolados, para compor com Guattari (2002) quando descreve a possibilidade de construções conjuntas em processos de criação com a natureza.

> Enquanto que a lógica dos conjuntos discursivos se propõe limitar muito bem seus objetos, *a lógica das intensidades, ou a eco-lógica*, leva em conta apenas o movimento, a intensidade dos processos

> evolutivos. O processo, que aqui oponho ao sistema ou à estrutura, visa a existência em vias de, ao mesmo tempo, se constituir, se definir e se desterritorializar (GUATTARI, 2002, p.27-28).

Portanto, cabe uma desconstrução do sujeito interiorizado, do indivíduo moderno, pois o estabelecimento de construções culturais a partir dessa condição, ocorre exclusivamente através de intervenções radicais constantes contra "[...] um sistema com capacidade quase infinita de auto-regulação" (ADAM, 2001, p.27). Já numa perspectiva rizomática (DELEUZE e GUATTARI, 1995), o sujeito passa então a ser entendido como parte de um fluxo contínuo com a natureza, de modo com que não se constitui em oposições, mas em estados de imanência: a natureza dobra-se ao sujeito e o sujeito dobra-se à natureza - momentos inscritos numa série de momentos. A partir do conceito de sujeito entendido como dobra, Rose (2001, p.179) aponta que se pode "[...] fazer surgir um diagrama generalizável para pensar as relações, as conexões, a multiplicidades e as superfícies – sua formação de profundidades, singularidades, estabilizações".

A compreensão da natureza também como protagonista dessa inter-relação, constitui um aspecto de sua dobra com a cultura, pois nunca deixa de produzir-se, como coloca SELL (apud SERRÃO, 2004, p.94), o que a discrimina " [...] é, portanto o de auto-produção, o produzir-se por si". Assim, a visão estrutural é alterada para uma dinâmica de intensidades (DELEUZE e GUATTARI, 1997) com a qual o sujeito é agenciado mas que também, conforme Oliveira (2005, p.59), "não é apenas o espaço de cruzamento de forças (…) mas constitui-se ao mesmo tempo como uma força dobrada sobre si mesma. Tem agência, produz efeitos".

Assim, entende-se por construção conjunta os agenciamentos entre cultura e natureza, nos quais os processos de subjetivação desdobram-se em práticas de criação e estéticas a partir de uma ética do eco (*oikos).* Essas práticas de criação podem envolver tanto tecnologias eco-lógicas com funcionalidades bem específicas quanto os processos artísticos, levando-se em consideração os aspectos poéticos. Cabe uma discussão sobre essa alternância ou simultaneidade de significados conforme os planos de consistência (DELEUZE e GUATTARI, 1997).

PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM PERMACULTURA E ARTE

A expansão do conceito de permacultura contextualiza as construções conjuntas, na medida em que ao planejar a permanência humana considera seus cultivos e a construção de artefatos numa relação eco-lógica com os potenciais de um território (figura 1). A permacultura dispensa intervenções que poderiam causar danos ao ambiente e diminuir a qualidade de vida social.

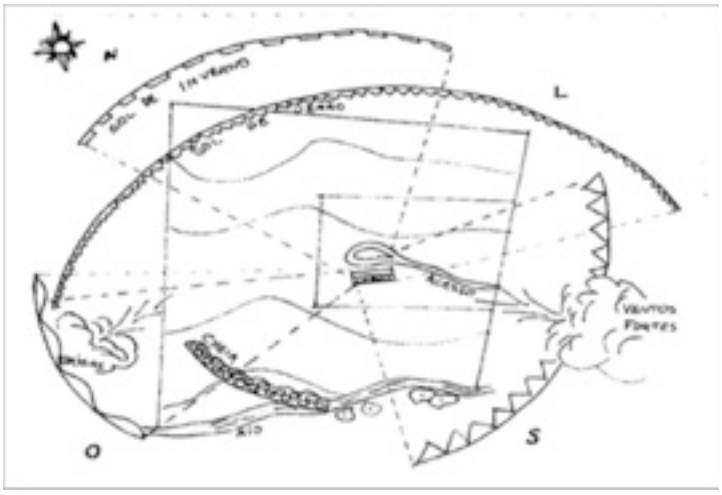


Figura 1: Esquema de permacultura: planejamento por zonas de um território. (Fonte: SOARES, 1998).

Inicialmente, compreendida como uso ecológico da agronomia, a permacultura, desenvolvida por Bili Mollison e David Holmgren nos anos 70, ao longo do tempo recebe influencia da ecologia profunda e do pensamento *biocêntrico* (NAESS, apud GRUN, 2008, p,45) ou *ecocêntrico* (FOX, apud GRUN, 2008, p,45), e hoje, caminha em direção a uma epistemologia ética:

> Como campo de trabalho, a Permacultura é uma carreira reconhecida internacionalmente, em várias instituições de ensino superior. Apesar disso, não é um campo de "especialização" e, sim, de "generalização". 0 permacultor utiliza conhecimentos de muitas áreas para fazer sua análise e tomar suas decisões. (...) Integrando todos os aspectos da sobrevivência e da existência de comunidades humanas, a Permacultura é muito mais do que agricultura ecológica ou orgânica, englobando Economia, Ética, sistemas de captação e tratamento de água, tecnologia solar e bioarquitetura. Ela é uma sistema holístico de planejamento da nossa permanência no Planeta Terra (SOARES, 1998, p.2).

A permacultura amplia os limiares da afinidade estética (naturalismo) e da preservação da natureza para constituição da percepção ambiental, que na modernidade buscava recursos para a sobrevivência humana (utilitarismo). Rompe com o paradigma antropocêntrico e deixa de opor os artefatos culturais e a natureza enquanto relação sujeito/objeto. A proposta da pesquisa em contextualizar práticas eco-lógicas, enquanto permacultura ou operações poéticas, é sustentada pelas convergências nos processos de criação e estéticas (figura 2) na micro-política de sua gênese.

Figura 2: Diferentes soluções estéticas eco-lógicas. (Fonte: Disponíveis em <>[1]. Acesso em 19/09/2016).

Dentre os artistas contemporâneos que operam entre arte e práticas sociais, destaca-se Joseph Beuys pela exploração do "conceito ampliado de arte". Para Rosenthal (2002), o artista entende a sensibilidade poética como instigadora do potencial criativo no sujeito, seja ele artista ou não, sendo este capaz de moldar e dar forma ao mundo em que vive, processo pelo qual o mesmo conceituou como "escultura social".

> Este conceito de escultura de Beuys não se referia apenas à escultura como um objeto que se estenderia para todas as manifestações artísticas (*Teoria da escultura*), mas por toda organização social. Cultura, Política e Educação passariam a ser compreendidas como *Escultura social* pelo fato

1 [1]http://www.telegraph.co.uk/gardening/gardenstovisit/11151592/The-great-tradition-of-kitchen-gardens.html. [2]https://br.pinterest.com/pin/386676317983870646/. [3]http://ciclovivo.com.br/noticia/jovens-se-unem-para-ensinar-conceito-de-agroflorestas-a-produtores-rurais/. [4] https://br.pinterest.com/bpeleni/berns/. [5]https://pohjoinenpermakulttuuri.wordpress.com/2011/07/28/hugelkultur-kohopenkkien-tuolla-puolen/. [6]http://upliftconnect.com/permaculture-is-revolution/. [7]http://curieuxdejardin.blogspot.com.br/2013/04/voici-un-florilege-de-lieux-de-reves.html. [8]https://br.pinterest.com/morris1460/architecture/. [9]http://minihortassuspensas.blogspot.com.br.

> de serem maleáveis e moldáveis pelo pensamento humano. Se com a *Teoria da Escultura* Beuys expunha a passagem do estado fluido e caótico para o estado determinado e organizado [...], para, em seguida, elaborar um paralelo entre estas reações e os processos de organização do pensamento, agora, expande este processo para a 'organização social' (ROSENTHAL, 2002, p.112).

Ao transitar entre as práticas sociais e as poéticas, Beuys apresenta-se como precursor dos artistas contemporâneos para refletir sobre questões ecológicas e a utilização de elementos naturais na produção artística. Em um de seus projetos chamado "7000 carvalhos" realizado em Kassel na Alemanha, Beuys planta 7000 mudas de árvores (em sua maioria carvalhos) ao lado de pedras de basalto espalhadas pela cidade (figura 3).

Figura 3: 7000 oaks, Joseph Beuys (1982-1987). (Fonte: https://allartisquiteuseful.wordpress.com/2012/10/02/jospeh-beuys-7000-oaks/. Acesso em setembro 2016).

Como a maioria das árvores haviam sido derrubadas durante a 2ª. Guerra Mundial, sua ação é tomada como positiva pela prefeitura. O carvalho, apropriado como um símbolo nazista neste período, tem seu significado de elemento natural retomado pela ação do artista. Entretanto, a intervenção despertou certo desconforto social, principalmente quando depositou as 7000 mil pedras de basalto no mesmo lugar onde as vitimas de ataques aéreos eram empilhadas durante a guerra. Na utilização de elementos naturais, Beuys relacionou-se com a cultura do lugar e apesar das controvérsias que quase impediram o projeto, a população da cidade mobilizou-se a seu favor nesta ação socioambiental de impacto eco-lógico, político e estético.

Quem passa hoje por Kassel e observa a instalação de Beuys pode desconhecer sua historicidade e alternar quanto aos seus possíveis sentidos. Da mesma forma, que um trabalho artístico pode conter um potencial significante, seria concebível interpretar nas práticas eco-lógicas sociais uma sensibilidade poética, ainda que não intencionais? Atentar-se aos devires que se estabelecem nesse movimento, pode contribuir como reflexão sobre as construções conjuntas no contemporâneo, o que torna pertinente uma aproximação entre variados processos de criação e estéticos como um possível campo de estudo, que neste texto se apresenta através de alguns princípios de investigação.

REFERÊNCIAS

ADAM, R. S. *Princípios do ecoedifício*. Interação entre ecologia, consciência e edifício. São Paulo: Editora Aquariana, 2001.

DE AMORIM MARCELLO, F. O conceito de dispositivo em Foucault: mídia e produção agonística de sujeitos-maternos. *Educação e Realidade*, vol.29, n.1, p.199-213, 2004.

FOUCAULT, M. *Estética*: Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *O nascimento da biopolítica*: curso dado no collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Vigiar e punir.* Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. vol.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. vol.4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

GRÜN, M. O conceito de holismo em ética ambiental e educação ambiental. In: SATO, M. e CARVALHO, I. (org.). *Educação ambiental*: pesquisa e desafios. Porto Alegre: Artmed, s2008. p.45-50.

GUATTARI, F. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.

NACONECY, C. M. *Sobre uma ética da vida*: o biocentrismo moral e a noção de bio-respeito em ética ambiental. (Tese de Doutorado em Filosofia), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007.

NAESS, A. *Ecology, community and lifestyle.* New York: Cambridge University Press, 1995.

OLIVEIRA, R. M. Tecnologia e subjetivação: a questão da agência. *Psicologia & Sociedade* v.17, n.1, Porto Alegre, jan/abr. 2005.

ROSE, N. Inventando nossos eus. In SILVA, T. T. (org.). *Nunca fomos humanos*: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p.137-204.

ROSENTHAL, D. *O elemento material na obra de Joseph Beuys*. (Tese de Doutorado em Artes), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2002.

SERRÃO, A. V. “Filosofia e Paisagem.” (2004): 87-102.

TEATRO, SUBJETIVIDADE E LOUCURA

THEATER, SUBJECTIVITY AND MADNESS

Paola Cynthia Moreira Bonuti / Paola Carvalho
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) / PPGAC

RESUMO

Este artigo é um recorte da pesquisa em andamento no Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto onde investigo através de práticas teatrais uma possível ressignificação do 'louco' enquanto sujeito de si. Baseio essa investigação no meu processo atoral e nas práticas do Coletivo Ser ou Não Ser constituído por usuários do Caps 1 – Centro de Atenção Psicossocial de Ouro Preto, onde realizo o trabalho de direção. Usarei aqui como aporte teórico os estudos das práticas de si de Foucault em *"A Hermenêutica do Sujeito".*

Palavras-Chaves: Teatro, Loucura, Subjetividade e Ator

ABSTRACT

This article is part of a research in progress at the Post Graduate Program at Federal University of Performing Arts of Ouro Preto where investigate through theater practices a possible reinterpretation of the 'crazy' as the subject itself. This research is based on my process as an actress and in the practices of the Coletivo Ser ou Não Ser constituted by users of Caps 1 – Psychosocial Care Center in Mental Heath of Ouro Preto, which I'm a diretctor of this artistic work. As a theoretic referential we use the studies of Foucault in "L'herméneutique du sujeI" specifically their studies of the practices of the self.

Keywords: *Theater, madness, subjectivity, actor*

Aqui destacarei como a loucura perpassa pela minha constituição de sujeito, e as contribuições do teatro no processo de 'superação' da mesma. Através desta pesquisa pretendo levantar e investigar que o ofício de atriz me ressignificou como sujeito de si, e que através do trabalho teatral constituí um *modus operandi* de sobreviver aos meus transtornos psíquicos.

As palavras 'superação', 'loucura' e 'louco' virão acrescidas de aspa simples. 'Superação' como sendo um conceito que mais se aproxima da minha atual relação com as questões da loucura, que ao longo da pesquisa, talvez, sofra modificações porque a denota como sendo um mal ou patologia. A 'loucura' por trazer as discussões e possíveis entendimentos da mesma na contemporaneidade, não sendo o objetivo fim se chegar a um conceito ou classificar a mesma. E 'louco' como sujeito da ação da 'loucura', e como ressignifica-lo como sujeito?

Em 1995 resolvi procurar por auxílio da psicanálise, havia em meu registro um acontecimento aos 13 anos que prejudicou minha formação como indivíduo trazendo ressonâncias negativas as minhas relações. Passei por algumas consultas e grupos com profissionais da área de psiquiatria e psicologia. A época fui diagnosticada com transtorno bipolar e cheguei a tomar alguns medicamentos associados com a fluoxetina. Esse uso diminuía consideravelmente o meu raciocínio e ações. E não somente nos primeiros dias considerados de adaptação, se estendia por meses. Sendo assim, ao longo da minha experiência não me recordo de uma boa adaptação das medicações psicotrópicas. Em 2008, finalizando minha graduação em artes cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto, novo episódio me fez buscar auxílio médico, e aí iniciou a minha relação com Caps 1- Centro de Anteção Psicossocial em Saúde Mental. (Ao final cópia do prontuário - Figuras 1 e 2). Então, quando proponho a pergunta de pesquisa: **É possível o trabalho do ator ressignificar o 'louco' como sujeito de si?** Quero dizer que a loucura e o teatro estão intrinsecamente relacionados à minha formação de sujeito.

No livro de Foucault *"Na história da Loucura"* perceber-se que a 'loucura' é considerada como parte da existência do ser e da formação da produção de subjetividade, e não como uma criação institucionalizada onde é resguardada, explicada, caracterizada, catalogada através da criação das práticas psiquiátricas. A partir da criação dos manicômios, e das terapêuticas desenvolvidas para curar esse indivíduo considerado alienado mental surgem às formas correcionais médicas, e a mesma passa serem de domínio dessa verdade. Podemos dizer através do pensamento do filósofo que foi criado um novo paradigma de sujeito na modernidade. (FOUCAULT, 2013).

Ciente da minha formação como sujeito nas vivências com a 'loucura', os reflexos negativos do uso de medicamentos psicotrópicos, a decisão por não tomá-los, e o meu processo atoral no teatro tentei criar um *modus operandi* de 'superação'. Através do pensamento Foucaultiano me aproximo do conceito que condiz com minhas escolhas e vivências empíricas, e as discussões dessa pesquisa na relação teatro, subjetividade e loucura:

> "É que, de um modo geral, a loucura não está ligada ao mundo e a suas formas subterrâneas, mas sim ao homem, a suas fraquezas, seus sonhos e suas ilusões. Tudo o que havia de manifestação cósmica obscura na loucura, tal como a via Bosch, desapareceu em Erasmo; a loucura não está mais à espreita do homem pelos quatros cantos do mundo. Ela se insinua nele, ou melhor, é ela um sutil relacionamento que o homem mantém consigo mesmo." (FOUCAULT, 2013, pág. 24)

Pautada pelo pensamento foucaultiano sobre a 'loucura' e constituição da subjetividade trago meu relato pessoal e minhas memórias correlacionando com as *práticas de si* no pensamento da antiguidade para elaboração de uma possível discussão de que o trabalho atoral, e a aplicação desse mecanismo com os

usuários do Caps 1 me possibilitaram um cuidado de si (*epiméleia heautoû)*, autoconhecimento (***gnôthi seautón****)*, 'superação' dos meus infortúnios ***(probatio****)* e a criação de uma arte de viver e/ou uma técnica de existência (***tékhne toû bíou****).* Esses conceitos serão o cerne da minha pesquisa que aqui faço um pequeno descritivo com alguns apontamentos.

Esses conceitos estão presentes nas aulas ministradas por Foucault no Collège de France, no ano de 1982, e foram restranscritas dos cassetes originais para a formação do livro "A *Hermenêutica do Sujeito"*, onde o filósofo faz uma análise histórica de diversos textos da Antiguidade Clássica e dos primeiros séculos da modernidade das *práticas de si*. Essa análise traz a tona à constituição do modo de produção subjetiva, e o princípio da atitude filosófica de toda cultura grega, helenística e romana.

*A "****Epimèleia heautôu*** é o cuidado de si mesmo, o fato de ocupar-se consigo, de preocupar-se consigo, etc"*.* (FOUCAULT, 2010, pág. 04). Através do texto de Sócrates em *"Apologia"* Foucault ressalta que o cuidado de si, além de ser uma atitude para consigo em uma busca da melhoria pessoal, também traz quatro considerações: incitar os outros a se ocuparem consigo mesmo, ocupar-se com os outros, desempenhar nos seus concidadãos o despertar e a constituição de uma inquietude no curso da existência. (FOUCAULT, 2010, pág. 07,08 e 09) Através desse primeiro conceito e suas considerações, digo que o teatro e sua prática me trouxe uma consciência corporal e psicológica através de exercícios físicos e improvisacionais promovidos pela rotina e comprimentos do cronograma de ensaios e apresentações. Essas práticas me proporcionaram esse cuidado comigo por que uma ação desencadeava em outras. Assim, continuei buscando o auxílio da psicanálise e usos alternativos dos fitoterápicos, era necessário estar bem fisicamente e psicologicamente. Ao longo desses 12 anos do aprendizado do ofício de atriz me possibilitou esse cuidado de si que se dá por um conjunto de práticas para consigo, ou seja, "refere-se a uma forma de atividade, atividade vigilante, contínua, aplicada, regrada, etc." (FOUCAULT, 2010, p.77).

Em 2004 dentro da Universidade Federal de Ouro Preto nasce o grupo de teatro Dragãoverdeamarelo que desenvolve sua pesquisa em torno da liberdade e no foco de construção do personagem através da subjetividade do ator. Ciente das influências benéficas desta prática para a minha vivência com a 'loucura', a grande inquietação agora era proporcionar a possibilidade de experienciar e desenvolver esse *modus operandi* com usuários com transtornos psíquicos por um desejo do encontro com o outro, mas principalmente, para continuar exercendo o cuidado de si conforme diz Foucault: "(...) o cuidado de si é um privilégio-dever, um dom-obrigação que nos assegura a liberdade obrigando-nos a tomar-nos nós próprios como objeto de toda a nossa aplicação", (FOUCAULT, 1985, p.53). Ou seja, através do levantamento da minha prática atoral como sendo um *modus operandi* de 'superação' da 'loucura' e sua aplicação como diretora do grupo teatral com os usuários exerço a continuidade dessa 'superação' que nas reflexões de Foucault as *práticas de si* são para toda a vida (FOUCAULT, 2010).

Ainda no texto Socrático-Platônico, *Alcebíades, que* constituí a base da análise teórica de todo o pensamento do cuidado de si trago o segundo conceito, a noção de ***gnôthi seautión*** (conhece-te a ti mesmo). O relato aqui traz os questionamentos que Sócrates faz a Alcebíades sobre o seu desejo de ocupar-se com a cidade e como os outros através de um cargo público: "Conselho de prudência: olha o que é em face daqueles que queres afrontar e então descobrirás tua inferioridade"*.* (FOUCAULT, 2010, pág.34). Então o ***gnôthi seautión*** é uma reflexão de si mesmo, uma necessidade de conhecer seus próprios valores, condutas e intenções em uma imersão em si mesmo antes de propor o mesmo cuidado aos outros. A inferioridade aqui referida não está relacionada com a constituição do sujeito em si, mas com a falta de uma *tékhne,* ou seja, um saber, um desenvolvimento prático. A necessidade de um cuidar de si é um exercício de poder, e que "não se pode transformar os próprios privilégios em ação política sobre os outros, em ação racional, se não está ocupado consigo mesmo"*.* (FOUCAULT, 2010, pág. 35)

O trabalho de criação do personagem no Grupo Dragãoverdeamarelo são processos de construção em um trabalho contínuo em que o objeto de referência somos nós mesmos, e todos os pontos positivos e negativos da nossa subjetividade em uma imersão sobre si. A observação a partir dos relatos dos meus diários de bordo uma vez que minha consciência se expressava e tomava forma me possibilitou reflexões sobre mim mesma em um processo de autoconhecimento. Ao longo dos anos percebia que cada novo processo meus personagens traziam na sua constituição fatos marcantes das minhas vivência pessoais, questões, reflexões, recalques, inseguras, alegrias, desejos e sonhos subjetivos.

Ao levar esse mecanismo de construção para os usuários do Caps 1, além de continuar com o meu *modus operandi* em plena atividade nesse cuidado para comigo e no desenvolvimento do meu autoconhecimento. Quero possibilitar através da observação e direção da construção do personagem em uma imersão na subjetividade dos participantes do Coletivo Ser ou Não Ser um possível desenvolvimento prático (tékhne) para se chegar a constatações pós-positivista, uma vez que enfocam aspectos do mundo experiencial individual, subjetivo ou intersubjetivo, nas discussões entre Teatro, Subjetividade e Loucura. (FORTIN, GOSSELIN, 2014).

É importante dizer que a prática do meu trabalho teatral com os usuários inicia-se em 2008. E o trabalho e formação do Coletivo Ser ou Não Ser se dá desde março de 2015.

O teórico teatral que mais se aproxima de uma noção do cuidado de si conforme o pensamento de Foucault é o russo Constatin Stanislavski e seu trabalho de construção sobre si mesmo. Na tradução do inglês para o português de "*Minha vida na arte*" ele diz: "Se ao menos soubesse o quanto é importante o processo de autoestudo. Ele deveria continuar incessantemente, sem que o ator nem mesmo se apercebesse disso, e ele deveria se colocar a prova a cada passo dado". (STANISLAVSKI, 1989, p. 123).

Referindo-me ao sistema constituído por Stanislavski nesse aprimoramento sobre si em que o ator busca resgatar a sua subjetividade em trabalho de constate observação e autoconhecimento em um processo continuado como algo intrínseco a ele mesmo se aproximam das acepções foucaltianas do cuidado de si. E uso os aportes teóricos e práticos para o trabalho com os participantes do Coletivo Ser ou Não Ser.

Trazendo agora o terceiro conceito em Foucault para desenvolvimento e reflexão da minha pesquisa nas *práticas de si* na antiguidade, a ideia de ***Probatio*** (prova) através do texto de Sêneca *De providentio*:

> "Primeiro a ideia de que a vida, a vida com todo o seu sistema de provas e de infortúnios, a vida por inteiro, é uma educação. (...) Deve-se educar perpetuamente a si mesmo através das provas que nos são enviadas e graças ao cuidado consigo mesmo, que faz com que essas provas sejam tomadas a sério. (...). Coextensividade entre vida e formação, é essa a primeira característica da vida-prova". (FOUCAULT, 2010, pág. 395)

A partir dessa nova perspectiva se antes era prática de si para consigo mesmo, agora traz através da ***probatio*** uma condução educadora. Nas passagens de Epicteto em os "*Diálogos"* relata a metáfora dos exploradores, que são homens que através do *probatio* de situações do infortúnio,

> "retornarão em seguida à cidade de onde saíram, a fim de dizer a seus concidadãos que afinal não precisam preocupar-se tanto com aqueles perigos que tanto temiam, já que eles próprios os experimentaram. Enviados como exploradores, enfrentaram esses perigos, puderam vencê-los e, tendo-os vencido, o outros também os poderão vencer". (FOUCAULT, 2010, pág. 396).

A vivência da ***probatio*** traz as seguintes questões apontadas por Foucault: A primeira através dos pensamentos dos estoicos e do homem racional que se refere aos males das situações consideradas infortúnios acontecimentos que fazem parte da ordem do mundo, e que essa realidade é uma velha ideia

grega. A segunda é qual o objetivo de tomar a própria vida como uma prova formadora? E a terceira que esses temas foram transferidos para a espiritualidade e moral cristã, tornando a prova como uma ideia absolutamente fundamental tratando de questões de imortalidade e salvação. (FOUCAULT,2010, págs. 399, 400 e 401)

Destacarei a seguinte questão: qual o objetivo de tomar a própria vida como uma prova formadora? Foucault diz que existem diversas possibilidades de respostas como exemplos: preparação para a vida, imortalidade pessoal, técnica de si, princípio de conduta, troca de sinais. (FOCUALT, 2010, pág. 401). Ao trazer os meus relatos pessoais através das vivências com a 'loucura' (infortúnios), minhas práticas teatrais e fazendo um paralelo das *práticas de si* na antiguidade. Trago possíveis discussões de se pensar o conceito de 'loucura' e 'louco" na contemporaneidade.

Todas essas questões e reflexões formuladas por Foucault são levantadas com o único objetivo de trazer á tona todo o pensamento da época clássica que "estava em definir certa *tékhneu toû bíou* (uma arte de viver, uma técnica de existência). E foi no interior dessa questão geral da *tékne toû bíou* que se formulou o princípio ocupar-se consigo mesmo". (FOUCAULT, 2010, pág. 402). Ele diz que esse é o grande tocante do pensamento e da moral grega:

> "Por mais opressiva que seja a cidade, por mais importante que seja a ideia de nómos, por mais amplamente difundia que seja a religião no pensamento grego, nunca será a estrutura política, ou a forma de lei, ou o imperativo religioso que poderão, para um grego ou para um romano, mas sobretudo para um grego, dizer o que se deve concretamente fazer ao longo de toda a sua vida. E, principalmente, não poderão dizer o que se dever fazer da própria vida". (FOUCAULT,2010, pág.402).

O cuidado de si é um grande empreendimento de um viver para si como projeto existencial. No último conceito pautado nas *práticas de si*, **a *tékne toû bíou*** traz a seguinte reflexão: que minhas escolhas autônomas em não optar pelos meios normativos de institucionalização de lidar com a 'loucura' e a opção pelo ofício de atriz me possibilitaram a formulação de um *modus operandi* de sobreviver aos meus transtornos psíquicos, ou seja um modo de existência. Agora quero levar esse *modus operandi* adiante. E possibilitar ***quem sabe*** a também autonomia de lidar com a própria subjetividade das pessoas ditas com 'transtornos psíquicos'. Mas, acima de tudo "não se deve fazer passar o cuidado dos outros na frente do cuidado de si; o cuidado de si vem eticamente em primeiro lugar, na medida em que a relação consigo mesmo é ontologicamente primária" (FOUCAULT, 2006, p. 271). A ética da minha pesquisa comece primeiramente em mim mesma.

Outros aportes teóricos, seu levantamento e aprofundamento serão necessários para o embasamento desta pesquisa no que se refere aos pensamentos da formação da subjetividade, principalmente na relação com a loucura. Encontro ressonância em se pensar o 'louco' antes de tudo como sujeito e a 'loucura' como sendo uma criação social e psiquiátrica nos pensamentos da psiquiatra brasileira, Nise da Silveira. Ela diz: "Quantas vezes falei aos estagiários dizendo-lhes para substituir os manuais de psiquiatria pela leitura da obra de Machado de Assis, onde encontrariam a alma humana estudada em espantosa profundidade". (SILVEIRA, em Bezerra, 1995, p. 172). Outras ressonâncias da 'loucura' sendo uma formação social e um modo de existir nos estudos da antipsquiatria e os seus precursores R. Laing e David Cooper.

No Teatro inicio os estudo do pensamento do filosofo teatral Antonin Artaud principalmente nas suas relações com o corpo e sua subjetivação, e entre arte e vida. O teatro proposto por Artaud vai para além do estético: "Tudo o que há no amor, no crime, na guerra ou na loucura nos deve ser devolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar sua necessidade". (ARTAUD, 2006, pág. 96). Transformar nossa subjetividade em

lirismo. Aí consiste uma das relações da arte e vida no seu pensamento. E ao propor uma discussão entre Teatro, Loucura e Subjetividade posso dizer que Artaud também se faz necessário para se pensar nessa atitude e função ético política das práticas do teatro.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. ***O Teatro e seu duplo***. – 3ªed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BEZERRA, Élvia . ***A trinca do Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira***. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

FORTIN, Sulvie; GOSSELIN, Pierre. ***Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico*** **in** ***Art Research Journal***. Disponível em: http://ufrn.emnuvens.com.br/artresearchjournal/article/view/5256. Acesso em: 14 de Setembro de 2015.

FOUCAUT, Michel. ***A Hermenêutica do Sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)***. – 3ª.ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. Ética, Sexualidade, política. Col, ditos e escritos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

STANISLAVSKI, Constatin. ***A minha vida na arte***. - 1ªed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

O SER ARTISTAS NAS PRÁTICAS COMUNITÁRIAS

THE WALKING PERFORMER: POET GUERRILLA

Piatan Lube Moreira
FAPES / PPGA - Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

Este artigo é fruto das tenções, pesquisa e discursões gerados ao longo do processo (in) conclusão de minha dissertação de mestrado intitulada Prática social: outras formas de ser artista, elaborada na Universidade Federal do Espirito Santo no programa de pós-graduação de artes na UFES (PPGA) se desvela na figura do artista social, com métodos de criação cooperativa em situações artísticas socialmente engajada e tem na suas práticas, atravessamentos de inúmeros desejos ao passo que as ações idealizadas horizontalmente e colaborativamente de cunho interativo, participativo e comunitário transformam-se por inteiro. A figura do artista torna-se uma prática ampliada aos contextos atuais de arte contemporânea, são alimentadas de recentes aberturas dos processos de criação. As elaborações do presente artigo são sobre questões heterogênea dos artistas e suas passagens do alto da concepção dos criadores (Gênio) que além de posições rígidas e afirmações definitivas, se rompem quanto suas potencialidades e possibilidades de modos de operações criativas ao longo de práticas sociais em diversidades na firmeza da ideia desenhada por um ecossistema de pratica artísticas libertárias.

Palavras-chave: Arte comunitária; Pratica social ; Artista; Autoria e Propriedade Criativa;

ABSTRACT

This article is the result of tensions, research and discussions generated during the process (in) completion of my master's dissertation entitled "Social practice: other ways to be an artist", developed at UFES Universidade Federal do Espírito Santo in the Arts post graduate program in PPGA- is revealed in the social artist with cooperative farming methods in socially engaged artistic situations, and it has in its practice crossings of countless desires while the idealized actions horizontally collaboratively interactive nature, participatory and community become entirely the figure of the artist. Being artist becomes an extended practice to current contexts of contemporary art; it is fed by recent evolutionary openings of the creation process. The elaborations of this article are of heterogeneous issues of the artist and his/her design of the high passes of the creators (Genius) that in addition to rigid positions and defined statements, break down as their potentialities and possibilities of creative operations modes over social practices in diversities in the firmness of the idea designed by a practicing libertarian artistic ecosystem.

Keywords: *Community art; Social practice; Artist; Authorship; Creative Property.*

AUTORIA E PROPRIEDADE

> Os artistas socialmente engajados podem e devem desafiar o mercado artístico na tentativa de redefinir a noção de autoria, mas, para tanto, devem aceitar e afirmar sua existência no domínio da arte como artistas. E os artistas que são atuadores sociais devem aprender a não se importar com as acusações comuns de que não são artistas, mas sim antropólogos, sociólogos "amadores". A arte socialmente engajada trabalha na relação com sujeitos e problemas que, normalmente, pertencem a outras disciplinas, movendo-os temporariamente para um espaço de ambiguidade. E é justamente nesse deslocamento temporário dos sujeitos para o mundo do fazer arte que se obtêm insights para um determinado problema ou condição, tornando-os visíveis para outras disciplinas. (HELGUERA, 2015,p.67)

Pretendo trazer reflexões das práticas sociais a partir do front autoria nas suas relações constitutivas, o ativismo social da arte engajada exige apreciações de analises fenomenológicas com as aberturas do processo criativo em modos colaborativos, conceitualizando o processo de criação em movimentos de coletivos de artistas, em obras-ações que são indicações de como as outras pessoas podem reproduzi a obra a sua maneira, ou seja, uma outra ligadura existência com os objetos da arte ou os resultados dos pensamentos artísticos. O cenário coloca já de início contradições no que cerca as noções tradicionais alguns virtuosos elementos do campo da arte, **Propriedade-intelectual**. A condição primeira ao atribuir o pensamento como propriedades, a partir deste ponto o uso mercadológico e monetário de seus pensamentos, dentro do sistema de campo a assinatura é o dispositivo marca que determina quem fez aquela obra. Perceba que a determinante é limite de material, físico e intelectual e tem dentro do contexto especifico notoriedade. A palavra artista é designada para uma força engenhosa de ser; atividades referente a produção de arte, é um dado objetal, pois assim também alongadora de possibilidades á arte, de um forçado modo geral, emitir a palavra "artista" vale-nos uma gama de conceitos criativos no nosso subconsciente e há ainda uma abertura mística, nas minhas particularidades, para o Criador: o que conhece os segredos da natureza e os transformam, e sempre em base o artista é o que esta além do comum e cotidiano, outro modos de viver e pensar mundo, as pessoas e os possíveis campos de realidade. O termo soma-se a variedade de significados de campo, e dentro do campo com variações sobrenaturais: ser artista inclui, na mesma linha, personalidades completamente divergentes em contraponto Leonardo da Vinci | Marcel Duchamp, Piero Manzone, Hélio Oiticica, OPAVIVARÀ e Luize Ganz.

Ser artista é uma prática ampliada os contextos atuais de arte contemporânea se alimentam de revolucionarias aberturas dos processos de criação. As pluralidades da semântica do termo extrapolam e vão além da condição embaralhada entre a arte e o artista acontece na proposição de clarificação assumindo um "entre definições" com as antes rígidas figurações de arte, artistas e público. Nosso estudo é sobre questões heterogênea do artista e as passagens no alto concepção dos criadores que além de posições rígidas e afirmações definitivas podem e devem sempre surpreender em qualquer possível quanto suas potências e possibilidades ao longo do tempo percebemos nos modos de ser artistas, com realizações em diversidades complexas e não comparativa para além de nosso objetivos de que com firmeza a ideia desenhada por um ecossistema de pratica artísticas. A ideia de ecossistema para localizar e contextualizar a pratica do artista e conseguintemente sua área de atuação, pois todas as pratica realizadas até hoje são modos possíveis de serem artistas, não importando seus modos de recepção e parâmetros operacionais de criação, todos do campo em questão são artistas e se alimentam em trocas de completude com o todo. Ecossistema é considerado como o conjunto de todos os organismos que habitam em um determinado espaço vital com a totalidade de fatores espaço. Por exemplo nas práticas socialmente engajadas, o próprio artistas cria seu ecossistema criativo para realizações e metodologias da obra especifica. Em casos de semelhança com os meus processos de criação colaborativa, exposto nos capítulos que seguem, entre algumas definições completamente insuficientes para uma aproximação a realidade, o foco em práticas sociais em que o ego das artistas é substituído por um ímpeto de partilha no ato de criação assumindo uma mobilidade entre afirmativas possíveis e reinaugurando um método de ser artistas.

Na História da arte contam-se casos necessário para esta reflexão: Somado ao grande status de alguns artistas, surgem os salões dos excluídos (salões dos independentes) em França, ao final da década de XIX. Neste momento histórico o modelo centralizado de artista como proprietário (uno) e genial apresenta-se em pleno vigor, o artista de sí pra sí. A valorização das biografias dos artistas logo a validação de suas singularidades de personalidade, marcam o triunfo do individualismo no modo da criatividade, ao refletir sobre a expressão AUTORIA uma notória posição floresce sobre esta simbologia institucional: *Pablo Picasso*, por exemplo, frequentava os restaurantes mais caros e seus cheques[1] para pagar as respectivas contas, valeriam mais que qualquer quantia dada nas refeições, pelo valor de sua assinatura, os respectivos donos dos estabelecimentos guardavam valorizando culturalmente a assinatura, o gênio e a arte.

Já *Picabia*, atuante do movimento Dadaista, propõem então uma obra-ação refletindo este marco sistêmico da propriedade pela assinatura; Elabora uma obra pictórica que é composta graficamente somente por assinaturas de todos os artistas do coletivo, uma pintura sem pintura, ironizando que se parou de olhar especificamente para o trabalho e o manejo linguísticos dos gêneros, para venerar e validar a biografia, a personalidade que a construí.

Poderemos analisar as mais celebre invenções da humanidade entre o lapso de tempo que há entre pré-história e a História, a domesticação dos animais e o modo de fazer fogo, mas também ás pinturas de cavernas, esculturas e utilitários domésticos, encontradas em escavações arqueológicas de matrizes artísticas, por exemplo, não temos uma autoria, ou alguém que tendem a propriedade das invenções. São processo, com certeza, colaborativos que envolveram além de muito tempo e muitas cooperações entre pessoas, conhecimentos e práticas que investigar sua origem é um grande mistério da humanidade. A pergunta geradora é sobre o nascimento das **propriedades criativas** e se a criatividade é apanágio de poucas pessoas gênias ou é dote universal? Mas que só em poucas celebres mentes atingem o nível de exceção? A ação da criança que inventa uma nova brincadeira com seus companheiros ou mesmo da boa dona de casa que inventa um novo molho para a refeição, são todas ações criativas.

No século XX iniciasse os questionamentos da estrutura dominante e institucional em condições das propriedades criativas (embora até então a instituição de autoria há muito havia triunfado). Psicanálise, hermenêutica e pós-estruturalismo, entre muitos outros, burilaram a ideia de uma constituinte real da autoria, deslocando o lócus da produção para o subconsciente, o coletivo, o leitor ou o espectador, nas suas trocas e partilhas com a obra, funciona, somente e por intermédio de tal, a partir deste contato. Parecemos claro uma noção hierárquica da época dos reinados europeu, com todos os seus separativíssimo sociais. Mas essas críticas, ainda que desconstruída a noção, paradoxalmente só fortaleceu o valor de mercado de autoria. Hoje, a autoria continua a funcionar em uma espécie de santíssima unidade, do modelo capitalista de existir, ciência, arte, academia. A partir de um investimento perspectivo, a autoria é a base da livre criação e circulação para a objetitificação criativas e de propriedades particulares, ao gerar uma mercadoria montável. Partindo para as civilizações das experiências coletivas até a necessidade de individualização na era industrial moderna, que se potencializou nas idealizações de extrema genialidade, onde a *persona* dos artistas é o que constitui todos os domínios fenomenológicos dos trabalhos realizados. “O autor é um personagem moderno, produzido sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestigio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da pessoa humana. ” (BARTES 2004)

1 Referência ao documento bancário munidos dados do benificiário para articulação de dinheiros sem ser em espécie.

Olhar os manuais de história das artes e estudos sobre a criatividade, é nítido a formação e ação a partir das biografias dos inventores e criadores, nas entrevistas das revistas e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a crítica consiste que o fenômeno criativo do Gênio real e incompreendido da humanidade Van Gogh, ainda seja sua loucura. Ao analisar o nascimento do autor como entendemos hoje, na necessidade de valorizar as práticas criativas colaborativas, devemos superar os processos do *homem no centro de todas as coisas*.

A insistência na diferenciação da personalidade artística é uma das consequências da reação do homem às mudanças da modernidade. O desejo de rumar para uma expressão coletiva pode ser identificado nas estratégias e jogos surrealistas, dadaístas, neodadas de produção, que dão espaço para o acaso e a composição coletiva de poemas, desenhos e eventos como as visitas dadá. Partindo para as civilizações das experiências coletivas até a necessidade de individualização na era *industrial moderna*, que se potencializou nas idealizações de extrema genialidade, onde a *persona* dos artistas é um dos determinantes, pela história da arte, que constitui todos os domínios fenomenológicos dos trabalhos realizados. As engrenagens do processo de construção criativa hoje, é necessário invocar o pensamento sistêmico e em rede e a noção de fronteiras, entre as distintas concepções aqui esboçadas, nas fronteiras não são sistematicamente concebidas como barreiras, mas sim como 'lugar de relação' ou o 'lugar das trocas' entre sistema e ambiente. Os processos mentais não dependem, pois, da existência de um cérebro ou de características especiais dos sistemas nervoso manifestando-se não só em qualquer ser vivo, mas também em sistemas sociais e ecossistemas. Então a mente está na natureza, tornando coeso o tecido das coisas vivas (Vasconcellos, 2003).

A figura central do artista desvia-se para uma postura de escuta e trocas. Podemos recriar esta imagem na força da ideia de *"Cada homen um artista",* afirmação *de Joseph Beuys*[2]*,* é para esta linha de reflexão fundamentadora. As ideias de *escultura social* deste artista, são palpáveis nas aplicações de coletivos de artistas e de zonas integradas de construção artísticas, hoje com a crescente formulações de poéticas em coletivos de arte dentro da pratica social, podemos ver uma obra funcionar como um "dispositivo relacional", uma "máquina" capaz de provocar encontros afetivos; ao expandi-se,: Onde havia utopias sociais, há agora micro utopias do cotidiano. Os artistas se inserem nas relações sociais para extrair formas e dar funções poéticas a essas relações. (BOURRIOUD, 2009)

ECOSSISTEMA DE PRÀTICAS ARTÌSTICAS

A narrativas de obras selecionadas de todos os artistas do mundo,com a perstectiva do artigo, traz de suas maneiras, contribuições para os engendramentos teóricos propostos, contribuindo para uma outra maneira de ser artista: Compostas por narrativas de referências históricas em uma dimensão da arte ativista é posta em xeque: práticas sociais que de suas maneiras ativam o público na construção de narrativas, a cooperação, a formação, a apropriação dos meios midiáticos e de linguagens especificas de outro campo, reflexos políticos sociais de suas épocas com intensa trocas e provocações.Benfeitorias para expansão do campo do pensamento e de atuação da arte, diante delas há a certeza cientificista necessária da arguição do artigo, utilizando de táticas criativas marcadas fundamentalmente pelo desejo cooperativo e social, não cerrado em apenas incluir, mas também de construir comunidades e coletividades com arte. Um arco tensionado por

2 Artista Alemão, Beuys foi um dos pioneiros do movimento ambientalista alemão e teve participação ativa na política. Para ele a arte devia participar nas várias dimensões da vida coletiva e assumir um forte cunho interventivo, constituindo um meio privilegiado para lutar por algumas causas sociais e políticas, como a Guerra do Vietname.As primeiras obras que realizou foram desenvolvidas no âmbito do movimento Fluxus (fundado por Maciunas em 1961) e consistiam em *happenings* e *performances* públicas, as quais designava por ações.

modos de fazer arte que comporta o entendimento do significado e importância de como o outro pode ter sua subjetividade complementada em negociada "contaminações" subjetivas, passam a ser um movimento simultâneo entre o propositor, a construção da proposta e audiência.

Encontramos na Alemanha, o maior exponencial de artista social, *Beuys* defendia que a criatividade e a autodeterminação através da criação não são propriedades exclusivas do campo artístico. Imaginou a aplicação da *Criatividade Humana* no tecido social e a consequente redefinição dos conceitos e das fronteiras da arte. A tão sonhada afirmativa todo mundo é artista. Este artista aproxima a arte da vida, exaltando o que há de criativo e provocador nos mais simples gestos humanos.

> "Eu gostaria de declarar o porque eu sinto que agora é necessário estabelecer um novo tipo de arte, capaz de mostrar os problemas da sociedade, sobre todo jeito de viver – e como essa nova disciplina – a qual chamo de escultura social – pode perceber o futuro da humanidade. Seria uma garantia da evolução do ar para o planeta, estabelecendo condições de outros planetários também, e você poderia controla-lo com sua própria maneira de pensar… Essa é a minha ideia para declarar que a arte e a "única" possibilidade de evolução, a única possibilidade de mudar a situação do mundo. Mas então, você precisa alargar a ideia da arte e inclui-la na criação. E se fizer isso, seguira por isso a lógica de que tudo o que vive é arte – um senso de artista que pode devolver (para ele) sua capacidade… e depois, digo, todos os trabalhos que são feitos terão a capacidade e qualidade de arte. Nós podemos depois ver a prova desse pensar sobre esse problema. " (BEUYS, 1974)

O trabalho em plantio de Carvalhos, de sua criação, consistiu-se na plantação de 7000 carvalhos na cidade de Kassel, pela Bienal da cidade, ao lado de cada um seria colocada uma pedra de basalto, de modo que, com o passar dos anos e o crescimento das árvores, os monólitos fossem parecendo menores, Deste modo, a obra seria composta de uma parte viva em desenvolvimento e uma parte cuja forma permaneceria fixa. A escolha do carvalho não foi aleatória, seguno o artista "Eu penso que a árvore é um exemplo de regeneração que possui em si um conceito de tempo. O carvalho em especial porque ele tem um crescimento lento e é uma espécie de coração da floresta." Conclui-se que é uma espécie de árvore ligada à mitologia celta e diziam que os Druidas ficavam sob essas árvores enquanto exerciam uma função judiciária. Por ser um organismo vivo, as ideias aí proferidas se deslocariam e se propagariam entre os homens. Ao lado de uma pedra imóvel, simbolizaria uma evolução. "A noção básica que Beuys coloca no centro desta relação entre movimento da árvore e a estabilidade da pedra é a economia. A ideia de uma escultura em evolução permanente torna-se assim metáfora de uma transformação da estrutura econômica do mundo." Mas além desse significado, o carvalho representava também algo dolorido à história alemã, uma vez que o símbolo do carvalho havia sido utilizado pelos nazistas. Trazê-lo de volta era um modo de mostrar que este símbolo é muito anterior a qualquer uso que os nazistas possam ter feito dele. Esta obra teve início com o primeiro carvalho plantado por Beuys em 16 de março de 1982 e "encerrou-se" com a plantação do último em 12 de junho de 1987, tempos após a morte do artista. A ação pela mão do homem havia terminado, ficando agora a cargo da natureza. Esse foi um exemplo de obra-ação coletiva, tendo envolvido diversas pessoas, recebendo financiamento de diversas instituições e sendo coordenada pela FIU (Universidade Internacional Livre).

As intervenções de Gordon Matta-Clark, no EUA, traçaram um percurso paralelo e interessantemente emblemáticos nas artes visuais. As ações deste artista nasceram da crítica radical à arquitetura e ao urbanismo das grandes metrópoles do capitalismo (Nova Iorque),buscava na construção de suas intervenções urbanas, bairros periféricos[3], com o **ativismo comunitário** por meio de intervenções artísticas nestas mesmas comunidades, até, enfim, à criação e consolidação desses procedimentos estéticos e políticos por

3 De grande valia esta informação, por referência arte comunitária em seus extremos de margem social. A busca do artista a este nichos de discurso, mostram o tamanho de sua coragem e potência criativa.

intermédio do coletivo Anarcoarquitetura, palavra-síntese-intensiva de suas práticas ético-políticas Matta-Clark foi inovador àquele momento ao se articular a um grupo de artistas que ocupou um restaurante semi-abandonado para ali desenvolver práticas não só estéticas, mas, também happenings, intervenções, cursos e atividades com a comunidade que cercava as imediações do Food - Comidas Criollas, o restaurante-oficina-criativa de arte e de intervenção políticas coletivas.

Há os artistas que ultilizam-se de ferramentas institucionais da arte, podemos fazer emergir aqui neste texto a concepção e clareza do sistema da arte, na obra do artista argentino *Alberto Greco,* com sua obra e manifesto *vivo o dito*[4], onde com um giz, ele demarcava o que era a obra de arte, cidade, pessoas, praças... assim com plena consciência conceptual da *demarcação sistêmica de território ideológico da arte*, com sua ferramentas (Museu, galerias, historicidade ...) ele desmistifica e extrema esta concepção, num gesto de poder, com linha e vida.

Observa-se que a agregação destes dois conceitos (arte e revolução) foram destacada em programas poéticos, artístico-políticos (ao longo do mundo) em diversidades de contextos e territórios, sempre, conflitantes. È neste conflito que nasce a essência do campo aqui apresentado, obras que ao meu ver, são ás que mais contribuirão ao significado essencial da arte, que veementemente confio-me: *“A capacidade abrir-se caminhos: Novos modos de usar, entender, perceber e viver neste mundo.”.*

Uma obra a ser mencionada, nesta linha de pensamento é o agrupamento de artistas argentinos que durante a ditadura Militar, em seu país, fizerem valer a cooperação em nome de um bem comum maior. O trabalho *Horno del Barro.* Sobre um pedestal de ladrilho, e no meio da praça ocupada por obras de arte contemporânea, um forno de barro ergue-se, onde se propunha a produção pães e sua partilha com os espectadores. Os artistas explicam que se tratava de valorizar um elemento de uso popular, que nos desdobramentos da construção do forno como objeto de arte, passa pelo feitio de pão para se concretizar sua participação. Socializando o pão, alimento primordial na realização da comensalidade. Não se restringisse a se envolver com a obra para ver-la, observa-la, mas sim, um dispositivo de conexão com o interlocutor|expectador. Produzir pães e comer-los em comunhão. A posição é uma troca de saberes, de carinho, de alimento. Sua inclusão, ali como obra de arte, valorizava um saber popular, um ofício, em enfretamento provocante aos cannones das artes a toda a tradição de arte planetária. E mostras pela primeira vez a história da O resgate dos construtores rurais sobressalta-se imediatamente, mas tendo em conta que os artistas, em questão, eram muitos habilidosos com as mãos, sem embargo delegaram a construção do forno aos trabalhadores rurais que tinham o conhecimento popular.

As obras do artista *Hélio Oiticica,* com um trabalho extremamente ativista, em 1965, na abertura da exposição Opinião 65, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) a primeira apresentação pública do Parangolé. O que causou uma enorme polêmica. Hélio Oiticica, junto com outros passistas da da Mangueira foram proibidos de entrar e apresentar a *asa-delta para o êxtase*, conforme definição do poeta concreto Haroldo de Campos. Oiticica e a escola de samba realizaram sua performance nos jardins do MAM. A congada psicodélica sem boas maneiras tira um sarro do espaço sagrado da arte “Oiticica propõe a ocupação do museu pelo povo, instituição frequentada basicamente pelas classes médias e burguesas. Ele quer expandir. A rua no museu. O samba no museu. O morro no museu. O museu é o mundo. ” (PEDROSA,1986, p 13)

4 El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñara a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñara a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación, que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumora, lugares y situaciones. Arte Vivo, Movimiento Dito. Alberto Greco. 24 de julio de 1962. Hora 11:30 Acesso 15-12-12014 http://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Greco

> O Parangolé não era assim uma coisa para ser posta no corpo para ser exibida; a experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências, não se trata assim do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total incorporação. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo... eu chamo de in-corporação. Daí eu passei a fazer, o que chamavam de Manifestações ambientais a juntar essas diversas ordens de experiências: Penetráveis, Núcleos, Bólides e Parangolés. (OITICICA, 2008, p. 32)

Importante lembra que esta exposição fora realizada um ano após o golpe militar de 1964, a mostra transformou-se num painel de trabalhos com alto tom político; foi plataforma de apresentação ao mercado de uma nova força da arte brasileira com pensadores politizados e suas potências sociais, ao contrário do que queriam os curadores e marchands, de apresentar um time impressionante de artistas brasileiros para mercado da arte mundial.

Cildo Mereles, artista nacional consagrado, podemos perceber com clareza as influências e demandas que a política e a arte social traz para os processo de criação: Os trabalhos *inserção no circuito ideológico* do artista, Cildo Meireles, o artista seria como "o garimpeiro, vive de procurar aquilo que não perdeu" (MEIRELLES, 2009, p.46), estes são trabalhos desenvolvidos na Ditadura Militar Brasileira, período de muita repressão artística e do pensamento intelectual do país, com assassinatos e tortura nas suas demarcações de domínio ideológico. Neste período de conturbação política, os artistas em geral, tiveram muitas obras censuradas, deportações e prisões, neste clima os artistas desenvolvem técnicas de guerrilha de ativação de uma outra plataforma de arte formando coletivos e obras de cunho de reinvindicação e ativismo social. As obras aqui relacionada na época de sua constituição não tiveram autoria reivindicada, pelos níveis altíssimo de contestação e infiltração no sistema de circulação do cotidiano. Ou seja, descobertos a autoria (no sentido que Foucalt dá ao surgimento do termo) em sua respectiva época, custaria a vida dos artistas e seus familiares. Q*uem Matou Erzog*? Foi um carimbo, mais que um carimbo foi uma denúncia social, criada pelo artista no silencio. Esta inscrição carimbo era aplicado em notas de dinheiro em circulações livres pelo Brasil. Cildo, pegou uma quantidade de dinheiro emprestado com muitas pessoas, carimbava e devolvia o dinheiro para que estas voltassem a sua circulação comum. A questão de infiltrar-se silenciosamente no dia-a-dia das pessoas não seria tão poderosa se o personagem da inscrição, Erzog, não fosse um jornalista conhecido no país inteiro, que desapareceu repentinamente depois de uma matéria de sua autoria ser publicada, cesurada e retalhada pelas autoridades do DOPS[5]. Quem Matou Erzog? Todos sabiam a resposta mas, quem ousava perguntar? Um artista usando de seus atributos criativos, contaminando o sistema para levantar o questionamento das indicativas que caminhavam o nosso país.

Este trabalho pelo nível de questionamento de sua inserção gerou a possível narrativa: Um general, do esquadrão da morte, pela manhã ao comprar o pão para sua família tomar o café, ao efetuar o pagamento, como "troco" recebia as informações artísticas, um choque sem autor, uma fúria tomava este general, que mandava prender e torturar o dono, para saber quem fez esta zombaria, mas como trata-se de uma obra em rede, sistêmica, viral... Nunca acharam o tal. Só após o fim da ditadura que se revelou a autoria.

Já Arthur Barrio, artista brasileiro no mesmo período da ditadura militar realizou no mesmo período um trabalho chamado ***trocha de carne*****,** sem autoria reivindicada na época, os artistas, numa madrugada de 74, em Belo horizonte (MG) jogou sobre o *Rio Arruda*[6], que corta grande parte da capital mineira, um grande

5 O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), criado em 30 de Dezembro de 1924, foi o órgão do governo brasileiro, utilizado principalmente durante o Estado Novo e mais tarde na Ditadura Militar de 1964, cujo objetivo era censurar e impedir movimentos políticos e sociais contrários ao regime no poder.

6 Rio Arruda: O rio de maior porte, nomeador da baia hidrográfica de belo Horizonte, Minas Gerais. Cortando a capital urbana mineira por grande extensão.

objeto mole, embrulhado por pano branco, ensanguentado e amarrado. Na época da ditadura este objeto casou profunda comoção social e política. Social, pois muitas famílias mineiras tinham parentes que estavam desaparecidos sem numa noticia, quando o boato correu pela cidade, todos foram para o local para tentar reconhecer um parente desaparecido. Todas as torturas e mortes que temos notícias hoje, na época não apareciam, eram encobertas, Logo a iniciativa ativista e perigosa dos artistas(da época) provocarem o conhecimento a comunicação e o enfrentamento, em certa medida, social deste problemas políticos. A notícia correu e os bombeiros foram acionados, logo verificou-se que tratava-se de carne bovina e não de um possível preso político. O trabalho tem um poder de revelar o invisível e uma potência latente de comunicação com a realidade imediata do lugar de sua criação. Que após o fim da ditadura Militar Brasileira, Barrio, é aclamado por tal trabalho quando assumiu, em fim, a construção da obra.As Informações culturais são os manejos de articulação e criação. Estas negociações têm consciência que sua obra por sí só, não são capazes de mudar a totalidade da realidade e de chegar no coração de todos os seres.

O grupo-coletivo de arte chamado PORO[7] nas intervenções que estes realizam, criam quase sempre com meios e materiais de baixo custo, como carimbos, adesivos, panfletos, cartazes lambe-lambe e camisetas. A estratégia facilita a disseminação dos trabalhos, ao possibilitar a sua reprodução a custos relativamente baixos, permitindo que as intervenções sejam reexecutadas em locais e situações diversas, tanto pelos componentes do grupo, quanto por outras pessoas. Esta postura é incentiva pelo coletivo de apropriação da obra e multiplicação da mesma. Uma das intervenções do coletivo dialoga com a idéia de copyleft[8] chama-se *Propaganda Política Dá Lucro*!!! Realizada durante o período de propaganda eleitoral das eleições do ano de dois mil e dois á 2004, a ação se deu na distribuição de panfletos nos quais oferecia-se curso de profissionalização de Política. Dentre os tópicos abordados pelo curso, conforme impresso a guia, estão temas que ironizam a propaganda e a própria imagem do político, panfletos foram distribuídos pelo coletivo em locais de grande circulação de Belo Horizonte, sendo também afixados em bancas de jornal, quadros de avisos, paredes de botecos e galerias de arte.

> A fim de ampliar a abrangência do trabalho, o coletivo ainda lançou mão de outras estratégias: deixou pilhas de santinhos em espaços como centros culturais, mercearias e cinemas, para que outras pessoas pudessem ter e ou distribuí-los; enviaram envelopes contendo vários panfletos e uma carta-proposição para uma rede de amigos de diferentes cidades brasileiras; e disponibilizou uma versão do volante na internet, de forma que ele pudesse ser impresso, xerocado e distribuído por mais e mais pessoas (TERÇA-NADA, 2005)

Opavivará! é um coletivo formado por seis artistas plásticos cariocas que trabalham em conjunto e em anonimato desde 2005. Os integrantes não costumam divulgar os seus nomes em exposições ou na mídia e seus trabalhos estão sempre marcados com a assinatura coletiva Opavivará! O coletivo de artistas criam condições coletivas de participação e coocriação do público com suas práticas artísticas urbanas. Na obra *pula-cerca*, 2011, onde escadas são dispostas em muros que cortam o metrô da cidade do Rio de Janeiro, para que os usuários não deem a volta, numa possível perca de tempo e do controle de seus caminhos pela cidade.

> O espectador/passante é convocado a participar do dispositivo de modo a evidenciar que não há obra independente desta experiência. Neste trabalho não se trata de reviver uma "experiência vivida" na praça por este espectador/passante, mas da construção de um dispositivo que incentiva a produção de uma experiência ao longo do processo de interação entre o próprio dispositivo e o espectador/passante.(DE CARVALHO,2013,p.7)

7 A prática de não autoria é comum no grupo Poro, que tem por hábito não divulgar seus participantes somente os dois pivores: Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada.

8 Copyright, o termo descreve um conjunto de licenças aplicadas a softwares, documentos e Trabalhos artísticos, que ao invés de restringir o direito de reproduzir, distribuir e até mesmo modificar tais produções, asseguram esses direitos a quaisquer usuários, sob a condição de que as produções permaneçam abertas.

As criações de dispositivos se enquadram no engajamento deste escrito, outra pratica de grande vitalidade para a (ASE) “Praça de Alimentação”[9] enfatiza a sociabilidade no ato de comer, quem estivessem passando por ali e quisessem colaborar na feitura dos alimentos os participantes são convidados a trazer receitas, ingredientes e temperos para cozinhar coletivamente em em uma praça pública e os passantes são convidados a prepara alimentos para refeições coletivas.

Nas obras da artista Mineira Louise Ganzs, executadas em belo horizonte, na série de ocupação de lotes baldios, *Lotes Vagos* ou banquete coletivo, com um mapeamento cientifico e urbanístico a priori, e uma lógica colaborativa com a comunidade imediata para a construção ali, e de um espaço de convívio e afetos. Uma transformação relacional e radical no modo de uso e de fundamentações do espaço em construção da oba de arte. Outro trabalho de estrema potência da referida artista é o **Banquetes Coletivos** (M^2), onde em comunidades carentes e desfavorecida de poder público a artista arregimenta doações e realiza um grande almoço coletivo, dispõem uma mesa com centenas de metros quadrados recheadas de alimentos, com cadeiras, tolha de mesa, em praças públicas, escolhidas criteriosamente diante de uma reflexão urbanista de uso dos espaços públicos, para a grande consagração festiva e afetiva entre os membros da comunidade. Dentre tantos artistas e processo criativos pelo mundo que afirma esta nova postura dos artistas frente ao mundo.

Uma das obras mais marcantes e significativas nesta linha de pensamento fora realizada pelo coletivo-dupla Yes Lab[10] uma de suas intervenções, eles se articularam dentro de um campo de influencias em mídias de comunicação social e concedeu uma entrevista ao vivo à rede britânica BBC como o representante da Dow Chemical, que havia comprado a Union Carbide, empresa responsável pelo desastre químico em Bophal, na Índia, em 1984, no qual um vazamento de gás afetou milhares de pessoas. Na entrevista, ele prometeu indenizar todas as famílias atingidas pelo acidente industrial. Em minutos, o valor de mercado da empresa americana caiu 2 bilhões de dólares.” Apropriação da realidade comum, investigada e praticada nos graus de consciência coletiva e sensibilidade social, como uma capacidade teatral, burocrática e articulada no plano das comunicações internacionais, dentro do clã informativo dos labirintos das comunicações em massa, trazendo estas distintas atmosferas para reabilitarem uma terra um povo. Infectados por um desastre químico industrial, situação de barbárie.

Numa visão mais objetiva de crítica materialista onde a justificada mudança pode ser com a História apontando para a formação de uma sociedade global (nível macro), nenhuma das visões de mundo preexistentes (nível micro) poderia ser descartada, sob pena de excluir interessantes mercados consumidores do sistema-mundo capitalista. O pós-moderno, assim, pelo seu caráter poli-cultural, sua multiplicidade, sua hiper-informação, servem bem à a visualidade da problemática da individualização e consequentemente da criação rede inclusiva de consumidores.

Os artistas passam a entender prioritariamente a possibilidade de redefinir a experiência com lugar por meio de interferências em um sítio expandido ou campo ampliado de relação com o lugar o Vocabulário da arte especifica é semelhante ao da arte ambiental (a luz real, a topografia, os sons de ambiente, os espaços entre os objetos urbanos e naturais) os artistas que trabalham nessa linha não se concentram na criação de beto artísticos singulares, mas na versão expandida da criação de um ambiente total que interage com as pessoas. Dentre os fenômenos mais poderosos para alinhar as potencias cá exploradas do artista e da arte social.

---

9 Esta intervenção na praça foi divulgada no blog e no facebook do coletivo e teve uma participação aberta a todos que. Além destas ações gastronômicas, o coletivo realizou “ações de deriva ou deambulações” Disponível no endereço eletrônico http://opavivara.com.br/sobre/, acesso em 09/05/2013

10 12Os norte-americano Andy Bichlbaum e Mike Bonanno, dois inventores sociais, por meio de apropriações da mídia convencional , evidenciam diferentes problemas socioambientais, praticam a correção de identidade, fazendo-se passar por porta-vozes de organizações proeminentes e indivíduos famosos. PELLED (2015)

(IN) CONSIDERAÇÔES

O artista é um agenciador, logo todos os seres da cidade são artistas, em um potencial articulador de situações criativas. O tempo do artista de criação é uma prática de vida. A ideia em guerrilha e orquestração é poderosamente enigmática: apagamento do artista para o surgimento da prática social. A construção da obra em si, nasce deste agenciamento em costuras relacionais que poderíamos relacionar nas energias da Arte socialmente engajada. A obra de arte aqui salientada, evoca a contradição da comum palavra 'Artista', fazendo com que ela se alongue por dimensões pratico sociais.

O cenário planetário, existencial e mercadológico, influem completamente no que colocamos em questionamento das noções tradicionais do campo da arte: autoria, domínio sobre o processo de criação e recepção das suas obras, relações institucionais...entre outras. Com isso, o modelo histórico e tradicional constituído e centralizado do artista é superado por outros modos de ser artistas. Catalogando e criando afetos, partilhando desejos, cartografando sonhos, articulando manifestações, organizando bicicletadas e trabalhando na formação de outros artistas-ativistas: A figura do artista diante da pratica social é elo entre arte e comunidade, enfim... o fomento é do diálogo. A personalidade artística, neste cenário, perde sua autonomia, supera a sua condição supra-humana e renasce ao afirmar como um efeito da revolução do homem moderno para o homem comunitário. A arte socialmente engajada é a superação do indidualismo criacionais, extremado ao mesmo tempo em que especialmente no século XX, os modos de produção e as ambições artísticas também são marcados por um sentido de resgate da coletividade social. As condições de artistas social, são o parâmetro a se fomentado e alcançado. Grande parte da existência dos indivíduos transcorre dentro das cidades e dentro de campos de criações culturais comuns, todas partilhamos de invenções, com a lâmpada elétrica, bandeide, fogo, domesticação dos animais enfim, são criações de uso tão comuns e não são indicados com porque nem nos damos conta e, provavelmente, tal vivência é fonte das imagens experimentadas e reinventadas na memória pessoal e coletiva. As pessoas são testemunhas dos fatos sociais e estes, por sua vez, dependem das presenças e dos olhares humanos para se configurarem como tais, em certo tempo e lugar.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Marina Pereira de Menezes de. Ser artista: Anacronismos, incoerências, estratégias e permanências. Anpap, Belém, outubro de 2013;

AZEVEDO E; Peled Y. Socially Engaged Art as a Methodological Strategy in Social Science. *InternationalJournal of Contemporary Sociology*, 2015. [in press/ no prelo]

BARTHES, Roland. "A morte do autor". In *O rumor da língua*. São Paulo:

BEUYS, Joseph. A revolução somos nós. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória (org). Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006.

BEUYS, Joseph. Joseph Beuys in America, 1978: *Energy Plan for the Western Man.* Compiled by Carin Kuoni, p. 56.

BEUYS, Joseph. Polentrasnport 1981: entrevista-debate conduzida por Yszard Syanislawisk. In: *Et tous ils changet le monde.* Catálogo da 2ª Bienal de Arte Contemporânea de Lion.

_____. Apud. Joseph Beuys in America: energy plan for the western man. Compilad by Carin Kuoni;
BISHOP, Claire. 2006. “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”. *Art Forum.*http://cam.usf.edu/cam/exhibitions/2008_8_torolab/readings/the_social_turn_cbishop.pdf

BORER, Alain. Joseph Beuys. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BRAGA, Rodrigo. Entrevista com Rodrigo Braga, 2008. Disponivel em HTTP://www.olhave.com.br/blog/?p=80 Acesso em Dezembro de 2015;

CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

DE CARVALHO CAMPE, Milena. “ Opavivará! Ao Vivo!”: entrecruzamentos entre arte e vida na Praça Tiradentes, Artigo, 2013.

DE VASCONCELLOS, Maria José Esteves. Pensamento sistêmico: o novo paradigma da ciência. Papirus Editora, 2003.

FERREIRA, Glória; CONTRIM, Cecília [org.]. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GANZ, Louise; SILVA, Breno. LOTES VAGOS: EXPANSÕES ação coletiva de ação urbana experimental. 2011.

GOMES, Jr Guilherme Simões. Vidas de artistas: Portugal e Brasil: Revista brasileira de ciências sociais, vol.22, n64, 2007;

GOMES, Graziela Marcheti. Uma escuta para a finitude: ensaio sobre RIO OIR de Cildo Meireles. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. TupyKurumin, 2006.

HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica. Pedagogia no campo expandido. Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein. Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Casa da Palavra, 2001.

KINCELER, José Luiz . *Orocongo saber e o coletivo LAAVA – Uma plataforma de desejos compartilhados,* Artigo para ANPAP, 2009.

_____, Leonardo Lima da; PEDEMONTE, Francis Albrecht. Arte Coletiva: O Coletivo LAAVA como uma plataforma de desejos compartilhados, 2009. Trecho retirado do artigo Arte Colaborativa: O Coletivo LAAVA, ainda não publicado, fornecido por Kinceler.

_____, Vinho Saber: arte relacional em sua forma complexa. Da Pesquisa: revista da investigação em artes, v. 2, n. 2, 2006.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: Arte e Ensaios. N17, Rio de janeiro, PPGAV/EBA/UFRJ, 2008;

LANGONI, Ana. El museo en la calle. In: *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sessenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

MEIRELES, Cildo. Entrevistas. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

MESQUITA, André Luiz. Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000). 2008. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O artista, homem do mundo. Anpap, Belém, outubro de 2013;
–––––––––––––––––––––. O despejo do artista. Concinvitas. Rio de Janeiro: v2.n19.p.24-37, dezembro de 2011;

OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. In:

OPAVIVARÁ!. Disponível no endereço eletrônico < http://opavivara.com.br/>. Acesso em: 05 maio 2015.
_____. Disponível no endereço eletrônico < http://opavivara.blogspot.com.br/>. Acesso em: 19 maio 2015.
_____. Disponível no endereço eletrônico <https://www.facebook.com/pages/OPAVIVARÁColetivo/117320511682449?fref=ts>. Acesso em 09 maio 2013.

OSTROWER, Fayga. Acasos e criação artística. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. Oiticica, Hélio, op, 1986.

PELED, Yiftah. 2013. *Dinâmicas e Trocas ente Estados de Performance*. PhD Thesis. Visual Arts Department. University of Sao Paulo, Sao Paulo.

PORTUGAL, Ana Catarina M. da C. M. O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação, Dissertação. PUC. 2006

RANCIERI, Jacques. A partilha do Sensível: Estética e política. Brasil: Editora 34, 2005.

RAPOSO, Paulo. Artevismo: articulando dissidências, criando insurgências. Cadernos de Arte e Antropologia. v.4, n. 2, 2015.

SCHENKEL, Camila Monteiro. GRUPOS DE ARTISTAS E RECONFIGURAÇÕES NO PAPEL DO AUTOR AO LONGO DO SÉCULO XX, Artigo,ANPAP,2013.
SILVA ,Júlio Cesar. Revista :ESTÚDIO *Artistas sobre outras Obra*s. Volume 4, número 7. PT. Janeiro-junho 2013
SILVA, Gabriela Saenger. Arte em partilha: praticas artísticas, colaborativas e participativas na arte contemporânea. Dissertação de Mestrado, UFRS, Porto Alegre, 2014.

THOMPSOM, Nato. 2012. “Living as Form”. Pp. 16-34 in *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011* edited by Thompson, Nato. New York, Cambridge: Creative Times Book, MIT Press.

TRAVISANI, Tatiana Giovannone. Redes e cidades em redes. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo,2013.

WEISBERG, Robert. Creativity: Genius and other myths. WH Freeman/Times Books/Henry Holt & Co, 1986.

O ATELIÊ DE PINTURA COMO ESPAÇO PEDAGÓGICO COLABORATIVO: PRÁTICAS DO ARTISTA-PROFESSOR NO ENSINO SUPERIOR

STUDIO AS A COLLECTIVE LEARNING SPACE: ARTIST-TEACHER'S PRACTICES IN HIGHER EDUCATION

Ricardo de Pellegrin / Ricardo Garlet;
Márcia Moreno;
Marinilse Netto;
Sônia Monego
Universidade Comunitária da Região de Chapecó (UNOCHAPECÓ)

RESUMO

O texto apresenta um estudo acerca do artista-professor com foco nas possibilidades poéticas percebidas em propostas colaborativas de criação. Entrecruzando teoria e prática, a pesquisa baseou-se em duas atividades realizadas com estudantes do curso de licenciatura em Artes Visuais da UNOCHAPECÓ, bem como na revisão bibliográfica. Neste sentido, o ateliê de pintura foi vivenciado como uma situação pedagógica de criação, explorando a subjetividade coletiva em uma abordagem poética da docência.

Palavras-chave: Artista-professor, pintura, ateliê, arte-educação, ensino superior.

ABSTRACT

This text presents a study on artist-teacher focusing on the poetic possibilities verified in a collaborative creation. By merging theory into practice, the research was based upon two activities carried out with undergraduate students of Visual Arts of UNOCHAPECÓ, as well as bibliographic review. In this sense, studio was interpreted as a collaborative learning situation due to its feature in exploring the collective subjectivity in a poetic approach.

***Keywords**: Artist-teacher, painting, studio, art education, higher education.*

A pesquisa explora práticas de criação colaborativa idealizadas pelo artista-professor para docência no ensino superior. O interesse centra-se em ações que concebem as atividades do artista como propostas de interlocução, nas quais são exploradas metodologias participativas de criação em pintura.

O estudo reverbera experiências com a docência no ensino superior realizadas no Ateliê de Pintura da UNOCHAPECÓ, desenvolvidas no decorrer do ano de 2015. Tais trabalhos estão em consonância com os questionamentos decorrentes do trabalho poético pessoal do artista-professor enquanto artista visual, cuja investigação problematiza a influência do uso do recurso da projeção no processo pictórico. Nesse caminho, este texto busca destacar algumas estratégias de criação colaborativa ocorridas no ambiente educacional da formação no ensino superior, onde práticas pedagógicas foram elaboradas para enfatizar as relações dos estudantes no ateliê, tecendo, dessa forma, possibilidades de exploração da subjetividade contemporânea.

Dentre as ansiedades verificadas na formação de professores de artes visuais, encontra-se a preocupação em proporcionar um ensino significativo que possa contribuir, de modo efetivo, para o entendimento das prerrogativas da Arte Contemporânea. Em uma tentativa de desconstrução dos regimes tradicionais de ensino, os quais baseiam-se em metodologias retrógradas, o presente estudo pretende estabelecer o espaço pedagógico como um local colaborativo de criação em pintura.

Nesse sentido, o presente estudo almeja problematizar o ateliê como um espaço de ação do artista-professor, flexionando os limites entre o ensino e a criação a partir de práticas colaborativas com pintura mural, registrando experiências de coautoria em cruzamento com a fundamentação de referências bibliográficas. O objetivo foi perceber as potências poéticas na instauração do ateliê como espaço pedagógico colaborativo de arte relacional.

SER ARTISTA-PROFESSOR

A expressão artista-professor reverbera conceitualmente a aproximação das práticas de criação e ensino no âmbito das artes visuais. A pesquisadora Jociele Lampert resgata o termo em associação ao universo da pintura, caracteriza-o como a atividade de: "[...] um professor que também pensa na pesquisa e em uma produção artística, ambas vinculadas com a sua prática docente, seja no espaço das oficinas, laboratórios, escolas, ensino formal ou não" (LAMPERT, 2014, p. 101). O encontro entre as áreas da criação e do ensino no contexto da pesquisa acadêmica, quando personificado na figura do artista-professor, subsidia as experiências desenvolvidas no contexto da presente pesquisa.

> O termo artista/professor foi usado inicialmente por George Wallis, em meados do século dezenove, e vem sendo construído desde então, um retrato pedagógico da identidade associado ao termo. Uma rede de empreendimentos foi desenvolvida para entender o processo de pensamento que discute o artista/professor, que é um processo conceitual de aplicar um modo artístico e estético de pensar o ensino (LAMPERT, 2014, p.103).

Minha trajetória como artista cruza-se com a de professor universitário. Em 2014, tive a oportunidade de ter a minha primeira incursão no território da docência no ensino superior ao ser professor substituto da Universidade Federal de Pelotas. Nesse período, surgiram as minhas inquietações iniciais em direção à desconstrução do espaço formal da educação. Com isso, passei a fazer uso de ações que instaurassem um ambiente horizontal de aprendizagem, as quais aconteceram como um ensaio para que eu pudesse inserir-me na sala de aula por intermédio de um processo prático de pintura em paralelo com os estudantes. Por conseguinte, procurei aproximar a minha experiência individual com a pintura, que geralmente ocorre em

um ateliê privado, com o contexto público de exercício das atividades pedagógicas dentro da universidade. Todavia, tais ações permaneceram, naquele momento, apenas no nível experimental.

Já no ano de 2015 ao integrar o corpo docente do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UNOCHAPECÓ, na cidade de Chapecó/SC, intensifiquei minha dedicação à prática pedagógica e, consequentemente, percebi o embate entre a rotina da docência e o desejo de criação artística. Na dualidade entre ser artista e ser professor evidenciei que o fluxo da poética e do ensino me levava a perceber as possibilidades para a criação coletiva. Dessa forma, ao alterar a concepção da produção artística como o resultado de uma ação artística de um autor único de um produto (pintura), acabei experimentando um projeto baseado na instauração de uma situação relacional, consequentemente colaborativa, onde o objeto artístico estava alocado nas vivências da produção em pintura no ateliê. Nesse sentido, retomo Lampert para refletir as possibilidades contidas no ateliê:

> Visando essa possibilidade de um ateliê não necessariamente no espaço/lugar, mas na sua constituição poética e prática por parte de quem e como o utiliza , permite-se pensar nas relações entre a educação formal e o ateliê, sendo pelo espaço da aula de artes visuais, da sala de artes e do lugar onde o professor produz, seja esta produção voltada para sua atividade docente ou não, mas sim, como locus de uma experiência criativa (LAMPERT, 2014, p.104).

A concepção da sala de aula do ensino superior como um híbrido entre local de ensino e espaço para experiências artísticas acabou sendo o objetivo principal para a construção da identidade transversal do ateliê para o presente estudo. Assim, visamos cotejar, de modo empírico, as possibilidades de articulação de experiências com a pintura em uma abordagem de arte relacional. Dessa forma, o ateliê - espaço de criação mistificado pela história da arte ocidental - passa a ser compreendido como um local de trocas de experiências e de construções coletivas, horizontais, nas quais a vivência da pintura, concebida como poética visual, torna-se uma produção artística pertinente às premissas da Arte Contemporânea.

No decorrer do ano de 2015, ministrei os componentes curriculares Pintura III e Pintura II que integram, respectivamente, as grades dos cursos de Licenciatura em Artes Visuais nas modalidades PARFOR e regular. A metodologia aplicada em cada uma das turmas explorou propostas de atividades práticas colaborativas, baseadas no emprego do recurso técnico da projeção, para a elaboração de murais pictóricos coletivos.
Para a turma do curso na modalidade PARFOR, trabalhou-se a proposta “silhuetas cromáticas”, enquanto que a turma da modalidade regular realizou a dinâmica do mural temático dos 100 anos de Chapecó. Vale ressaltar que em ambas as propostas o recurso técnico da projeção apareceu como método para realização das pinturas em grande escala.

Em relação à primeira proposta, intitulada “silhuetas coloridas”, concebemos o trabalho como uma metáfora prática da origem da pintura para introdução à linguagem pictórica. A prática consiste da construção de uma pintura mural colaborativa a partir das sombras dos estudantes. A referência inicial foi a do mito da origem da pintura, a qual, retomando Plínio, o velho, a gênese da pintura estaria no contorno da sombra humana projetada em uma parede.

A atividade desenvolveu-se da seguinte forma: primeiramente, solicitei que os estudantes escolhessem a sua cor preferida. A escolha individual da cor acolheu as afetividades pessoais em relação a matiz, abrindo a autoria do processo pictórico desde o inicio do processo. Em seguida, procedeu-se a organização destas cores em uma sequência composta pelos estudantes, a qual foram observados os tons resultantes das misturas entre as cores. Acompanhando esta disposição, os discentes foram organizados em uma fila a fim de iniciar o processo de marcação das silhuetas com o auxilio do projetor (Figura 1).

Figura 1. Registro fotográfico do desenvolvimento da proposta silhuetas coloridas, 2015 (Acervo do autor).

O suporte usado foi papel *kraft*, na dimensão de 110 x 6 metros, afixado na parede a 50 cm do chão. A composição iniciou com o posicionamento dos alunos individualmente entre o projetor e o anteparo projetando suas silhuetas no suporte, imagens de luz que foram fixadas com tinta pelos colegas. Todas as sombras possuíam algum momento de sobreposição com a forma vizinha, produzindo, assim, áreas com contornos fechados e delineados ocasionais proporcionados pela sobreposição da imagem de dois ou mais estudantes.

Nesse sentido, a lógica para o emprego da cor acabou valorizando essas sobreposições à medida que as formas decorrentes foram preenchidas com a cor proveniente da mistura entre os tons dos dois alunos retratados em tais silhuetas. Toda a pintura foi executada com aplicação da tinta de modo a resultar em superfícies sólidas das cores, sem textura de pincelada, evidenciando, portanto, a percepção do colorido da pintura.

Com o desenvolvimento da proposta “silhuetas coloridas”, pode-se perceber como a sombra promove o reconhecimento individual do sujeito, despertando o senso crítico nos estudantes. Nesse processo, a sombra da silhueta projetada no suporte proporcionou o desvelar do mundo obscuro da incompreensão da linguagem pictórica, sugerindo um desvelar da ignorância decorrente da falta de tais conhecimentos. A pintura, constituída pelo desenho do contorno da sombra das silhuetas, proporcionou o reconhecimento do corpo no estudante, evidenciando as semelhanças e as diferenças da constituição física de cada indivíduo, auxiliando, dessa forma, a problematização da percepção crítica da autoimagem.

Figura 2. Registro fotográfico do desenvolvimento da proposta de pintura mural com temática dos 100 anos do município de Chapecó, 2015 (Acervo do autor).

A segunda proposta consistiu a elaboração de um mural colaborativo abordando o tema dos 100 anos do município de Chapecó (Figura 2). Com essa provocação temática, os alunos empregaram mídias digitais (*smartphones*, *tablets*, *laptops*) para pesquisar imagens com o intuito de compor o trabalho. Coletivamente foram sendo definidas as imagens que fariam parte da composição, tais como a localização, a cor e o

tratamento pictórico. O suporte usado foi um tecido de algodão, preparado com tinta PVA e cola, medindo 160x450cm, afixado na parede do ateliê à 15 cm de altura.

A primeira imagem escolhida para o mural foi uma malha viária da região central da cidade de Chapecó, coletada do *Google maps*, estabelecendo, dessa forma, uma representação que estruturou duplamente a composição. Após o registro do mapa no suporte - referência conceitual da localização do tema - percebeu-se que a imagem trousse, além do sentido temático para a identificação do conteúdo trabalhado, a percepção de uma estrutura gráfica em formato de grade, a qual sugeriu uma guia para a composição. Tais indicações acabaram servindo como base para a seleção da segunda imagem, a qual seria acrescentada na sequência à composição.

A segunda figura inserida no mural constituiu um registro do monumento "Desbravador", do artista visual Paulo de Siqueira, que se encontra instalado na Avenida Getúlio Vargas, em Chapecó. A característica da imagem em alto contraste permitiu a sua reprodução no mural com apenas dois tons: com preenchimento das áreas com cores de superfície sólida e uniforme.

O terceiro elemento acrescentado à composição foi uma fotografia que registra a região central da cidade de Chapecó, no ano de 1965, durante uma nevasca que abalou o município. Por decisão coletiva, a fotografia foi apropriada e trabalhada em tons do cinza que carregavam em sua palheta de cor a metáfora da memória contida no imaginário visual de tal imagem. Ademais, em relação ao processo de elaboração pictórica empregado, as finas camadas da tinta usadas também serviram como uma metáfora que refletia a obscuridade das lembranças do passado. Por fim, a mancha que se formou no suporte enquanto imagem/processo nos limites da forma, trouxeram à tona uma leitura simbólica acerca dos variados desvios que a memória nos desperta.

A quarta imagem escolhida para compor o mural constituiu tanto de uma ilustração botânica da erva mate (*Ilex paraguariensis*), a qual pertence à flora regional, quanto da estética da referência usada. Com a predominância de verde, cor complementar aos tons usados na reprodução da imagem do desbravador, foi deliberado que o elemento seria reproduzido no lado esquerdo.

A quinta imagem acrescentada ao trabalho que pretende trazer uma aproximação com o contexto atual da cidade, trata-se de uma fotografia da fachada da UNOCHAPECO, que foi transferida para o mural com um tratamento pictórico denso, cuja tinta encorpada refletiu a presença efetiva da instituição na sociedade chapecoense.

Por fim, partindo da observação dos elementos que já compunham o trabalho, foi definido que seriam acrescentados outros elementos visuais. As figuras planas, constituídas por faixas e quadrados, foram usadas como complementação da composição e inseridos com a intenção de produzir um ritmo visual pelo rebatimento e compensação entre as diferentes harmonias cromáticas presentes no mural. Cada elemento abstrato, determinado por sua forma, cor e localização, ao mesmo modo das fotografias apropriadas, foi concebido de modo colaborativo em decorrência dos acordos estabelecidos durante a produção.

As duas atividades acima descritas colocaram as decisões de escolha dos elementos usados nos murais diretamente centrada na opinião dos alunos, garantindo, dessa forma, uma maior abertura dos processos para o campo da incerteza. A decisão individual dos colaboradores do projeto repercutiu na construção de uma visualidade coletiva, elaborada em decisão coletiva, situação de produção que escapa do controle do artista-professor, o qual se coloca na situação de um propositor ou mediador e não mais como um mero produtor. Diferentemente de uma pintura individual, no qual o artista decide individualmente todas as partes constituintes do projeto, tais como cores, texturas e formas que acabam limitando o processo a uma subjetividade particular, o processo que já inicia com uma proposição de escolha acolhe o imprevisível.

As experiências realizadas em sala de aula apontaram para uma perspectiva de produção artística desmaterializada, que aconteceu no âmbito relacional, podendo ser compreendida nas reflexões apontadas por Nicolas Bourriaud, em seu célebre livro *Estética Relacional* (2009). O conceito defendido por Bourriaud parte de um conjunto de produções artísticas dos anos 90. Tais obras enfatizavam questões sociais inseridas na poética da criação, surgindo, desse modo, um tipo de produção visual que abriga a subjetividade coletiva.

Nas palavras do autor: "uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social" (BOURRIAUD, 2009, p. 19). Na presente pesquisa, essas experiências relacionais foram exploradas como metodologia pedagógica, aproximando arte e vida, por meio de vivência em ateliê com a linguagem pictórica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A instauração de um ambiente de ateliê coletivo, por meio da mediação das suas propostas de produção prática supracitadas, revelou-se como uma possibilidade de produção poética colaborativa, na qual o artista, enquanto professor, proporciona uma situação que se caracteriza enquanto proposta relacional - conceito que reflete a perspectiva da desmaterialização do objeto artístico. Neste sentido, as tomadas de decisões descritas nas atividades possuem menor importância estética do que social, caracterizando a experiência como a verdadeira matéria poética trabalhada. Assim, a pintura foi vivenciada enquanto prática no ambiente do ateliê, o qual se converteu em obra relacional.

Os processos colaborativos proporcionaram, na perspectiva educacional do ensino superior e na ótica poética, a possibilidade de desenvolvimento de uma subjetividade coletiva ancorada na perspectiva individual, embora advinda do acordo constante entre os desejos pessoais e coletivos.

Verificamos que ao diluirmos os limites da autoria e inserirmos os estudantes em uma rotina prática de ateliê coletivo, a concepção de claustro, relacionado ao espaço de trabalho do artista, acaba sendo desfeita. Dessa forma, surgem novas oportunidades para diferentes interlocuções tanto no âmbito prático quanto no conceitual em relação a produção em arte. Por conseguinte, entrelaçando teoria e prática em atividades que evidenciaram a autonomia do estudante no processo de aprendizagem, reverberam-se métodos colaborativas que estimularam o protagonismo e o desenvolvimento da subjetividade coletiva dos estudantes em uma abordagem possível para a produção artística contemporânea no contexto educacional. Assim, a prática docente no ensino superior deve ser entendida como um espaço de criação colaborativa no contexto das artes visuais, servindo como um território de problematização visual que permita tanto o entendimento e a aplicação dos conteúdos quanto a instauração de uma poética da docência.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

LAMPERT, Jociele; NUNES, Carolina Ramos. Entre a prática pedagógica e a prática artística: Reflexões sobre Arte e Arte Educação. **Revista Digital do LAV**. [on-line]. Vol. 7, n.3. Santa Maria: UFSM, set./dez.2014. Disponível em: http://dx.doi.org/10.5902/1983734814258

LITERATURA EM CENA. ASPECTOS DA COMPOSIÇÃO ATORAL NA CONTEMPORANEIDADE.

LITERATURE ON SCENE. ASPECTS OF THE ACTOR COMPOSITION IN CONTEMPORANEITY.

Roberta Aparecida de Godoy Portela / Roberta Portela[1]
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

RESUMO

Trataremos aqui da dramaturgia construída aos passos das vertentes contemporâneas de criação em processo, seguindo as abordagens feitas principalmente pelos autores Hans-Thies Lehmann e Renato Cohen. Faremos uma análise do processo criativo da peça Sonata para despertar do grupo Repertório Artes Cênicas e Cia. a partir da metodologia do work in progress, onde o hibridismo de linguagens, o leitmotive, o dissolvimento das autorias e a penetração da subjetividade estão presentes na obra.

Palavras-chave: Dramaturgia, corpo, processo criativo

ABSTRACT

We will discuss here the dramaturgy built from the contemporary lines of the creation process, following mainly the approaches made by the authors Hans- Thies Lehmann and Renato Cohen. We are doing an analysis of the creative process of the theatrical play "Sonata para despertar", from the group Repertório Artes Cênicas e Cia, based on the work in progress methodology, where languages hybridity, leitmotive, the authorship dissolving and penetration of the subjectivity are present in the work .

Keywords: *Dramaturgy, body, creative process.*

1 Mestrado em Artes Cênicas no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto – Minas Gerais – 2016/2017.

AS NOVAS CONCEPÇÕES DA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

Na contemporaneidade o texto teatral já não é mais ponto de partida para a cena, os processos criativos ganham extensão coletiva e outras formas de registro do espetáculo são criadas, como por exemplo, roteiros de ações físicas ou apenas sugestões de uma composição imagética. Lehmann reflete a nova função que o texto teatral ganha na pós-modernidade, onde o texto continua sendo o responsável pelas possibilidades de rearranjar os signos que compõem as artes cênicas, porém sendo "considerado apenas como elemento, camada e 'material' da configuração cênica, e não como regente dessa configuração" (LEHMANN, 2011, 19).

Neste contexto da criação em processo, seguindo aspectos do processo coletivo e também do corpo como guia para a construção de uma dramaturgia, que a peça *Sonata para despertar* foi criada. Nela o ponto de partida foi a movimentação corporal da atriz em primazia ao texto falado. É dentro desse contexto contemporâneo e dessa perspectiva de criação cênica em grupo que nasce a peça.

Sonata para despertar é o terceiro trabalho que integra as pesquisas nas artes da cena do grupo Repertório Artes Cênicas *e Cia (RAC)* sediado em Vitória – ES. O grupo existe há sete anos, contudo, a parceria entre os atores e a diretora teatral nasceu ainda no período da graduação entre os anos de 2004 a 2008.

A peça *Sonata para despertar* conta com a parceria do diretor teatral Antônio Apolinário, da Cia Casa de Pagu, de Campinas – SP e a colaboração de Diane Ichimaru e Marcelo Rodrigues, da Confraria da Dança, de Campinas – SP. A peça conta ainda com a parceria dos músicos Fábio do Carmo (violão de sete cordas), Deivyd Martins (piano); a concepção de figurino e cenário é de Antônio Apolinário; a dramaturgia foi concebida em processo e é assinada pelo grupo.

A peça é livremente inspirada no conto *Nunca é tarde, sempre é tarde* do escritor paulistano Silvio Fiorani. O conto relata a batalha de uma jovem secretária para manter-se em um cotidiano funcional, porém mecanicista, imposto por um tempo esmagador que dilui a fluidez da vida e impõe a rotina e o hábito. Nele, Su, é uma secretária presa em seu próprio sonho tentando exaustivamente romper seu estado de vigília. Na peça, Su salta sobre o tempo, tropeçando entre o sonho de ser bailarina e sua vida como secretária. Ela oscila entre o sonho e a realidade, compondo em movimentos de dança uma atmosfera incerta, ora maçante e repetitiva, ora leve e sutil; onde os mundos, onírico e burocrático, se justapõem, interpenetram e duelam.

A música, criada a partir dos moldes de uma sonata tradicional atinge, também, uma proposta de modernização da estrutura camerística. A composição nasce do exercício cooperativo com a atuação, resultando em uma trilha sonora original. A música cênica, executada ao vivo, dialoga no espetáculo como um segundo ator, guiando a personagem entre o delírio do sonho e a realidade. O espetáculo é, em suma, resultado de um processo de pesquisa do grupo RAC e artistas convidados, que mergulharam no universo cênico contemporâneo, apostando na interlocução do teatro com outras linguagens artísticas como a música, a dança e a literatura.

O processo de construção passou por três versões distintas de aperfeiçoamento do espetáculo e consequentemente da dramaturgia. Ela foi sendo rearranjada na medida em que os ensaios e as apresentações aconteciam. O encontro com o público foi fundamental para o desenvolvimento e amadurecimento da peça e a cada volta para a sala de ensaio era um mergulho intensivo na pesquisa de movimentos e na composição da dramaturgia do corpo.

A forma encontrada para a criação cênica do grupo RAC é diferente em cada montagem embora seja uma característica do grupo a criação em processo colaborativo.[2] Em *Sonata para despertar*, as *ações físicas*[3] e a dança serviram como guia para criar seu próprio "*protocolo de criação"* [4].

O processo de criação do espetáculo dialoga em diversos aspectos com a linguagem abordada por Renato Cohen, o *work in progress*. Embora a metodologia do *work in progress* não tenha sido previamente seguida ainda assim podemos reconhecer inúmeros fatores que se apresentam como pontos convergentes e que foram relevantes no processo da peça em questão. O termo, também conhecido como *work in process* é utilizado na literatura e nas artes plásticas e remete a um trabalho em curso, aberto, em progresso, onde o processo de gestão da obra é tão fundamental, ou talvez tenha mais valor, do que o produto final, no caso, a peça teatral (COHEN, 2006). Na metodologia do *work in progress* Cohen esclarece que

> A criação pelo *work in progress* opera-se através de redes de *leitmotive*, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a interatividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem. (COHEN, 2006, 01)

Portanto, as criações a partir de improvisações são operadas através do encadeamento de *leitmotive,* ou seja, uma ideia central de disparo para as improvisações, laboratórios, pesquisas e condução da criação (COHEN, 2006), segundo Pavis, este seria um motivo guia para a hibridização de linguagens, para o risco e o intermédio entre criador e obra (PAVIS, 2011). O *leitmotive* que atravessa o conto e alimenta a peça é o estado constante de sonolência, vigília e de extrema confusão da personagem.

No processo criativo o diretor começou o trabalho a partir de provocações a respeito do tema da peça, por meio de imagens, vídeos e sons, enfatizando o tema: sono, sonho, estado de vigília, o tempo onírico versus o tempo burocrático, tempo *Kairos* versus tempo *Cronos,* tempo expandido versus tempo corrido. A atriz começou pesquisando imagens e músicas que pudessem transmitir para o corpo as sensações de vigília, pressa, confusão, elementos como o peso e a leveza, fluidez e repetição nos movimentos, trabalhados de forma intuitiva durante as improvisações em sala de ensaio, antes da chegada do diretor. Os músicos também foram instruídos a começarem suas pesquisas sonoras acerca do tema que permeava a peça. No primeiro dia de ensaio, 05 de setembro de 2011, segundo a assistente de direção e relatora do processo:

> Hoje, numa tarde de segunda-feira, atrasada para uma secretária, iniciamos o processo. Como de costume, Antônio chega de Campinas com uma mochila repleta de figurinos, objetos, cadernos, fitas, enfim, uma mala repleta de teatralidades. E nossa caixa preta (espaço de ensaio da RAC) vai ganhando formas, algumas cores, volumes, sendo preenchida de Su – a personagem. Entre relógios antigos, caixas de música, vestidos de veludo, memórias e esquecimentos, víamos a ampulheta da criação. A areia escorre o prazo: uma semana para compor a Sonata. Sempre é tarde. (Nieve Matos, setembro de 2011)

Na sala de ensaio a equipe da peça estava toda reunida, atriz, músicos, diretor, assistente de direção, diretor de movimento e relatores, todos atentos a primeira leitura do conto e de uma dramaturgia prévia escrita pelo diretor. Objeto, figurinos e cenários similares ao contexto semântico do conto foram espalhados pela sala. Na música, a sugestão do som incidental, vários instrumentos musicais de cordas e percussão, a música nascia de objetos como a máquina de escrever, metrônomos e despertadores. A música seria como uma espécie de maestrina regendo os movimentos da peça.

---

2 Aqui estamos tratando do aspecto da coletividade no processo criativo e não do uso específico da metodologia do Processo Colaborativo criação por Antônio Araújo no Teatro da Vertigem.

3 Conceito cunhado por Constatin Stanislavski em seus estudos sobre o treinamento do ator a partir das ações corporais.

4 Segundo Lígia Tourinho (2009), cada grupo teatral cria seu protocolo de criação, ou seja, sua metodologia de ensaio, decorrente da pesquisa de linguagem abordada em cada montagem.

Aleatoriamente a atriz manipulava os objetos criando uma dança de imagens que vai da delicadeza ao grotesco. Durante as improvisações dava aos objetos outras funções de acordo com a manipulação deles, assim, eles ganhavam mais significados do que os já impostos cotidianamente; todos os objetos estão em mais de um lugar ao mesmo tempo, por exemplo, do batom faz se também a caneta da secretária, o estojo de maquiagem é também a máquina de escrever, o corpo da personagem varia na tensão da aceleração até o relaxamento do cansaço e do sono. Permanecendo em estado de vigília, o próprio corpo se transforma e passa a ser mais um signo a ser manipulado pela atriz, pelos objetos, pela música e pelo tempo.

O espaço cênico também foi modificado pelas sugestões da ação corporal, da iluminação e da música, esse espaço fictício se transmuta entre casa, rua, escritório, sala de dança e boate. Todos esses elementos da teatralidade guiaram uma dramaturgia em comum que surge no instante da improvisação, no momento do acontecimento. Nesse ponto a peça "se firma como processo e não como resultado pronto, como atividade de produção e ação e não como produto, como força atuante *(energeia)* e não como obra *(ergon)*" (LEHMANN, 2011, 170).

A criação surge da imersão no caos, da não supremacia da racionalidade, o corpo é o guia para as descobertas que faz brotar imagens subliminares da relação da personagem com o contexto em que ela está inserida. Algumas imagens grotescas e distorcidas da realidade, o mundo onírico da personagem não é um conto de fadas, talvez, às avessas. De acordo com Cohen, "a inserção do elemento caos na cena contemporânea elege o campo 'irracionalista' (...) normalmente associado à esquerda, assimetrias, loucura, estabelece um campo antípoda ao *topos* logocêntricos" (COHEN, 2006, 23). Os estímulos propostos pelos músicos e pelo diretor-encenador atravessavam o corpo da atriz deslocando-o para um estado de atenção ampliada, gerando assim um repertório de ações e quadros cênicos possíveis para a montagem final.

Neste ponto, o enredo do conto já estava diluído em vários movimentos e muitas interferências, interiores e exteriores, pois a metodologia escolhida pelo diretor-encenador de trabalho em processo deixaria para a atriz em cena a possibilidade de reescrever a partir dos seus impulsos corporais uma nova dramaturgia. Assim, inevitavelmente, alguns elementos autobiográficos foram emergindo durante o processo criativo. Em relação a isso a atriz relata:

> Para nós, artistas envolvidos no projeto, questionamos a respeito desse tempo voraz que consome a criação artística. Desdobramo-nos em tempo-desejo e tempo-burocrático para darmos conta da demanda imposta pela vida contemporânea, agitada e rápida, e ainda assim, continuarmos em vigília, atentos para perceber o mundo com o olhar de uma criança. Ela [a personagem] nunca estará pronta porque a vida é moto-contínuo, é viver no inesperado, assim é lançar-se no buraco negro da criação artística, dançar e brincar com a transformação a todo o momento (dezembro de 2011).

À dramaturgia foi incorporado o contexto referente aos processos burocráticos de execução de um projeto artístico concebido na atualidade. Pois, pensar na elaboração de uma peça remete ao exercício da sala de ensaio, porem, não sem antes planejar e prever os recursos. Além de relatórios, avaliações e apresentações em tempos recordes descritos nos editais de incentivo às artes cênicas no Brasil, pontos estes que foram inevitavelmente agregados à criação. Na peça a personagem duela entre o sonho de ser bailarina e o universo prático e objetivo da secretária.

> Su salta sobre o tempo que lhe escorre o sonho de ser bailarina e por um desatino no momento de decisão ela ainda não estava pronta. Pois, a menina que antes descobrira o mundo pelos pés, tropeça e acaba trocando os pés pelas mãos da secretária, que tudo comanda, que tudo segura e agarra na tentativa de não perder o controle do tempo. Su nunca estará pronta para confrontar com os seus desejos, pois os tempos são outros e a leveza da criança não está mais presente no dia-a-dia de uma secretária, esta se ocupa em organizar vidas alheias enquanto a sua própria está em meio aos escombros dos devaneios noturnos. (relato da atriz, novembro de 2011)

Outro aspecto recorrente do *work in progress* refere-se à hibridização das linguagens presentes na cena contemporânea. Na peça deu-se, primeiramente, no momento da *transcriação*[5] *do conto literário para a linguagem teatral. Os aspectos como o ritmo e a estrutura abissal foram incorporados da escrita. A música foi outro elemento proveniente dessa mistura de linguagens principalmente com a presença dos músicos em cena.*

A dança e o movimento estavam sugeridos na obra literária por meio da repetição e do ritmo crescente com o qual a personagem agia na tentativa desesperada de despertar e foram absorvidas nas cenas e na música. Na peça, a dança se alterna com as partituras de ações físicas. No início do espetáculo, por exemplo, a personagem dança uma célula coreográfica à medida que vai organizando os cubos (cenário) no espaço, montando o seu quarto em seguida constrói uma partitura de ações físicas se vestindo para trabalhar. As ações físicas se iniciam de forma realista quase cotidiana, se desenvolvem na dança e atingem proporções grotescas em algumas cenas.

As cenas criadas para além do conto não foram amparadas por uma dramaturgia tradicional e sim centradas na escritura corporal, ressonadora de todas as imagens, sonoridades e intensidades criadas a partir das improvisações. Na peça, as falas são poucas e pontuais, a dramaturgia se apresenta na medida em que a atriz se relaciona com os objetos, cenário e com a música. Através dessa afetação do corpo com o espaço, o público acompanha o desabrochar do conflito da personagem.

Ainda, por conta dos atravessamentos tanto de linguagens como de situações que misturam a vida cotidiana com a obra, pode-se ressaltar a relação autobiográfica e subjetiva da atriz com a personagem. Muito recorrente dos processos de criação coletiva em que o mergulho na ficção construída se entrelaça com a ficção vivida. O ator torna-se o autor de suas obras e a dramaturgia passa a ser entendida como sendo um enredo construído no instante do acontecimento performático assim, "a representação teatral faz surgir a partir do comportamento no palco e na plateia um texto em comum, mesmo que não haja um discurso falado" (LEMANN, 2007, 18). Deste modo, o conceito de dramaturgia ganha novos horizontes, deixa de ser unicamente um produto, um texto escrito e é levado a ocupar outros espaços, valorizando o aqui e o agora.

Muitos grupos atualmente trabalham com metodologias diversas na construção de espetáculos e entre tantos aspectos, eles têm como estímulo os espaços alternativos e as obras literárias, fossem elas, contos, poesia ou romance. Assim, outras metodologias de construção de uma peça são criadas e têm como base a ideia de "colaboração" (Stela Fischer apud CERASOLI, 02/01/2013). Alguns grupos ao longo de suas experimentações desenvolveram metodologias bem concretas como é o caso do "grupo *Teatro da Vertigem* (em que a criação do 'ator-criador' é mediada pelo dramaturgo, que assina o texto; e pelo diretor, que assina a encenação), *Lume Teatro* (no qual a criação se dá a partir do 'ator-autor', que, quando não divide, assina a autoria do texto e da direção)" (CERASOLI, 02/01/2013).

O trabalho em grupo, característica primordial do teatro, favorece o aprimoramento de uma pesquisa em linguagens colaborativas e para o andamento e sucesso da pesquisa são necessários encontros regulares, disciplina, longos períodos de trabalho e afinidades. Os trabalhos coletivos podem ter diferentes metodologias, elas variam de acordo com as especificidades de cada grupo e levam para a cena aspectos subjetivos de cada integrante do processo.

5 Transcriação é um neologismo cunhado por Haroldo de Campos para nomear um tipo de tradução que ultrapassa os limites do significado e se propõe à fazer funcionar o próprio processo de significação original numa outra língua. O autor defende o princípio de que toda tradução é também uma criação, no nosso caso, pegamos emprestado este conceito para o teatro, pois defendemos a idéia de que as peças feitas a partir de um estímulo literário, possui o seu tanto de autonomia na criação.

REFERÊNCIAS

COEHN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea.* 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático.* 2ª Edição. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CERASOLI, Umberto. *O Ator-Criador-Compositor-Pesquisador.* SEPECA/ECA/USP. Portal Abrace. São Paulo, (pp. 1-3) / Disponível em: http://www.portalabrace.org acessado em 02/01/2013, às 16:00h.

DELICATESSEN+00: A DOCE RECOMPENSA DA PARTICIPAÇÃO

DELICATESSEN+00: THE SWEET AWARD OF PARTICIPATION

Yiftah Peled
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

O artigo pretende elaborar conteúdos acerca de um projeto de arte denominado Delicatessen+00 realizada pelo autor/ artista em duas versões: em 2011 no Centro Cultural FIEP, em Curitiba, PR, e em 2014, na Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória, ES. O projeto de cunho participativo aborda o aspecto performático atribuído a participação via conceitos do autor denominados de articipação e dinâmicas e trocas entre estados de performance (DTEEP).

Palavras-chave: Participação, performance, articipação

ABSTRACT

The article is a about a work called Delicatessen+00 made by the author / artist in two occasions: in 2011, in the Centro Cultural FIEP (Curitiba, PR) and in 2014, at the Federal University of Espírito Santo (Vitória, ES). The Project deals with participation through concepts of "articipation" and "dynamics and exchanges between states of performance".

Keywords: *Participation, performance, articipation*

INTRODUÇÃO

Esse estudo que se debruça sobre um projeto de arte realizado pelo artista/ autor em duas ocasiões, inicia com algumas questões: como um espaço de exposição transforma-se em um espaço de produção de performance do participante? Como o ato de tirar 'lucro do vazio' pode se torna um dispositivo para uma prática de "Dinâmicas e trocas entre estados de performance" (DTEEP)[1]? A relação entre o cheio e o vazio pode receber uma dimensão performática?

DELICATESSEN+00

O projeto Delicatessen +00 foi realizado a partir do convite da curadora Simone Landal e da galerista Tuca Nissel para criar um projeto para uma exposição denominada "Outras Formas... Coleção Tuca Nissel e convidados"[2]. A mostra incluía obras de mais 17 artistas contemporâneos.

A partir do convite o projeto foi elaborado para incorporar questões ligados a relação do espaço com a indústria e o design, a relação produto e a obra de arte e a ideia de coleção particular. O projeto Delicatessen+00 propôs diferentes etapas preparatórias. A primeira começou uma semana antes da inauguração do evento, quando cartazes/convites (tipo "lambe-lambe") foram colados na cidade de Curitiba chamando o público para participar do projeto. Os cartazes tinham um endereço eletrônico através do qual os interessados podiam acessar um convite e informações sobre as atividades programadas para um período de três dias a partir da data de abertura da exposição na FIEP[3]. Paralelo a essa primeira etapa, um espaço na entrada do local da mostra foi preparado para as atividades divulgadas nos cartazes. Nesse local estavam disponíveis móveis com ferramentas e materiais para a realização das atividades programadas; aventais pendurados nas paredes; um adesivo que apresentava o projeto com o logo da agência Turismo Definitivo[4] e um texto introdutório que abordava a proposta participativa.

Sobre as mesas foram disponibilizadas facas, tesouras, balanço, carimbos, máquina de calcular, fita adesiva, rolos de filme plástico, potes com areia, canetas e papeis com instruções para fazer cálculos. No fundo da sala havia mais material para criar moldes: gesso, balde com água, vaselina, pinceis, facas, espátulas e retângulos de compensado com parafusos.

Posteriormente, enchia-se a embalagem vazia com areia, pesando-a em seguida. Parte da areia era retirada e substituída pelo alimento plastificado e pesada novamente. Dessa forma, com o peso dos dois valores (com e sem alimento dentro), era possível saber a porcentagem ocupada pelo 'vazio' na embalagem. Após a pesagem e a retirada do alimento, esse espaço vazio era preenchido com gesso de forma a materializar tal vazio. Após endurecer o gesso, a forma era retirada da embalagem. Na oficina, a

1 DTEEP , fenômeno cunhado por Peled (2013) em sua tese de doutorado que será explorado a seguir.

2 O projeto foi realizado entre 27 de outubro de 2011 e 31 de janeiro de 2012 num espaço expositivo da Federação das Indústrias do Paraná (FIEP), em Curitiba, Paraná e posteriormente em 2014, na Universidade Federal do Espírito Santo, e, Vitória, ES. Esse artigo vai se ater sobre a primeira mostra.

3 Imagens disponíveis em :http://www.dobbra.com/terreno.baldio/yiftah/fiep/convite.html

4 Turismo Definitivo, a agência geradora do projeto traz um conceito "que relaciona os fatores temporário /permanente (de forma tencionada) e indica recíproca contaminação durante o ato da visitação/participação/leitura" (Peled, 2013, p.5). Uma aparente contradição entre a temporalidade de uma visita turística e a permanência foi intencionalmente projetada para identificar a contaminação irreversível que o ato da visita na obra de arte envolve. O termo Turismo Definitivo foi cunhado pelo artista Yiftah Peled e deu nome a um projeto realizado no Espaço Independente de Arte 803-804, em 2004, em Florianópolis, SC. Variados projetos posteriores foram agenciados via essa agência Turismo, muitos deles envolvendo espaços públicos.

relação entre o vazio da embalagem e o espaço ocupado pelo produto bruto foi calculada com base no preço do alimento comprado.

QUAL É O VALOR DO VAZIO?

O espaço vazio foi valorado proporcionalmente ao preço do produto. Por exemplo: se o alimento custou R$9,00 e o espaço vazio do produto perfez 2/3 ou 75% da embalagem, o vazio teve o custo de R$6,00. A esse valor foi acrescido dois zeros (+00,) totalizando R$600,00, preço final atribuído à obra de arte que o participante levou consigo. Ou seja o visitante participa num jogo em qual ele lucra sobre a perda na compra do produto(o espaço vazio na embalagem)[5].

No dia de abertura foram realizadas as atividades propostas seguindo as recomendações do convite e dos cartazes. Os visitantes trouxeram embalagens de papelão com alimentos doces comestíveis (chocolate, barras de cereais, bolachas, balas etc.) junto com a nota fiscal do produto comprado. A participação de cada visitante foi mediada/instruída pelo artista para realizar o processo. O primeiro passo foi abrir a embalagem de papelão, separar o produto alimentar 'bruto' de todas as embalagens internas, uni-los e envolvê-lo em um filme plástico.

No recibo trazido foi carimbado o logotipo do Turismo definitivo e o novo valor da obra, atribuído pela participação no projeto. Os participantes levaram as notas carimbadas e as formas por eles produzidas, invertendo assim a proposta curatorial de mostrar a coleção de uma galerista de arte que se tornou uma coleção dos visitantes/participantes/performers.

O projeto explorou relação entre o cheio e o vazio nos produtos. Juntando o material bruto compactado do alimento embalado, a área de ocupação foi destacada em relação ao tamanho da embalagem. Tal procedimento mostrou que em algumas embalagens 3⁄4 da caixa estava vazia, colocando a técnica de convencimento do consumo sob um padrão eticamente questionável[6].

ESPAÇO EXPOSITIVO

Profissionais envolvidos na mostra (guardas e recepcionistas, curadora e montadora da exposição e funcionários da FIEP) foram convidados a participar da oficina um dia antes da abertura do evento. As formas produzidas foram mostradas no espaço expositivo e, ao final da exposição, cada um levou sua 'obra'[7].
Cada grupo de participantes do projeto era composto de quatro pessoas; no dia da abertura foi realizada uma mediação do artista com seis grupos e jogo performático foi se desdobrando. Participantes foram convidados a agir numa perspectiva performática, desempenhando múltiplos papeis: em ações como retirar embalagem, medir, pesar, calcular, moldar, carimbar etc. A participação de uns atraia outros visitantes para assistir as ações e estimulava sua participação mais ativa depois.

5 O lucro do vazio se refere a certo esforço moderno em retratar e vender o vazio.

6 Ressalta-se que essa é uma das formas de manipulação da indústria de alimentos, sendo também utilizadas outras estratégias, como diminuir o peso líquido do produto e manter o preço, diluir o produto ou misturar o produto original com alimentos de baixo custo como soja e açúcar.

7 O projeto foi desdobrado na sua parte de oficina para novas realizações dentro de contexto de aula/arte a partir de 2014, também as formas expositivas/performativas via mostra de conjunto de banner vídeo e fragmento da tese do artista sobre o projeto. O vídeo pode ser assistido em: https://www.youtube.com/watch?v=xR-FckDjGsk

DTEEP

Considera se que o projeto incentiva a chamada 'articipação' neologismo resultante da junção entre duas palavras: arte e participação. Trata-se da participação que inclui a performance dos visitantes e permite socialização. Juntamente considera que Dinâmicas e trocas Entre Estados de Performance, (DTEEP). Essa prática explora dois deslocamentos dentro da performance das Artes Visuais. O primeiro é o deslocamento da ação do artista/performer para os visitantes/performers. O segundo trata dos ritmos de entradas e saídas dos participantes durante a performance. Um ritmo definido via a logica do trabalho em abrir a possibilidade de alterar os participantes. Resumidamente o termo se refere à troca de participantes no processo de articipação.

A partir da prática de DTEEP, Peled (2015) destaca algumas alterações nas características da performance.

Primeiramente, indica-se uma mudança importante em relação ao artista da performance que usa o corpo como obra. Na DTEEP a performance concentrada no corpo do artista/ performer desloca/divide/perde atenção para os corpos dos participantes. No caso de do Delicatessen +00, nas variadas ações executadas sobre a mesas.

Outra mudança refere-se a aproximação arte/vida que ganha uma relação de jogo entre micro/ macro, através de movimento de costura dentro/fora dos participantes que podem, inclusive, propor alterarações na sua forma de participar.

No uso de DTEEP são encontradas diversas temporalidades. A variedade temporal da performance é mantida, porém a duração é condicionada a quantidade de participantes. No caso do Delicatessen +00, trata-se de quatro participantes de cada vez, mas a duração e permanência não é limitada ou seja cada participante vai em seu ritmo.

Mais uma mudança remete a aproximação com o espectador que na condição de DTEEP ganha novas dimensões em condição de coprodução provocada pela participação. O que era plateia (relativamente) estática e receptiva torna-se o motor da performance. No caso do Delicatessen +00, o público executa variadas ações: pesar, calcular, fazer molde.

No DTEEP não procura-se a pureza do ato ao vivo, mas uma complexificação do ato participativo através da performance. A performance ao vivo pode ser desdobrada em registros – textos, fotos, filmes, inter- faces eletrônicas – que podem receber um novo desdobramento, novamente realizado ao vivo para propiciar uma condição de troca. O Delicatessen +00 pode também ser mostrado apenas como plataforma participativa. Nesse caso, usa filme editado das ações e textos e banner da agência de Turismo Definitivo

A participação dos outros encoraja e pode tornar-se um incentivo. Nesse sentido, o DTEEP facilita a participação[8] na medida em que promove uma padronização da ação após sua repetição realizada ciclicamente. Ou seja, no caso de Delicatessen +00, ver pessoas fazendo pode incentivar outros a participar uma vez que eles são assegurados previamente de como as ações se desenrolam.

8 Em texto denominado Projetos, Oiticica (1966, p.35) usa um termo importante para compreender o fenômeno DTEEP, **"**permutas de proposições", ao descrever um projeto para o Central Park, em Nova York. Tal ação consiste em vários ambientes de "autoperformance" onde acontecem trocas entre participantes sinalizadas pelo artista ao descrever o projeto.

Através do DTEEP, o protesto sobre padrões de comportamentos é transferido para o visitante. A tendência de apresentar performances em locais alternativos também mudou; a prática foi absorvida parcialmente pelo âmbito museológico e institucional. A inserção de obras participativas em instituições de arte permitem uma relação diferenciada com a performance social desses espaços onde encontramos os performers institucionais – guardas, educadores etc. Dessa forma, o DTEEP permite uma diversificação na relação visitantes/performers institucionais. No caso de Delicatessen +00, agentes da instituição participaram na obra.

A performance normalmente é um contexto aberto (comparado ao teatro tradicional, com roteiro, palco e diretor). A partir da incorporação do visitante via a participação, torna-se ainda mais imprevisível o que pode acontecer. As vezes a ação proposta pelo artista nem chega ser realizada, mas isso faz parte do risco assumido.

O ciclo de repetição de ações, muitas vezes encontrado na arte da performance, no contexto de DTEEP é transferido para o público. Esse elemento aparece na ação contínua de vários participantes que performam. Tal fato possibilita uma maior diversificação através da comparação das ações individuais de diferentes participantes. Essa repetição, dependendo da proposta, pode ser mais restrita ou mais aberta. No caso do Delicatessen +00 trata-se de ações muito específicos que são conduzidas através da presença artista como mediador.

QUAL É O LUGAR PARTICIPATIVO E PERFORMÁTICO NESSE PROJETO?

A montagem dos móveis repetiu o formato do logo do projeto em formato do sinal de adição (+) e o dois zeros (00,); um formato de 'embalagem' que os participantes foram convidados a ocupar (ver imagem a seguir).

Formato das Mesas e logo +00

As propostas de arte participativas, aparentemente democráticas e abertas, colocam os participantes dentro de um molde pré-concebido pelo artista e projetam-se como um lugar de expansão autoral que propõe, inicia, organiza e coordena o projeto. Nessa perspectiva, o projeto Delicatessen +00, pode ser considerado uma embalagem ideológica dentro da qual os visitantes tiveram a oportunidade de ativar suas performances, como uma doce recompensa dentro da embalagem artística.

Ao mesmo tempo em que participantes encheram com gesso as embalagens trazidas (valorizando o vazio), a sua ocupação entre os vãos das mesas permitiu que os 'móveis/ embalagens', a obra do artista, fosse preenchida com ações performáticas.

REFERÊNCIAS

OITICICA, Hélio. Projetos 1966b. In: LAGNADO , Lisete; PEDROSA, A. (orgs*). 27ª Bienal de São Paulo.* Como viver juntos.*?* São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

PELED, Yiftah. Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance (Tese de Doutorado no Departamento de Artes Visuais). Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2013.

GD04 ARTE PÚBLICA NO CONTEXTO IBERO-AMERICANO

O PERFORMER CAMINHANTE: GUERRILHEIRO POETA

Artur Dória Mota/Artur Dória
PPGArtes do Instituto de Cultura e Arte (ICA)
da Universidade Federal do Ceará (UFC)

RESUMO

Este texto ensaio disseca, de modo fragmentado, uma metodologia de criação fundamentada pelo caminhar na cidade. Trata-se também de um texto prático experimental em que busco compreender e me aproximar do método que elaborei, assim como de alguns conceitos com os quais estou trabalhando. Para isso, vou percorrendo as diversas camadas de sentido e desdobrando-as conforme os seus processos moventes.

***Palavras-chave**:* Cidade; Caminhar; Corpo; Guerra; Guerrilheiro.

ABSTRACT

This text dissect, in a fragmented form, a methodology of creation grounded by walking in the city. It has been also an experimental pratice text on what I want to understand and approach for the method that I create as like a few concepts that I was working. For that, I will roam for the various layers of sense and unfolding according to yours moving process.

***Keywords:** City; Walk; Body; War; Partisan.*

A cidade[1] aparece aqui como um contexto arrasado. Sua condição é observada sob o aspecto - espectro? - da ruína. Amontoada de entulhos, superfície empelotada e tomada por uma sensação de devastação. Paisagem de guerra, mas que não deve ser denotada sob um principio transitório, como um acontecimento que passou; alertemos: há uma permanência danosa nesta paisagem. Esta permanência é expansiva e tem o poder de escorrer entre paisagens, paisagem que infecta outras, podendo até mesmo destruí-las por completo. Não há qualquer índice de segurança possível, em maior ou menor grau, a cidade caracterizada sob este estranho estado de guerra, afeta a todos.

Com isso, não há possibilidade de fuga. Endosso a nossa condição imanente de cidade, não há um corpo (humano, forma humana) e para além dele a cidade (uma cidade) constituída, como se a cidade fosse, por natureza, um tipo de babá escravizada com o objetivo de cuidar – vigiar/controlar - e fazer o corpo melhor passar, retê-lo de agrados.

Sob uma compreensão clássica e retilínea, fugir implica em um desejo de livramento completo, de deixar para trás aquilo que não deu certo, experiência fracassada, tentar em outro lugar, seguir em frente, explorar e desfrutar - *quem sabe* - os recursos de uma terra ainda virgem. Há um claro complexo destrutivo nessa fuga, um ato covarde, vida sabotada, expropriada de sua potência. Uma lógica de manutenção, modo de vida extrativista que só poderá produzir restos, rastros e dejetos. A fuga será apenas um ato provisório, já que, dessa forma, não se pode (ou não se quer), de fato, fugir.

Mas "fugir", para além de uma impossibilidade prática, pode ser tomado sob outra perspectiva: a de algo que se move a todo instante, ainda que no mesmo lugar – sem relação com a distância -, mas que não se restringe a um mero esquema de contenção. Fugir é "produzir algo real, criar vida, encontrar uma arma" (DELEZE; PARNET, 1998, p.40). Um status, por assim dizer, de traição de sua própria natureza, de uma condição regimentada.

"Não há como escapar da Terra", diz, taxativo, Bruno Latour (2014). A fuga, dessa forma, só poderá ser efetuada como um retorno, um voltar-se para aquilo que fora deixado pelo caminho, nesse caso, a Terra. Esse movimento impulsiona uma necessidade implícita: admitir a guerra. Não apenas aceitar a paisagem, não se trata de exercício de conformidade, mas sim, de deixar-se envolver por uma ontologia da guerra, de vivenciá-la, tomá-la para si, em si. Não estamos somente como testemunhas, vítimas civis, estamos em guerra, somos a própria guerra.

Essa guerra situa-se, desde já, como uma guerra entre mundos, ideia postulada por Bruno Latour, e atenta diretamente aos modos como podemos e queremos viver de agora em diante, com o que temos, com os restos indigestos que nos foram deixados. Juliana Fausto (2013), ao abordar alguns dos conceitos apontados por Latour sobre este tema, aponta para a questão política essencial que fundamenta essa discussão: o conflito, longe de uma aparente dispersão, está muito bem situado: *Humanos* x *Terranos*.

O que está em jogo é a presunção de supremacia (diferenciação e especismo) do homem sobre a Terra (antropocentrismo) contra todos aqueles, outros (destituídos de perspectivas e pontos de vista singular), que a compõem. Mundo x mundos. Evidências da impossibilidade de composição com a lógica capitalista, que nega a terra, ao tempo em que não pode prescindir dela. Os Humanos são a tentativa moderna e fracassada de superar a Terra; já os Terranos são aqueles humanos e não-humanos que sabem das implicações de viver em um mundo em que tudo se move, em que tudo é agência. Estão os Terranos cansados, desgastados,

1 Apesar de me referir de modo geral às cidades, estou pensando, sobretudo, a cidade-metrópole do século XXI. Nesse caso, a cidade em sua eminência urbana, não mais como um contraponto ao campo.

aporrinhados dos Humanos, estes contra seres, sempre carregados de sua prepotência/prevalência antropocêntrica.

Com este pretexto, proponho uma fuga caminhante; fuga sem correria, sem desespero. Fugir, não da cidade, mas PARA a cidade. Assim, ao fugir para a cidade, este deserto de trapos, o corpo não poderá ser senão um elemento clandestino; e exatamente por não poder seguir os desígnios dominantes da espécie, o caminhante só poderá ser um traidor. Caminhar. Modo de contato primário com a cidade, modo de contato entre mundos e submundos. Um ato simples que vem sendo, ao longo destes últimos anos, na cidade, carcomido de sua envergadura. A cidade do corpo em fricção com o corpo da cidade. Caminhar é aceitar a mistura dos corpos, práxis movente entre corpo e cidade. O que acontece quando investimos nessa relação comburente, implodindo toda uma constituição que pregou (e ainda prega) a separação histórica entre natureza e cultura[2]?

É preciso inferir, de modo mais claro, que assumir a ocorrência desta guerra, é imediatamente começar a guerrear; e disso depende a vida (não apenas a da civilização ocidental) daqui por diante. Nesse caso, não há uma modulação discursiva que seja capaz de dar conta dessa práxis. Toda modulação posta, será como uma operação de pacificação, de querer aliviar a urgência, a presença ou mesmo a inevitabilidade da guerra.

> Mas se nós aceitamos a guerra civil, incluindo entre nós, não é somente porque tal constitui em si uma boa estratégia para derrotar as ofensivas imperiais. É também e sobretudo porque ela é compatível com a ideia que temos de vida. (INVISÍVEL, 2014, p.133)

Não há uma declaração de guerra a ser efetuada. O que há é simplesmente uma “ação”, visto que a guerra é tudo o que ai está, a guerra já está. Esse “tudo” não compreende uma totalização, refere-se mais a uma multiplicidade de inserções possíveis. A guerra é uma só, mas não poderá nunca ser travada ou reduzida a uma única linha de frente. Para isso, é necessária uma disponibilidade do encontro, de saber os modos pelos quais a guerra lhe chega, de inventar os modos de fazer ou de se fazer chegar à guerra. Inventar possibilidades para adentrar o subterrâneo do conflito.

Tomando a cidade e o corpo como territórios de confronto, há que se pensar em um processo que leva em conta uma nova corporificação. Dar corpo, tanto ao corpo, quanto à cidade. É preciso performar a guerra afim de saber como fazê-la. Chegar à outra geografia, inventar uma geografia intensiva.

O caminhar é uma tática direta de (re)fazer o corpo se (re)encontrar com a cidade. Esta tática está vinculada a uma especificidade de criação artística - prática estática - pautada por este princípio bélico. O que impõe dizer que, com o caminhar na cidade, queremos pensar, sempre em deslocamento, os modos (im)possíveis de se intervir na cidade, de perfurá-la, ao mesmo tempo em que deixamos a cidade interferir em nós. Fazer pele com a cidade é trazê-la próxima a si, é (re)fazê-la a todo instante enquanto urgência - fisiológica até - , do mesmo modo que nosso corpo, ainda que o ignoremos, sempre foi.

O caminhar, em sua simplicidade, é um deixar-se voluntário aos riscos. Com efeito, não podemos ignorar que estamos diante de um cenário perigoso, e por isso, não se poderá caminhar sempre do mesmo jeito, sob a iminência de ser soterrado; existe a caminhada, mas não existe UMA caminhada, não havendo, portanto, uma brecha de apropriação – arma que não pode ser patenteada. Toda caminhada deverá desaguar em outra, sua lógica é a do agenciamento, sendo o seu limite, o do transbordamento.

---

2 Nesse caso, temos, de modo geral, um corpo que poderia ser compreendido como uma natureza (um dado objetivo e, portanto, natural) enquanto a cidade aparece como uma cultura desenvolvida, uma construção social, que atenderia as necessidades de habitação do homem.

Como estética de guerra o caminhar é uma metodologia do criar que concebo como tensionamento, água fervente de redes de conexões, que tem por base a característica de *encontrar*|*criando* novas possibilidades de habitar e *preencher*|*liberar* a vida. "Se a guerra move as inovações técnicas ocidentais, poderíamos dizer que a arte, vanguarda militar em outro sentido, é também um manancial de inventos tecnológicos". (NODARI, 2014, p.04-05). Isso nos coloca, frente à arte, antes de tudo, em uma condição de resistência.

> Acho que, na base da arte, há essa ideia ou esse sentimento muito vivo, uma certa vergonha de ser homem que faz com que a arte consista em liberar a vida que o homem aprisionou. O homem não parar de aprisionar a vida, de matar a vida. A vergonha de ser homem...O artista é quem libera uma vida potente.[3]

Estamos diante da produção de um processo de atravessamento. Terrano é aquele que abandona a condição de Humano, é o que não desiste da Terra, exatamente por saber que sua vida depende disso. Para chegar a isso, entretanto, esclareçamos: o performer, antes de tudo, precisa tornar-se, chegar a condição de caminhante, ou estado caminhante de ação, o que carrega consigo a necessidade de sucessivas práticas de caminhada.

Esse outro corpo não se esquiva do contato. É um corpo interessado em outros corpos, corpos não-humanos, abjetos, abandonados ao nível do chão, espoliados de qualquer sentido. Seu desejo de cidade é o desejo de aferrar-se, conhecer, experimentar texturas de outros corpos. A caminhada é, portanto, *também* uma ação de coleta[4]. Há o desejo de levar consigo, de fazê-los incômodos, de romper com a distância imposta pela cidade[5].

Há um acúmulo de *camadas*|*densidades*, mas que não incorrem em sedimentações. São vários os níveis de atuação que se sucedem sem deixarem, contudo, cada uma em sua singularidade, de atuar. Muitas linhas são criadas. É um momento de amadurecimento, é onde há, de fato, uma ação direta de *confronto*|*denúncia*, que apesar de ainda *performar*|*caminhar*, se inscreve dentro de um princípio de batalha, é quando o *performer*|*caminhante* experimenta a guerra em seu próprio *corpo*|*campo*.

Para tornar-se guerrilheiro atravessa-se um intenso processo preparatório, até o ponto em que se está apto enfrentar o inimigo dentro de seu território físico, quando se é capaz de ter o inimigo tão próximo a si, mas sem deixar que ele o perceba ou, se o percebendo, não seja capaz de golpeá-lo[6].

> Ganhamos em potência ao combater um inimigo, não ao rebaixá-lo. Mesmo o antropófago quer melhor do que isso: se ele come o seu inimigo é porque o valoriza tanto que quer alimentar-se da sua força. (INVISÍVEL, 2004, p.189).

A guerrilha aparece como a elaboração específica de um processo metodológico de pesquisa. No entanto, é mais abrangente, pois foge de parâmetros tradicionais científicos pautados por uma objetividade, se apegando a uma experiência subjetiva; produção de sentidos que são criados e não anunciados. A guerrilha,

---

3 Gilles Deleuze. Abecedário. Letra R, de resistência.

4 Nesse sentido, é oportuno pensar que a caminhada é sempre outra coisa para além da própria caminhada, uma caminhada nunca é uma caminhada, nunca se está *somente* caminhando, assim como não se pode caminhar completamente só. Sua potência reside justamente na capacidade de não contentar-se com uma única (pré)configuração possível. Ao caminhar estamos sempre a procurar pelo impensável, ainda que não saibamos; pelos espaços ainda não ou pouco explorados.

5 A *performance*|*caminhante* nada mais é do que uma operação de (re)conhecimento do território no qual se deseja batalhar. É um levantamento tático imersivo, que podemos chamar de ação poética metodológica de guerrilha, em substituição a uma ideia de "pesquisa". Na verdade, a *performance*|*caminhante* antecede a guerrilha enquanto materialidade sensível.

6 "Conheça o inimigo e conheça a si mesmo; assim, em uma centena de batalhas, você nunca correrá perigo. Quando se desconhece o inimigo, mas se conhece a si mesmo são iguais as suas oportunidades de ganhar ou de perder. Mas desconhecer-se a ambos, certamente estará em perigo em todas as batalhas." (TZU, 2008, p.36)

neste trato, é uma produção sensível de resistência, uma depuração direta do processo de caminhada na cidade; sofisticação tática do artista caminhante.

O guerrilheiro[7] é gestado pela caminhada no ponto em que esta se torna indubitavelmente perigosa, em que o caminhante enquanto tal, já não aguenta mais. É preciso que ele seja imediatamente colocado em caminhada, outra, da qual não poderá suportar senão for insistentemente reinventada através da eliminação do excesso. Processo de lisura, raspagem. É aquele que é criado para confrontar a cidade, para devorá-la - ser antropofágico: interessa na cidade aquilo que não é dele[8] -; para fazê-la aparecer, como um sujar-se, em sua própria pele.

O *performer|caminhante* se transforma em guerrilheiro, o guerrilheiro se transforma em poeta. Dupla captura. E isso sucessivamente. Essa alquimia não deixa nunca de ocorrer, não há substituição, são estados que vão se excedendo e se exercendo uns sobre os outros, produzindo, por sua vez, um labirinto de nós de possibilidades, possíveis impassíveis que transbordam em ações outras (escrever, vestir, costurar, bordar, plantar, fotografar...) e que não fazem outra coisa senão povoar a vida.

O poeta é capaz de transitar imperceptível entre mundos, é aquele que invariavelmente irá além da mera denúncia, da queixa vitimada. O poeta delira a cidade de imaginação. Fazer delirar a cidade é imaginá-la sob outros aspectos, aspectos do porvir. Derivar é deixar-se devir. O poeta não tem volta, ele vai e margeia os níveis de insegurança, sendo capaz de transitar em uma cidade que já não é mais aquela, quente, abafada e enfadonha; a que passa todo dia, programação diária, rotina-deserto, incapaz de fazer sonhar. Ser poeta é se entregar a um crime defeito. Ser criminoso, nesse sentido, equivale a ser propositadamente detido, não pelas forças de segurança, mas pelo crime em si, que traz impresso, a própria punição. Neste percurso, o poeta está intimamente ligado à fuga de que falávamos anteriormente: “uma fuga é uma espécie de delírio. Delirar é exatamente sair dos eixos (como “pirar” etc). Há algo de demoníaco, ou de demônico, em uma linha de fuga.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.33).

Permitir a conexão sob o risco de outra conectividade. Habitar os territórios impensados, conjugando o espaço como elemento vital, de teor sensível, não neutro e carregado de afetos. Criar uma profundidade, uma rotura na terra, ao invés de aterrá-la. Investir na terra que há, que não se sabe ali, e não superficializá-la afim de distribui-la de saberes localizáveis. O guerrilheiro se (trans)torna poeta por guardar semelhanças com os xamãs, guerreiros do invisível. O poeta inventa modos de cura, e a guerra, bem sabemos, não pode prescindir de seus curandeiros.

Todo esse processo não é senão uma tática de povoamento (de criar um povo que falta, como vislumbrou Deleuze), que em última análise, refere-se a produção de barricadas através de uma tribalização da cidade, deglutida em um desejo de “primitivização” ou de “selvagização” do corpo.

7 O guerrilheiro é o hibrido criado da mistura entre corpo e cidade. É um caminhante do qual não se pode dizer (não se sabe) onde começa a onde termina a pele do corpo e a pele da cidade. Por isso, ele é capaz de ampliar a caminhada a um espaço sempre novo, de levá-la a outra dimensão afetiva.

8 No Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, há uma passagem que diz: “só me interessa aquilo que não é meu”. O outro é o único interesse possível. Não quero nada que seja meu, que possa ser definido ou defendido enquanto propriedade inerente a minha pessoa.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago.** In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardísticos.* Petrópolis: Vozes, 1976.
DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** São Paulo: Escuta, 1998.

FAUSTO, Juliana. **Terranos e Poetas: o "povo de Gaia", como "povo que falta".** Revista Landa, 2013, Vol 2, n° 1.

LATOUR, Bruno. **Para distinguir amigos e inimigos.** Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2014, Vol 57, n°1.

INVISÍVEL, Comité. **Aos nossos amigos**. Edições Antipáticas, 2015.

NODARI, Alexandre. **Limitar o limite: modos de subsistência**. Colóquio Os Mil Nomes de Gaia. Do Antropoceno à Idade da Terra: Rio de Janeiro, 2014.

TZU, Sun. **A arte da guerra: por uma estratégia perfeita**. São Paulo: Madras, 2008.

ARTE URBANA – TRANSGRESSÃO POLÍTICA EM PROCESSO

URBAN ART – POLITICAL TRANSGRESSION IN PROCESS

Frederico Caiafa[1]
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC), da Universidade Federal de Ouro Preto.
Bolsa REUNI/UFOP.

RESUMO

A arte urbana propicia um espaço de transgressão ao seu produtor, sobretudo por ser realizada em ambiente público, o húmus do artista em exercício de construção de sua obra, em processo, suscetível à urbanidade. Relações de desobediência nas quais o artista urbano, a partir da prática de sua arte, exercita novas percepções e modos de fruição para a construção de sua arte insurgente, resistente na arquitetura da cidade.

Palavras-chave: *Arte Urbana, Performance, Política, Transgressão.*

ABSTRACT

The urban art gives a transgression space to your producer above all to be produced in a public environment the humus of the artist in exercise to build your work in process susceptible at urbanity. These disobedience relationships that which the urban artist, starting to your art practice, exercises new perceptions and fruition behavior to the construction of your insurgent art works, resistant in the city's architecture.

Keywords: *Performance, Politics, Transgression, Urban Art.*

1 Orientação: Prof. ª Dr. ª Aline Mendes de Oliveira. Mestrando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes, Especialista em Análise Institucional, Esquizoanálise e Esquizodrama: Clínica de Indivíduos, Grupos, Organizações e Redes Sociais pela Fundação Gregorio Baremblitt de Belo Horizonte (FGB-BH) e Instituto Félix Guattari (IFG). Chancela dada pela Fundação Lucas Machado (FELUMA), através da Faculdade de Ciências Médicas de Minas Gerais (FCMMG). Licenciatura em Língua Inglesa e Portuguesa e suas respectivas Literaturas pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (UNIBH).

INTRODUÇÃO

O espaço urbano como seara produtiva do interventor, do artista que faz uso desta arquitetura de criação de arte, é, pois, ateliê aberto a riscos, à repressão e à violência. Violência no sentido de violação de naturezas singulares próprias e, sobretudo, política por legitimar em si o trânsito das pessoas e por regimentar todos os códices sociais em si e sobre os corpos em movimento. Ao ser local de criação de processos artísticos instaura novas dinâmicas aos lugares no encontro de forças existentes ali. Sem sombra de dúvidas, a arte urbana faz-se em processo, afecta ao que há por perto. O espaço do comum, como território de todos, conquista a possibilidade de encontros dos mais diversos e por via de troca múltiplas em sua "pele".

Provoca os sensos, os sentidos e afãs dos mais diferentes. Linguagens outras, substâncias inéditas, que colorem, destacam compondo estruturas no corpóreo cinerício da paisagem. Para pensar nessa complexa estrutura da cidade precisaríamos pensar em sua situação por intermédio de sua verve hodierna. Como a própria estrutura é cooptada pelos movimentos neoliberalistas de nossa sociedade que dão fogo às caldeiras da inutilidade e do processo zumbi de consumo impingido sobre as pessoas? E não estamos aqui assumindo alguma frente filosófica ou política preferencial. Mas antes queremos pensar na *urbe* como dispositivo de regime dos corpos que gestam modos preferenciais de comportamento consequente e intermitente de controle social. As partes segmentadas de suas estruturas exercem aos corpos o mesmo ordenamento servil de rebanhos em suas redomas, cerceamentos. Os sinais, as placas, as redes de transportes, as estruturas das instituições exercem o mesmo sistêmico perpassado pela disciplina e encontrando, no controle, uma maquinaria muito mais efetiva para os regimentos e internalizações dos códices externos.

Essa ideia de controle, que rege o movimento global capitalístico e que, através do paralelo traçado por Deleuze, em seu texto sobre a Sociedade do Controle e o pensamento de Foucault sobre as "sociedades disciplinares", auxilia-nos a imprimir semelhanças na construção de um sujeito contemporâneo *standard*[2]. No livro *Conversações: 1979-1990,* Deleuze trabalha com o termo dando amplitude as suas máximas para nos situarmos à superfície que a sistemática da gestão toma todas as instituições que nos cercam.

> Foucault situou as sociedades disciplinares nos séculos XVIII e XIX; atingem seu apogeu no início do século XX. Elas procedem à organização dos grandes meios de confinamento. O indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis: primeiro a família, depois a escola ("você não está mais na sua família"), depois a caserna ("você não está mais na escola"), depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência. É a prisão que serve de modelo analógico[...][3]

Neste sentido iremos em direção às estruturas que se tornam estruturantes, por intermédio de uma origem do fora, externa, fixa e que têm a pretensão de erigir estruturas internas aos comportamentos dos sujeitos. Conceitos e preceitos de uma ansiedade eterna por assegurar uma sensação de segurança e estabilidade sociais. Esse exercício está relacionado aos segmentos que conformam à sociedade. Arcabouços que reproduzem a sistematização almejada pelos desenhos instituídos na superfície citadina.

> Os sistemas jurídicos − teorias ou códigos − permitiram uma democratização da soberania, através da constituição de um direito público articulado com a soberania coletiva, no exato momento em que esta democratização fixava-se profundamente, através dos mecanismos de coerção disciplinar.[4]

As disciplinas estabelecidas e as afinidades forçadas, por intermédio do momento e da preferência do exercício de especialistas (FOUCAULT, 2013), apresentam uma maquinaria refinada por sistemas e redes

2 Termo afim ao hábito neoliberal de padronizar a vida para dar conta do controle dos corpos, e que significa, literalmente, padrão.

3 DELEUZE, Gilles. Conversações, 1979-1990. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008, p.219.

4 FOUCAULT, Michel. "A microfísica do poder". Rio de Janeiro: Paz na Terra, 2013, p. 105.

de opressão aos sujeitos, preponderantemente, a naturalização dos mecanismos de confinamento. Relacionando o humano à ceifa de si, como na criação de animais, que estabelecemos uma dependência na qual os governos, pela prática da contensão, promovem o enfraquecimento dos corpos.

Somos dependentes dessas relações de disciplina e que impigem receitas, *modus operandis* e anulam idiossincrasias e relações *sui generis* das atividades criadas por mecanismos de criação poética própria. Pensamos este termo em sintonia com a hipótese de autopoésis e a capacidade de gestação de algo inédito de si ou da transformação de si próprio que vêm sendo tratada pela fenomenologia a partir das palavras de (MATURANA; VARELA, 1998).

A partir do que trata Renato Cohen, em seu livro *Work in Progress* da Cena Contemporânea pesamos que poderíamos pensar que a partir dos termos que estamos associando, acreditamos ter ferramental para galgarmos duas questões para prosseguir em nossa escrita. A arte urbana acontece por um mote que leva o artista ao seu ato, por muitos considerado com vandalismo. Mas que a nosso observar surge a partir de uma poética contracultural etc., que ocorre por sua substância fulcral, a inquietação. A prática do *leitmotiv* como dispositivo faz parte da criação de uma poética própria em conjunto ao exercício de percepção e vontade do processo como principal momento do exercício artístico.

"A fala disforme, o gesto avesso, a cena assimétrica e disjuntiva, a colagem estranha talvez componham as vicissitudes necessárias de uma arte que recusa a forma acabada e faz sua ontologia no território obscuro da subjetividade".[5] Mesmo sendo praticada em processo e fomentada pela geração de forças que o desejo promove à arte urbana, pensamos que esta deriva de fluxos que transcorrem por seu produtor e sofrem sua aniquilação legalizada.

A produção de artifícios legislatórios que geram definições impossíveis à vida artística por meios de conceitualizações universais de preferencias e estilos. A produção da obra, exatamente, é posta em searas de conceituações depreciativas. E seu desenrolar gesta normas sociais que criminalizam e põem em pé de igualdade criminal assassinos e artistas, mas não corruptos e violadores constitucionais, pois convidamos (THOREAU, 1999) "A lei nunca fez os homens sequer um pouco mais justos; e o respeito reverente pela lei tem levado até mesmo os bem-intencionados a agir quotidianamente como mensageiros da injustiça".[6]

As subjetividades são estipuladas forçosamente aos indivíduos produzindo zumbis que cumprem com seus papéis sociais como zelosos mantenedores da ordem, assim, fazem minguar suas potências singulares. Como o movimento continuamente direcionado ao individual, por uma forçosa noção de competição imposta pelo sistêmico neoliberal globalizado. Convocamos (BACHELARD, 1996), para pensarmos nas estruturas de fragmentação dos corpos postos em cisão entre:

> O exterior e o interior formam uma dialética de esquartejamento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos. Ela tem a nitidez crucial da dialética do *sim* e do *não*, que tudo decide. Fazemos dela, sem o percebermos, uma base de imagens que comandam todos os pensamentos do positivo e do negativo.[7]

Nessa toada entramos em um campo de observação no qual as "instituições geométricas", conforme vai tratar mais a posteriori, que são as que devassam os corpos tornando-os mais ignóbeis frente ao sistema do capital. Os corpos são postos em máximas na busca de uma perfeição e reproduzem as aparências no delírio

5 FERNANDES, Sílvia. A CENA EM PROGRESSO. Prefácio. In: COHEN, Renato. "*WORK IN PROGRESS* NA CENA CONTEMPORÂNEA". 2. ed. (Estudos; 162). São Paulo: Perspectiva. 2013, p. XVII.

6 THOREAU, Henry David. Desobediência Civil. São Paulo: L&PM Pocket. 1999, p. 6.

7 BACHELARD, Gaston. A Poética do espaço. 2. ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 216.

de um *status quo*. À margem, os não incluídos nos parâmetros dos gostos bem quistos, bem delineada pela sistêmica das cifras definindo e apartando anomalias que precisam serem extirpadas como cânceres sociais. Ora, o dinheiro é o maior opressor dos corpos em nossa sociedade contemporânea, ele é o algoz do humano em sua pseudolibertação ficcional expectada pelo complexo da comunicação hodierna.

O corpo artístico invade o espaço urbano como um estranho ao funcionamento do espaço público publicitado, esquadrinhado pelo marketing capitalístico. Arte que escapa das paredes do local dedicado a ela e atravessa a rua, posta-se nua a uma "presentificação", à espetacularização de sua existência (DEBORD, 2003) e a desespetacularização. Tampouco limita-se a prerrogativas para a qualificação de sua atuação. Desobedecer ao que lhe é imposto à força, vomitar o desnecessário na labuta da criação, sobretudo, acionando imanências que cabem apenas à produção do ato violador e do rompante do fazer que transcende aos códices, aos estabelecimentos. "A indisciplina do corpo em um determinado espaço-tempo, ordenado sob uma disciplina específica, pode levar o sujeito muitas vezes à prisão ou ao hospício. O "delito" e a "loucura" são algumas das criações que nossa sociedade reservou para os corpos indisciplinados.[8]

A atuação da arte urbana e de suas várias recriações, roubos de espaço de *pixo*[9], dos *stickers* sobrepostos em espaços públicos, do grafite que toma espaços não compactuados com seus responsáveis. A espontânea produção de arte em espaço esquecidos, abandonados e tomados por interventores urbanos. Em diversas cidades chamam a atenção pela profusão de potência que depreendem aos olhos das pessoas. Promove a deflagração destes espaços até então inexistentes, isolados, esquecidos. São como um "Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico".[10]

A rua é indubitavelmente um espaço de transgressão e expressividade deste artista urbano. As diversas linguagens possíveis que a arquitetura urbana disponibiliza ao interventor nos parecem direcionadas ao seu próprio momento contemporâneo. Insurreição que tem andamento nas cordas bambas do pós-estruturalismo. E se formos pensar assim nos aproximaremos aos situacionistas para pensarmos no exercício artístico em processo que buscamos dar foco.

O artista contemporâneo, sorve os fluxos urbanos, desconsidera as leis por excelência. É um cidadão desobediente das normas e que vive na baliza do desejo, que usa de tela a arquitetura urbana e de palco para suas apresentações, "presentificações". Um terrorista, um criminoso no exercício de sua obra esquizoide, por fugir à lógicas sígnicas, cria erupções no caos urbano. Rizomatiza e espraia no e com o espaço ao qual afeta-se e promove afecções e por isso há o exercício de devires. (SILVA, 2016) exerce o ofício de ourives ao elaborar afinidades a respeito do termo "afecto" às pedras brutas que Deleuze e Guattari nos apresentam.

> O devir arrasta blocos de *percepetos* e *afectos* que "desterritorializam" incessantemente os termos antes pautados pela ideia de identidade e unidade, apresentando em si sua imbricação em uma dimensão "impessoal". Quando este corpo atua arrastando nele e com ele um movimento initerrupto de sensações, *perceptos* e *afectos* intensivos, reativa-se a vida em sua potência produtora.[11]

Acontece, por intermédio de forças externas e internas, a partir de devires as ações artísticas que percebemos ocupar o espaço urbano como força de resistência e de insurreição aos códices urbanos e dos funcionamentos designados aos corpos orgânicos neste cinerícios estruturais. Nessa metódica, percebemos

8 LUDD, Ned (org.). Urgências das Ruas: Black Block, Reclaim the Streets e os Dias de Ação Global. Trad. Leo Vinícius. Coleção Baderna. São Paulo: Conrad. 2002, p. 14.

9 Vamos optar por manter a forma da grafia e terminologias relativas ao universo da arte urbanas e suas idiossincrasias.

10 FOUCAULT, Michel. A microfísica do poder. Rio de Janeiro: Paz na Terra. 2013, p. 10.

11 SILVA, Matheus. CORPODESEMBESTADO: relações entre Teatro, Literatura e Filosofia. 157fl. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes, Filosofia e Cultura. Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2016, p. 36-37.

que à vida são atribuídos milhares de valores que pretendem relativizar e prever os comportamentos humanos. Por isso pensamos em atividades artísticas que escapolem às previsões e aos que pretendem controlar sistematicamente as insurgências humanas adoentando-nos, catequizando-nos, restringindo e cerceando-nos em nossos movimentos previamente calculados, mapeados e direcionados.

Na rua, a arte é descarada, instaura-se e perpetua sua efêmera condição na duração de sua aceitação por outrem. O incomodo com o que se dispõe aos olhares é seu algoz. Um *stencil* durará, até o dia em que o sobrepuserem ou/e for arrancado, ressignificando. Um grafite será presente na cidade, enquanto o dono da fachada não criar formas de sobrepor este trabalho. Ações urbanas, performances, instalações em processo, aparentemente, relacionam-se com o espaço público de forma a criarem tensões e deslocamentos aos corpos que têm contato com ela. Para (COHEN, 2002) "O trabalho do artista de *performance* é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema".

> É importante enfatizar o papel de radicalidade que a *performance*, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a *performance* é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com a expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta a força motriz da arte.[12]

O caráter de ato experimental, aberto, perfurado por diversas linguagens e que se afina a forças de velocidades e vetores incertos atuando em direção de fluxos e fruição em sintonia com o acontecimento. Este que passeia por frequências que refletem os caracteres processuais, poéticos e políticos do fazer artístico em espaço de trânsito, urbano. Por ser "descondicionante" e "descondicionada" a qualquer amarra social, leis, ordenamentos, a arte urbana configura um "intercampo" que possibilita a vivência prática; e laboratório dos corpos urbano e orgânico em arrolamento e em contato com os que neste espaço se experimentam.

Não havendo razão lógica e necessária ao fato de se fazer arte. Sua existência não é marcada pela necessidade explicativa e justificável para qualquer situação. Ela existe por existir ou apenas para tumultuar. Tumultuar por não se preocupar com algo que seja autoexplicativo, mas, justamente, o contrário. Por ser necessariamente um desvio. Por estimular o incomodo e por não ser possível imputá-la a algum local específico ou definição finalizada e inflexível. E que por isso expressa sua constituição continua, em processo.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. A **Poética do espaço**. 2. ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CARVALHAES, Ana Goldenstein. **Persona Perfomática**: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2012.

COHEN, Renato. **A Perfomance como Linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. ***Work in progress*** **na Cena Contemporânea**: criação, encenação e recepção. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

12 COHEN, Renato. A Perfomance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 45.

DEBORD, Gui. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Conveversações**: 1979-1990. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz na Terra, 2013.

LUDD, Ned (org.). **Urgência das Ruas**: Black Block, Reclaim the Streets e os Dias de Ação Global. Trad. Leo Vinícius. Coleção Baderna. São Paulo: Conrad, 2002.

MATURANA, Humberto R; VARELA, Francisco J. G. **De Máquinas y Seres Vivos**. *Autopoiesis*: La Organización de lo Vivo. 5. ed. Santiago de Chile: Editorial Universitaria S. A., 1994.

SILVA, Matheus. **CORPODESEMBESTADO**: relações entre Teatro, Literatura e Filosofia. 157fl. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes, Filosofia e Cultura. Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2016.

THOREAU, Henry David. **Desobediência Civil**. São Paulo: L&PM Pocket, 1999.

OBRA-JARDIM EM PROCESSO: UMA COSTURA DE INVENÇÃO, HISTÓRIA E SELVAGERIA

A WORK-GARDEN IN PROGRESS: A SEAM OF INVENTION, HISTORY AND SAVAGERY

Júlia de Carvalho Melo Lopes / Júlia Lopes
Pontifícia Universidade Católica (PUC-RIO)

RESUMO

A construção de um edifício instaura uma situação irremediável para sua paisagem. Nesse contexto, um grupo de estudantes intentou executar a feitura de um jardim para um espaço interno do prédio da própria universidade, recém-construído. Partiram da utopia como invenção de um lugar no presente a partir da costura de um futuro, propondo a recuperação de uma memória, atualizada no novo contexto. No processo, surgiu uma discussão sobre autoria, acolhendo a sugestão dos frequentadores, articulando uma obra-jardim em processo entre conversas e encontros que se dariam numa costura de invenção, memória e selvageria.

Palavras-chave: jardim, utopia, autoria, selvageria.

ABSTRACT

The edification of a building establishes an irreparable situation for any landscape. In this context, a group of students intended to make a garden in a building recently edified on the university campus. The group has departed from the concept of utopia as an invention of the present by elaborating the future, proposing the emergence of memory updated by the context. During the process, has also emerged a debate about authorship, in a intention to discuss the different suggestions that might come up from the building users. Therefore, the idea was to articulate a work-garden in process between the conversations with the users and what would come up as invention, memory and sevagery.

Keywords: *Garden, utopia, authorship, sevagery.*

“A utopia que nos interessa não é aquela que sabemos, mas justamente aquela que ainda não sabemos e que precisamos inventar”. A frase que abre essa linha de argumentação vem do texto *Furos no futuro: Utopia e cultura*[1], do psicanalista Edson Luiz André de Sousa, e parece organizar, frase e título, um pensamento do que nos tomou na feitura de um jardim para um espaço interno do prédio da universidade em que estávamos cursando uma pós-graduação. Jardim não como projeto paisagístico, mas como uma costura de invenção de uma nova história para aquele espaço, na selvageria de plantas nativas em seu livre crescimento.

E se é uma frase sobre utopia que abre este artigo, é importante nos deter um pouco mais sobre ela. É próprio da fala apressada pensar a utopia como algo que não existe, mas que vai se concretizar, fazendo do futuro a imagem de um lugar inatingível, mas de onde não podemos tirar os olhos. O esvaziamento do que pode ser a utopia funciona a serviço de uma ordem – um depois, uma idealização e distanciamento do futuro. Que diz da utopia como uma fantasia irrefletida, ou estabelecendo um “dever ser”, um “ter de”. Formatando, portanto, as muitas formas de vida, fragilizando os desejos numa imagem padronizada. Esse é um dos modos de como podemos lidar com o amanhã – que reverbera e forja o medo nos mais recônditos lugares do corpo. Imagens midiáticas, falas oficiais, discursos instituídos: do medo nos alimentamos com estratégia já traçada. “Basta insistir na lógica do ontem e assim confirmar que a continuidade dos princípios e dos funcionamentos legitima os adágios ontológicos de uma racionalidade insuflada pelas formas instituídas”[2], coloca Sousa.

O termo *utopia* tem outra genealogia. A sua formulação, cunhada por Thomas Morus no século XVI, fala sobre nomear uma “nação-cidade-ilha imaginária”, trazendo a “fusão do advérbio grego *ou* – 'não' – ao substantivo *topos* – 'lugar' –, dando ao composto resultante uma terminação latina” (LOGAN e ADAMS apud WISNIK, 2001, p. 86). Ao que o pesquisador Guilherme Wisnik comenta:

> Trata-se, portanto, de uma palavra criada, e não preexistente, pois, em que pese a extrema erudição de Morus, a República ideal de Utopia não seria mais aquela de Platão ou Aristóteles, mas produto de um outro momento cultural e histórico. Sua operação, portanto, é de ironia e deslocamento.
> Utopia, desse modo, refere-se a um projeto que se realiza no espaço, fundando, através da negação, um novo lugar. Mas qual lugar? Não se trata do *locus* latino, de definição estática e circunscrita, mas de um híbrido composto com base na noção grega de *topos*, em cuja definição está suposto o movimento (WISNIK, 2001, p. 86).

A essa leitura reunimos outra, de Sousa, para quem Morus propôs a invenção de um lugar pelos avessos. O avesso da cidade, ou o avesso do esquecimento – que para nós diz muito do que intentamos fazer na ação de constituição do jardim. Mostrando a potência do banal, um pedaço de terra batida e seca, revertendo o abandono em que estão confinadas as histórias e os possíveis – aquela que foi derrubada e cortada para dar lugar ao concreto. Essa tem sido, segundo Sousa, a função social da utopia desde sua invenção por Morus, que propõe sua uma “ilha de papel”, não para constituir um ideal objetivável, mas, “ao contrário, iluminar o presente e indagar assim os impasses da sociedade do seu tempo”[3].

O que pode vir à tona ao se iluminar o presente? “Criar é abrir descontinuidades, interrupções neste fluxo do mesmo”[4], coloca o pesquisador. Como furo, um *furo no futuro*. Sousa fala, sobretudo, da invenção de um hoje, na criação que se dá no fazimento das coisas. E aqui uma imagem bonita: a partir de uma uma ideia de Roger Dadoun, o pesquisador sugere a inversão do vetor presente-futuro. Não pensar o futuro seguido do presente, mas o presente a partir do futuro. Talvez o que nos diz a utopia seja um insistir na presença e nas invenções possíveis do estar presente, no que queremos que essa presença seja – abertura, fricção, fenda. É, portanto,

1 SOUSA, Edson Luiz André de. *Furos no Futuro: Utopia e cultura*. p. 6. Texto enviado pelo autor.
2 Idem. p. 9
3 SOUSA, no texto A Utopia e os avessos da cidade. Texto enviado pelo autor.
4 Ibidem.

o amanhã que volta os olhos para o presente e faz dele um possível. Por isso a utopia que interessa, defende Sousa, é potência de realidade, não quer ser a realidade.

> A utopia implode qualquer burocracia pela sintonia que tem com o fazer poético tanto na sua condição de invenção de novas metáforas bem como (e talvez seja este o ponto mais radical) uma suspensão de sentido que reativa a imaginação. Precisamos cada vez mais de um pensamento poético que, uma vez instaurado, produza efetivamente um fazer político no sentido pleno da palavra. *A produção poética revigora a língua, toca com coragem nos limites do dizível, contorna com determinação as fronteiras do informe* (...)[5].

Entendemos que a nós se aproxima a ideia de um fazer político quando reativamos uma história adormecida, ou, antes, amortizada, com o gesto autoritário – ainda que necessário – da construção do prédio. Intentamos tocar alguns limites, repensar as "formas de habitação do mundo sensível", numa formulação do filósofo Jacques Rancière. Nas palavras de uma das alunas, a propósito da ação desenvolvida por nós no espaço:

> Nas ações do jardim, tentou-se criar um espaço comum que trouxesse questionamentos acerca do lugar que hoje é ocupado pelo prédio, que para ser construído devastou uma vegetação. As linhas verdes que saem do barro e crescem pelo cimento do chão e da parede lembram o que existia por baixo do concreto e o que se tenta estabelecer agora com o vazio deixado pela derrubada do que havia. Uma ausência incômoda que se busca preencher com outras formas, a despeito das espécies originais do lugar[6].

Apesar de termos um compromisso de seis meses naquele curso, não tínhamos pressa em dar um sentido ao jardim – ainda que estivéssemos envolvidos nas ações e por elas ansiássemos. Nos mobilizávamos a partir de uma pergunta: como inventar um jardim? O que queremos dar a ver? Estávamos a criar um método enquanto ele mesmo se mostrava. "'O que importa é aprender a esperar, mas o ato da espera não resigna. A espera não é passiva. O que é passivo é o temer"[7]. O que nos dizem Edson Sousa e Ernest Bloch, este pela voz do psicanalista, se não, exatamente, esse método para pensar o jardim que queríamos?

O movimento das plantas implica um tempo outro, desvinculado das instituições, das normas que existem num campus universitário, por exemplo. O nosso era um gesto de aprendizado com essa indisciplina, com essa selvageria. Aprender com a língua da natureza, numa tentativa de reanimá-la em nós. Não um gesto subversivo em relação à direção da instituição, simplesmente, mas um crescimento para muitos lados, em muitos formatos, em variações de verdes e outros tons. A língua da natureza, a voz por ela pronunciada tem sido silenciada sistematicamente, mas, do mesmo modo, existe com insistência, à revelia das forças opressoras. A escritora Maria Gabriela Llansol formula a mesma pergunta, de uma outra forma, elaborando sobre o caminho que fizemos antes que passássemos a não mais ouvir essa língua:

> Antes que o homem em que nos tornámos surgisse na corrente dos seres, imagino que todos eles, em uníssono, o imaginaram, o desejaram e o geraram com a **intenção** de dar à luz uma forma viva, **a forma mais viva mais capaz** de penetrar o segredo da inacessabilidade do **porque é**. Mas parece-me que esta pedra, aquele gerânio sobre o parapeito, Prunus Triloba Plena no jardim, e o riacho que corre debaixo desta casa, não calcularam integralmente as consequências do seu projecto. (LLANSOL, 2011, p. 110).

O ciclo total sugerido pela escritora, o mundo engendrado pela natureza, foi ensinamento desaprendido – posto que é nosso, também. Já o era, mas foi alijado do nosso modo de pensamento. Atualizar, ou, antes,

5 Ibidem, p. 10. Grifo nosso.
6 Trecho enviado pela autora.
7 Ibidem.

reintegrar esse modo à maneira que hoje lidamos com o mundo não é mais tarefa fácil, mas se constitui como exercício insistente. Ou pelo menos assim intencionamos.

Como sugere outro escritor, Wilson Bueno. Em um pequeno livro intitulado *Manual de zoofilia* (1991), o poeta curitibano sonha muitos seres (animais principalmente, mas também crianças e lobisomens). Os antílopes de Bueno, por exemplo, são maiores que a liberdade: "extrair a aprendizagem: nenhum homem em toda a Terra alcançará aprisionar, na caixa-do-peito, o coração indomável do antílope" (Ibid, p. 48). Qual era o tamanho do nosso jardim?

Antes de pensar a efetivação do jardim, o que foi de alguma forma trazido à tona (relacionando custos, restrições, viabilidade), queríamos pensar o que fazer daquele lugar, como envolver outros alunos, professores e os funcionários técnico-administrativos, já que a um espaço coletivo seria dado um tratamento também de usufruto coletivo. Em outras palavras, queríamos que a invenção dele fosse também nossa, mas não apenas. Queríamos trazer uma memória do lugar, falar sobre o esquecimento que o poder instituído usa como arma de dominação. Ali já existia uma vegetação anterior à imposição do prédio. Queríamos, ainda, atentar para uma edificação que também é pouco convidativa em seu projeto, limitando-se a ter salas de aula e salas administrativas, não contendo espaços ambivalentes, possibilidades de modulação, e que, ademais, ainda não havia sido suficientemente modificada pela convivência dos que ali tem atividades. O jardim seria, portanto, nossa estratégia para conversar sobre todos esses outros pontos. Sobre o cuidado com o prédio, com os cursos, com a formação de pesquisadores, com o que está porvir.

A execução da ação nos tomou em cheio, e estivemos envolvidos e atentos. Tinha a ver com beleza, com gestos de muitos, nos aproximava do outro, do olhar de quem estava de fora e se apercebia do movimento. (Ou sua total indiferença.) Tinha a ver com dar um passo no sentido de um cuidado com o que é público, utopicamente revolvendo as bases de organização de uma instituição – se não havíamos (nós, como sociedade, como alunos) sido consultados quando da construção do prédio, estávamos a dar nossa opinião não requisitada.

À medida que nos envolvíamos e nos debruçávamos sobre o processo, nos deparávamos com o problema da intervenção e da autoria. Lembramos Foucault: "Não disse que o autor não existia", a partir da conferência *O que é um autor,* e que, e aí fazemos eco, "o autor deve se apagar ou ser apagado em proveito das formas próprias ao discurso" (FOUCAULT, 2009, p. 294). Foucault argumenta no sentido de uma invenção de um autor à medida em que o sujeito escreve. Abrindo espaço, no fazer, para uma outra coisa que vai se transformar em linguagem. E, assim, permitir que o discurso tome forma e contorno enquanto o autor se desfaz. Nos reinventamos enquanto inventamos um jardim, nos tornamos jardim e fazemos do nosso processo um amálgama desses elementos que encontramos no caminho. Propusemos um jardim espaço permeável, não edificado e a céu aberto[8], onde antes havia terra seca e a intolerância da administração ao mato.

Durante uma ação, espalhamos perguntas e papéis no flanelógrafo defronte ao espaço do jardim, na intenção de ouvir o que pudesse vir. Não importava, pelo menos não naquele momento inicial, qual jardim plantaríamos, no sentido de quais plantas funcionariam ou não ali, quais os custos iriam haver, quais as nossas restrições, qual o desenho, o quê, para além das plantas, investiríamos no lugar. Ao fazer está implicado uma forma, e essa forma, de uma maneira ou de outra, viabiliza-se. Fazem-se jardins com as mais variadas intenções, inclusive artísticas. A nossa questão central, naquele momento, vale ressaltar mais uma vez, era outra: uma invenção de espaço compartilhado a partir de uma proposta artística.

8 Houve uma modificação, no mês de novembro de 2014. Foi posto um teto no espaço antes aberto.

E, nessa proposta, há uma voz que enuncia, que diz. Que aponta para a utopia de um presente inventado, que fura o futuro. Quase a dizer: "Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala" (Ibidem, p. 268), como Beckett, citado por Foucault. Pensar sobre o que forma e como se forma o enunciador, sem abrir mão da sua "irredutível necessidade", como o coloca Giorgio Agamben no texto *O autor como gesto*, em que discute as ideias levantadas por Foucault na mesma conferência. O que ambos nos dizem é: não prescindimos de um autor, nem de todos os gestos de que é capaz, mas ao invés de entender esse como uma entidade de uma solidez inatingível, preferimos a abertura de um espaço em que o sujeito desaparece para a criação de uma outra coisa.

Então nos detemos, por um instante, sobre o que queríamos declarar. Pensar a função autor é pensar a obra que advém daí. O que é um trabalho de arte? Em sendo nós os autores naturalmente não se configurariam quaisquer trabalhos como obra? Conseguimos organizar o discurso que configura a função autor? Conseguimos abrir espaço para os seus muitos modos de existência? Dedicamos também espaço para sua circulação? E: quem dele pode se apropriar?

> O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra e que também dá vida como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia da arte, a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola em cena, desfazendo obstinadamente sua trama. (AGAMBEN, 2007, p. 61).

Desfazendo a trama e montando outra, que para nós se configurava selvagem. O imprevisto, o não programado costurando essa trama junto conosco. O processo vacilou, viveu distâncias silenciosas entre gestos e prática cotidiana. Uma espécie de abandono. Mas não era simplesmente descuido. Assim, nesse ínterim, um jardim, de fato, foi plantado no espaço previsto para a nossa ação. As marcas gráficas foram aplicadas em outros lugares, por outros agentes, desconhecidos para nós. Neste intervalo, portanto, – uma espécie de espera – sentimos ressoar outros sons, replicando modos de existência, de circulação e de funcionamento daquele discurso que montamos. Nosso? Também – se espalhando e ramificando pelos espaços institucionais. Fazendo deles outra coisa.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

BUENO, Wilson. **Manual de Zoofilia**. Ponta Grossa: UEPG, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita, diário II*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

RANCIERE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

SOUSA, Edson Luiz André de. **Furo no futuro**. Texto enviado pelo autor, s/d.

_____. **A utopia e os avessos da cidade**. Texto enviado pelo autor, s/d.

WISNIK, Guilherme. **Utopia e fabricação da cidade.** Revista Sexta-feira, nº 6, São Paulo: Editora 34, 2001.

FERRO E OBRAS EM VESTÍGIOS – UMA ANÁLISE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESCULTOR JOSÉ CARLOS VILAR DE ARAÚJO

IRON AND WORKS IN VESTIGE - AN ANALYSIS THE CREATION PROCESS OF THE SCULPTOR JOSÉ CARLOS ARAÚJO DE VILAR

Marcela Belo e Ciliani Celante
Universidade Federal do Espírito Santo

RESUMO

Tendo como objeto de análise as obras de esculturas do artista plástico, brasileiro, José Carlos Vilar de Araújo, situadas principalmente na cidade de Vitória - Espírito Santo - Brasil, este artigo pretende abordar questões do campo de estudos em processos de criação, considerando como documentos de processo o conjunto de obras já disponibilizadas ao público anteriormente. Propõe-se aqui relacionar os nós de interações visíveis no projeto poético do artista detectáveis em seus trabalhos já expostos.

Palavras-chave: Processo de Criação. Arte Pública. Escultura. Monumento

ABSTRACT

Having as analyzed in the works of sculptures by the artist, Brazilian, José Carlos Araújo de Vilar, located mainly in the city of Vitoria - Espírito Santo - Brazil, this article aims to address field of study of the issues in creative processes, considering how documents of the whole process works already available to the public before. It is proposed here relate the nodes of visible interactions in the poetic artist project detectable in his work already exposed.

Keywords: *Creation Process, Public art, Sculpture, Monument*

INTRODUÇÃO

Entendendo uma obra como a materialização de um certo momento na perseverante busca de uma plenitude realizadora, um trabalho acabado é apenas o anúncio de um farol no oceano, que pode referenciar ou aliviar pelo direcionamento, mas nunca é o porto. Sendo o prazer estético dependente da sensibilidade, o que define o ponto final na elaboração de um trabalho seria então o prazer resultante da conformidade do artista com o que de mais próximo conseguiu obter daquilo que se buscava, convertendo assim a obra num marco de trajeto, no labutar incansável pelo fio de Ariadne dentro de seu próprio labirinto. O fio é busca e retorno, pois o artista sabe que quanto mais se distancia, mais perto encontra-se de si mesmo.

Na análise de um processo de criação, os documentos tornam-se as principais testemunhas da autonomia adquirida por uma obra, podendo esses, inevitavelmente falar, não só da obra em si, mas autentificar e referencializar o percurso de todo um conjunto, cuja tendências ou princípios direcionadores podem remeter ou refletir dados de outros momentos de reflexão ou vivência do artista e sua relação com o mundo. Desta forma, se os vestígios apresentam interconexões, ao conjunto de trabalho de um artista também pode ser atribuído uma interface documental, pois se a obra não se esgota em sua ultima forma, ela também se torna, numa visão macro, documento de processo. Assim, a partir deste pensamento, considerando como fonte documental obras já expostas ao público, propõe-se uma observação do processo de criação do artista José Carlos Vilar de Araújo, escultor nascido em Vitória, Espírito Santo, Brasil, autor de diversos trabalhos situados em espaços públicos em diversas cidades e que encontra no ferro o suporte para uma trajetória poética caracterizada por fases que se traduzem em marcas bem acentuadas de uma busca ainda operante, onde se é possível perceber que a própria produção se constitui em marcas de processo, mesmo se alinhavando em distintas gestualidades sobre pontas, cilindros e recortes férreos (figuras 1 e 2).

Figura 1 e 2: Batéias – Bairro Praia do Suá – Vitória. Fonte: Própria, 2011

1. SOBRE O ARTISTA

Vilar, como é conhecido, nasceu em Vila Velha, cresceu no bairro Aribiri, numa família grande, cujo os pais, apesar de profissionalmente seguirem outros caminhos, deixavam transparecer a admiração pelas artes. Atraído principalmente pelo desenho, Vilar ingressou no curso de artes da UFES na década de 1970 e também na mesma década, veio a se tornar professor na mesma instituição. O interesse pela escultura desenvolveu-

se quando ainda muito jovem, percebeu na tridimensionalidade um campo mais vasto de possibilidades para a manifestação do desenho artístico, bem como o próprio desafio entre linguagem e materiais utilizados, dentro do aspecto de versatilidade da técnica de escultura. Sua carreira tem revelado fidelidade na tentativa de se estabelecer um diálogo com o espaço que fica entre a vida pessoal e o mundo externo, dando formas a essa lacuna, situando-a finalmente no tempo.

Alguns artistas tiveram um papel de grande influência em sua trajetória, como Carlo Crepas de quem herdou a técnica apurada do retrato, Moa (Moacir Figueiredo), professor de escultura, através de quem fez os primeiros contatos com a linguagem contemporânea e finalmente Frans Weissmann, Amilcar de Castro e Brancusi. Vilar prefere não se autovincular a nenhum estilo, também não segue tendências. O envolvimento com o material é para ele um ponto propulsor e suas obras situam-se na contemporaneidade simplesmente por serem frutos de um sorvimento atual, de uma vivencia com a atualidade. Em entrevista para a exposição no espaço cultural sala Egydio Antonio Coser, em 2004, Vilar afirma:

> *Eu procuro fazer aquilo que eu sei. Eu não me preocupo em ficar criando... moda ou nome, nem tendência... Ah! Tá indo por aqui, eu vou seguir essa tendência. Eu sou muito sincero, muito franco com meu trabalho. Eu faço primeiramente para me agradar, é um trabalho que me dá prazer, mas tenho autocrítica. Não sei viver meu trabalho sem esse pensamento. Se as pessoas quiserem situar o meu trabalho, fica por conta delas. O artista tem que provocar essa situação. Acredito no meu trabalho, não tenho intenção de ser um artista intelectual. Eu acho que o apelo da minha obra tem que ser visual, eu não pretendo fazer uma escultura e junto dela colocar um calhamaço de texto para que possa ser entendida. Ou é literatura ou é escultura. Meu trabalho não tem uma resposta fechada, o espectador faz a leitura dele. Tanto é que eu não costumo dar títulos às minhas obras, pra não direcionar. Quando direciona, acho que esgota, por isso meu trabalho é aberto à críticas e contemplações, enfim, qualquer tipo de manifestação.* (Entrevista para a exposição no espaço cultural sala Egydio Antonio Coser, 2004).

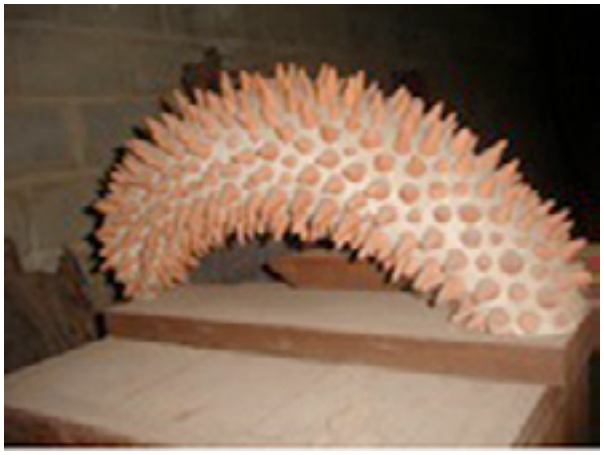
Em relação a sua postura com as encomendas de esculturas com destino a fixação em vias públicas, Vilar se diz bastante convicto em não anular o projeto idealizado em função do público ali presente, ou da parte encomendadora, cedendo no máximo em relação as dimensões da obra.

2. PROJETO PESSOAL DO ARTISTA

Até meados da década de 1990, Vilar não tinha ainda desenvolvido um projeto de cunho pessoal, o que foi ter início a partir de 1996. Desgastado por anos de atividades acadêmicas paralelas à função de professor e também o envolvimento em diversos problemas de cunho familiar, também veio o desejo de voltar-se para um projeto pessoal. A partir daí, teve início uma produção contínua que de forma consciente começou por externar toda tensão vivida pelo artista naquele momento.

No ano de 1996 decidi mostrar todos meus espinhos, todas as pontas que me perfuravam, voltei-me ao espiritual e compartilhei em angustia um pouco do sofrimento de Cristo. As pontas e os espinhos que o público passou a ver, não eram de cunho ofensivo ou violento, mas eram a pura expressão do meu momento, das minhas angustias. (entrevista a autora, agosto 2011)

Nesse período, uma série de pontas passou a caracterizar suas obras (figuras 3 e 4). Até então, as matérias-primas utilizadas com maior frequência era o concreto e o aço, que estavam coadjuvantemente a serviço da forma, nitidamente transpõem essa função e se impõem sobre a mesma num lance de tomar por direito a posição que o momento lhe outorga: o sobrepujo da dor (realidade) sobre a poesia.



Figuras 3 e 4: Obras no ateliê do artista. Fonte: Própria, 2011

Vilar, que prefere não intitular as obras, para não conduzir ou limitar interpretações, continua nesse período atendendo a pedidos de trabalhos de fins memorialísticos ou não para locais públicos, e a exemplo de Frans Weissmann e Brancusi, vê na repetição e simplificação das formas uma resposta favorável a intuição criadora. Um detalhe chama a atenção: todos os trabalhos destinados a espaços públicos ou semi-públicos na década de 2000, como a obra localizada na atual sede da Petrobras, na Avenida Fernando Ferrari – Vitória (figura 5), o monumento ao empresário do ramo de transportes Claudio Moura, na cidade de Ipatinga – Minas Gerais, a obra localizada no banco Banestes - Civit em Laranjeiras, município de Serra/ES (figura 6) e a obra vista no pátio da antiga Companhia Siderúrgica de Tubarão, atual Arcelor Mittal, todas realizadas em anos diferentes possuem em comum a elipse como peça fundamental do projeto poético das composições e todas se repetem. Segundo Vilar, na sede da Petrobrás as formas se repetem e originalmente se repetiam também num espelho d'água remetendo justamente a duplicação, pois fora idealizada inicialmente para a Xerox do Brasil, empresa de máquinas copiadoras que ocupava o local anteriormente. Em Ipatinga os círculos colocados dentro de uma ampulheta estilizada simbolizando o tempo são as peças que sustentam rodas, no Banco Banestes, são dutos de passagem e na Arcelor tais círculos são bobinas.

O fato dos círculos ocuparem tanto os objetos aos quais possuem motivo e elementos de representatividade, como no caso do monumento em Ipatinga e da obra da Arcelor, quanto aqueles que a escolha coube simplesmente ao artista, dada a situação psicológica do mesmo, talvez permita remeter não em círculos, mas em elos, dentro de seu significado de ligação, como numa tentativa de domínio. Vale lembrar, porém, que apesar de o estudo em processo de criação visar observações sobre o percurso criativo não podemos reduzir a intenção do artista unicamente sob as formas que se apresentam ao público, pois os documentos existentes

Figura 5: Obra localizada na sede da Petrobras na cidade de Vitória/ES. Fonte: Própria, 2011

Figura 6: Obra do Banco Banestes, ainda no ateliê do artista. Fonte: Artista

não são suficientes para denunciar todo complexo mental, além disso a tudo que for considerado documento de processo, deve ser levado em conta sua característica de intemporalidade: o presente mostrado pode significar passado, presente ou futuro. Desta forma, embora não se deva descartar interpretações, deve-se ter cuidado ao considerar causas e consequências.

Segundo Vilar, suas ideias têm origem na observação do próprio mundo, a sua volta, lugares de vivencia e até nas próprias obras e a obra já é pensada simultaneamente para um certo material. Sabemos que o olhar é apreendido ludicamente por motivos intrínsecos à realidade a qual pertence, e/ou valores pessoais, mas a atenção dada e decisão de aproveitamento desse insight é consciente e essa escolha já faz parte do prazer do artista antes mesmo de serem concebidas as imagens que virão a ser por ela originadas.

Observando os atuais trabalhos de José Carlos Vilar de Araújo, temos o que o artista chama de *batéias*, referindo-se aquele tipo de bacia com fundo afunilado usada na mineração em pequena escala, pelos garimpeiros, para separar o ouro que vem misturado a outros sedimentos; esse material colocado na bateia é misturado a água, e, fazendo-se um movimento circular é possível separar os metais (inclusive o ouro) de outros materiais.

O Nó, ou as questões que conduziram o pensamento do artista a encontrar abrigo nessa forma é demais pessoal para ser especulado. O fato é que uma batéia nada mais é do que um cone expandido ou aberto e podemos considerar os espinhos como inicio do aprimoramento visual dessa forma que vem se abrindo cada vez mais, porém, essa ação de abertura contraria ao que normalmente ocorre com figuras que se abrem, pois ao invés de divergir e expandir direcionalmente para fora, ela converge o olhar para o ponto interior. Isso afirma certos princípios direcionadores que vêm gerando objetos que revelam uma tendência a um discreto e equilibrado interioramento gestual visto em todo percurso, basta observar que as obras, a grande maioria (quase classificando todas) está em movimentos que convergem, contraem, fecham, convidam o olhar pra dentro. As atuais batéias que se tocam, localizadas na calçada do Edifício Greenwich Tower, na Praia do Suá (figura 2), conduzem o olhar para o interior da obra mesmo se postas em posição contrárias.

Tomando a liberdade que o artista concede na interpretação das obras, e colocando em plano secundário as questões formais é possível remeter as atuais batéias ao refúgio espiritual buscado no passado, pois um objeto também em cone era utilizado no refinamento artesanal do ouro e espiritualmente a angústia e a dor são também comparadas a um refinamento. Em entrevista, o próprio artista informa que são batéias e conscientemente ou não a obra localizada no edifício Petro Tower (figura 1) parece tomar providencia para que não seja confundida com um chapel mexicano, ou qualquer outra forma.

CONCLUSÃO

Em gestualidade que faz brotar espinhos do ferro, o ferro que se expande em elos e elos que se fecham em cones, a obra de José Carlos Vilar de Araújo desdobra-se como um fractal sobre si mesma, deixando na própria trajetória, obras que aparentemente se mostram como conjuntos das várias fases do artista. Porém, numa observação mais abrangente e homogeneizante de todo período produtivo até o momento, temos nitidamente, através dos trabalhos já expostos, uma visão de rastros de uma construção e um debruçar sobre uma obra única, onde o artista de certa forma compartilha suas partes em distintos momentos, permitindo assim que um mesmo projeto poético esteja em constante depuração.

REFERÊNCIAS

GRESILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. Artigos assinados. Disponível em URL www.scielo.br/pdf/ea/v5n11/v5n11a02.pdf

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. In: Experiência Neoconcreta: momento - limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LANGER, Susanne K. Estética, sentimento e forma. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SALLES, Cecília Almeida. Crítica Genética: uma (nova) introdução. São Paulo: Educ, 2000.

_____Redes de criação construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

LONGA CAMINHADA: UMA PROPOSTA DE HABITAR O DESLOCAMENTO

LONG WALK: A PROPOSAL TO INHABIT THE DISPLACEMENT

Odinaldo Costa
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

RESUMO

Através de um conjunto de registros que compõem o projeto *Longa Caminhada* (2015-2016) pretende-se articular o conceito de cotidiano com a prática da caminhada como uma proposta de habitar o deslocamento. Na paisagem urbana da cidade o espaço é atravessado por um caminhante de salto alto que causa um ruído na rotina dos transeuntes. A posição tomada pelo feminino no embate com a sociedade durante a caminhada é um posicionamento político que afeta a produção aqui referendada.

Palavras-chave: Cotidiano; corpo; caminhada; deslocamento.

ABSTRACT

Through a set of records that make up the project *Long Walk* (2015-2016) is intended to articulate the everyday concept with the practice of walking as a proposal to inhabit the displacement. In the urban landscape of the city space is crossed by a high heel walker that causes a noise in the routine of passersby. The position taken by female in the struggle with society while walking is a political position that affects the production here countersigned.

Keywords: *Daily; body; walking; displacement.*

Este artigo propõe articular o conceito de cotidiano, com o corpo e a caminhada refletindo sobre uma série de vídeos que apontam para uma possibilidade de habitar o deslocamento. O projeto *Longa Caminhada* (2015-2016) consiste em uma coleção de registros da ação de caminhar por paisagens de cidades do Brasil, ou seus arredores, calçando um salto alto. Esses pequenos trajetos registrados são parte de uma longa caminhada realizada sem um objetivo específico. Nesse material não se caminha na intenção de chegar a algum lugar particular, o que se pretende caminhando é seguir. No projeto é realizado um itinerário longo que sempre estimula o ir em frente.

Nos registros, o corpo que corta a paisagem e delimita seu território caminhando, se coloca como um corpo político que se posiciona frente a sociedade. A caminhada, nessa proposta, é tratada como um desvio dos padrões comportamentais impostos. Caminha-se para sentir no próprio corpo o que as palavras não dizem no momento da ação.

Durante a caminhada o pensamento se perde em questões que envolvem esse ato cotidiano. Alguns questionamentos como: Qual relação do corpo com a cidade? De que maneira viver a experiência da paisagem em um centro urbano? Como ser afetado pelas ruas, pela arquitetura, pelo trânsito, seja ele de veículos ou de pessoas? Cada indivíduo tem uma relação muito particular com a cidade ou uma maneira pessoal de proceder dentro dela. Mas, no movimento rotineiro de ir e vir nas ruas passamos despercebidos na multidão de transeuntes. Fazemos parte dessa massa informe que muitas vezes nem nota que você também está ali habitando esses mesmos espaços.

Michel de Certeau fala com propriedade dos “praticantes ordinários da cidade” (2014, p.159). Ao se deparar com esse corpo que pratica a cidade, nos encontramos com o homem ordinário. Que segundo o autor, está localizado em “uma multidão de heróis quantificados que perdem nomes e rostos tornando-se a linguagem móvel de cálculos e racionalidades que não pertencem a ninguém” (*idem*, p.56). É justamente desse homem ordinário que a produção aqui apresentada vai tratar. Ele está inserido no cotidiano, esse espaço que se inventa de mil maneiras de fazer, e vai negociar o seu lugar nele. Mas essa negociação será realizada quando ele estiver atravessando a paisagem com sua identidade saturada de feminino.

Seguindo com esse direcionamento, Martin Heidegger enuncia que o habitar está além de ter uma moradia. Para ele “o habitar seria o fim que se impõe a todo o construir” (2008, p.126). E construir aqui “não é, em sentido próprio, apenas meio para uma habitação. Construir já é em si mesmo habitar” (*idem*). Ao relacionar habitar com construir o filósofo alemão considera que permanecer e resguardar, no sentido de devolver “alguma coisa ao abrigo de sua essência” (2008, p.129), são fundamentais para o entendimento de que habitar está além de se ter uma residência. De maneira que, quando se caminha na rua como uma prática estética nos sentimos em casa, mesmo sem ser efetivamente uma habitação.

Isso remete ao que Jacques Rancière chama de uma partilha do sensível.

> Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (2009, p.15).

O ato de caminhar pela cidade trata-se de prática cotidiana, mas a partir do momento que se negocia com esse espaço uma produção estética de habitar esse lugar, o que se propõe é uma partilha do sensível. É como se dentro do comum praticado pelo homem ordinário, alguma sutileza se destacasse aos olhos mais atento do outro.

Mas de que forma é possível habitar o deslocamento? Como proceder diante da urgência de mover o corpo? É revigorante pensar que na contemporaneidade “habitar é ter proximidade mesmo na distância, é querer que a arte nos ponha em contato com o outro que trazemos em nós, ao mesmo tempo que cria relações com a alteridade que está no mundo” (OSORIO, 2009, p.18). E são nessas trocas de afetos que a ‘habitação’ tem a possibilidade de ser construída.

Um homem caminhar de salto alto designa uma delimitação de território em movimento cadenciado pelo calçado incômodo nos pés. Assumindo de forma simbólica o feminino latente no corpo do artista-caminhante. Como em uma *flanêrie* glamorosa as paisagens atravessadas são marcadas pelo corpo em pleno exercício do ser. De forma natural o caminhante de salto faz parte do cotidiano, ao mesmo tempo que intervém de forma inusitada na rotina dos transeuntes que circulam próximos a ele.

Como não se tem a pretensão de chegar onde quer que seja, várias localidades, cidades, sejam elas conhecidas ou não, são cruzadas - em sua maioria capitais de estados brasileiros. Para os registros são escolhidos pontos que buscam uma identidade discreta de tais locais. O projeto *Longa Caminhada* impõe aos passantes uma posição política-ideológica em que se busca assumir de forma tranquila uma sexualidade que se opõe aos padrões da família brasileira. Chamando atenção para esse feminino que passa, delimita-se um território de liberdade de expressão. Pretende-se, assim, exercer a cidadania e reivindicar um espaço em que o feminino possa encher de delicadeza a paisagem.

Habitar tais deslocamentos faz parte do processo de estar só, mas querer viver junto.

O MUNDO AO ALCANCE DOS PÉS

Instigado pelo ímpeto de deslocar o artista aqui analisado começou a ensaiar a promessa de realizar uma longa caminhada. Depois de efetuar alguns testes ele sentiu a necessidade de ir para a rua, em um centro urbano e começar a cruzar a paisagem da cidade caminhando.

Asfalto, cimento, paralelepípedos, pedras portuguesas, terra, não importa o tipo de solo que é cortado durante a caminhada, e sim seguir caminhando. Seja atravessando pontes, ruas, praças, BRs, ou simplesmente seguindo o fluxo de transeuntes de um grande centro. A longa caminhada é uma oportunidade para o artista de estar mais atento ao que acontece ao redor, um exercício de percepção do espaço que é o caminho.

Durante o trajeto o olhar do caminhante está na altura dos outros passantes, isso faz com que lhe envolva no movimento do dia a dia, do ordinário. Talvez essa longa caminhada seja apenas um exercício para prestar atenção no que rodeia o artista enquanto caminha. Mas com certeza é um manifesto silencioso de se impor ao mundo.

Para realizar a caminhada o artista usa uma roupa básica, um jeans e uma camiseta branca. Ele não tem a pretensão de chamar a atenção, de se destacar aos passantes, muito pelo contrário, ele quer ser envolvido pela massa transeunte e ser apenas mais um na multidão. Ou um caminhante qualquer que segue em frente no seu trajeto.

O detalhe que serve para construir uma reflexão é o fato de calçar um salto de 10 cm, estilo meia pata. Esse calçado é uma variação do salto plataforma sendo elevado na frente e com salto fino independente. Trata-se de um calçado feminino que virou tendência e que traz um pouco mais de estabilidade ao caminhar.

Os lugares em que a caminhada é registrada não são aleatórios, todavia partem de circunstâncias do cotidiano. O calçado está sempre presente na mala quando o artista viaja para algum lugar desconhecido, ou para visitar cidades com as quais já tem familiaridade. Simplesmente ele decide sair caminhando. Já de salto, ele escolhe um lugar para fazer o registro em vídeo.

Quando o artista caminhante em questão decidiu que precisava caminhar, ele percebeu que já praticava a caminhada há algum tempo. Sendo assim, ele resolveu fazer uma primeira caminhada de escolha bem pessoal. Segundo ele, uma caminhada imaginária que cria uma metáfora com os seus 39 anos de caminhos percorridos e ainda não formalmente descritos. Um percurso pessoal e intimista que não coube registro ou maiores referências.

O projeto *Longa caminhada* começou na maior cidade do Brasil, São Paulo. De lá já o artista já passou por Porto Alegre, Recife, João Pessoa, Piracicaba, a BR que liga os estados de Paraíba e Pernambuco, e uma floresta de eucaliptos. A variedade da escolha dos lugares é definida pelas viagens que são praticadas pelo artista como instrumento metodológico para a realização de sua produção artística - viajar está sempre presente no cotidiano dele.

HOMEM DE SALTO ALTO PODE?

A pergunta é uma provocação que se faz pertinente como forma de instigar uma reflexão acerca do que é aceitável na sociedade cotidianamente. Quando Flávio de Carvalho, em 1956, saiu às ruas de São Paulo com o seu *new look tropical* ele tinha consciência do forte teor político de sua ação.

> No dia 18 de outubro ele sai às ruas de São Paulo em passeata-desfile, vestindo seu traje irreverente, cujo escândalo concentrava-se no uso das saias como parte do vestuário masculino. Como sempre, o confronto é na rua, misturado às pessoas, forçando-as a lidar com o não convencional (OSORIO, 2009, p.43).

Saia, blusa, meias arrastão, sapato e chapéu, Flávio de Carvalho trazia em sua indumentária a ousadia de mais uma experiência/provocação. No caso do projeto *Longa caminhada* o salto alto simboliza a ousadia de se aproveitar de uma abertura na rotina do cotidiano para evidenciar uma proposta de mudança no que é socialmente aceito. Uma tentativa, como a realizada pelo artista modernista, de se colocar como voz dissonante no que é regularmente aprovado.

A pesquisadora e curadora Michelle Sommer coloca que

> o artista movente-errante é um buscador/criador da brecha daquilo que está posto, estabelecido, normatizado; é o proponente e/ou receptor de ações de dissenso e crítica que escapam de situações de confinamento e excessos de mediações – situações-limite de estrangulamento para a arte em seus crescentes processos de domesticação. (SOMMER, 2015, p.10)

Na ação de caminhar de salto alto o artista se coloca vulnerável no embate corpo a corpo com os transeuntes. Talvez por essa razão podemos fazer referência as ações de Flávio de Carvalho. Ele “era um artista marcado pela coragem de enfrentar as resistências da rua” (OSORIO, 2009, p.39), como também pela prática constante na sua obra de relacionar arte e vida.
Zeca Ligiéro (2011) tenta definir o que foi essa performance de Flávio de Carvalho. Ele diz que

> Em suas performances, Flávio de Carvalho não estava tentando copiar ou representar ninguém. Poderíamos incluí-lo na categoria do autoperformer, ou do self-performer, uma vez que o material trabalhado pertencia exclusivamente ao próprio autor, ou considera-lo como um artista vivenciando o seu próprio trabalho na forma de uma performance caminhante. (LIGIÉRO, 2011, p.42-43)

A utilização de seu próprio corpo de artista é essencial para a realização da performance realizada em 1956. Um corpo que sente e se posiciona frente a sociedade. Nesse caso, o corpo como o próprio lugar de sua atuação criativa. E é através do que lhe constitui que Flávio de Carvalho se expressa e conduz esse enfrentamento como linguagem. Para isso ele veste seu *new look tropical* que nada mais é que uma roupa, mas não uma roupa qualquer. "Roupa é casa e paisagem: além de abrigo, é um elemento constituinte da nossa visualidade cotidiana" (OSORIO, 2009, p.44). De maneira que ele habita esse traje.

A exemplo de Flávio de Carvalho, caminhar pela cidade é uma prática de resistência, de teimosia e, acima de tudo, de liberdade. De forma que não ter lugar faz o artista aqui apresentado caminhar.

TRAJETOS QUE SEGUEM: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

"Não se caminha para chegar logo (...) Caminha-se para ter os sentidos despertos, a fim de encontrar o mundo e completar uma experiência de vida" (LABBUCCI, 2013, p.37). No projeto *Longa caminhada* a proposta do artista não é chegar ou concluir, mas o que lhe interessa é a experiência sempre renovada do percurso.

É através de operações como o caminhar que ele consegue construir uma maneira política de se posicionar enquanto artista. A proposta de causar um pequeno ruído na estrutura cotidiana cumpre uma modesta ruptura comportamental através da ação rotineira do caminhar. Trata-se de seu corpo de artista que atravessa a paisagem e propõe habitá-la.

Vivenciar a experiência de entender o espaço das ruas da cidade como um lugar praticado não responde as questões acima colocadas, mas trilha por uma proposta de habitar um deslocamento.

REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2008.

LABBUCCI, Adriano. *Caminhar, uma revolução*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LIGIÉRO, Zeca. Flávio de Carvalho e a rua: experiência e performance. In: LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo*: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

OSORIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível:* estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

SOMMER, Michelle (org.). *Práticas contemporâneas do mover-se*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2015.

ARTE E CIDADE: A PERFORMANCE POIÉTICA DOS LAMBE-LAMBES EM GOIÂNIA E BUENOS AIRES

ART ET VILLE: LA PERFORMANCE POÏÉTIQUE DES PAPIER CUT À GOIÂNIA ET BUENOS AIRES

Sainy Veloso;
Anahy M. Jorge
Universidade Federal de Goiás (UFG)

RESUMO

Anonimamente e desprovidos dos holofotes espetaculares, os artistas lambes criam uma rede de micropoderes, sensíveis, de uma "arte política" (Rancière, 2005). Trata-se de performances que acabam por desvelar dramas sociais (Turner, 1978). É pela "instauração poiética" (Passeron, 1975, 1996) que pensamos a inter-relação fazer, performar ideias do artista lambe/ator social, na cidade/palco, e recepção, em Goiânia e Buenos Aires. Quais as semelhanças e divergências entre essas performances culturais?

Palavras-chaves: performance cultural, lambe-lambe, cidade, arte urbana.

RÉSUMÉ

Anonymement et dépourvu des projecteurs spectaculaires, les artistes de l´art urbain créent un réseau de micro-pouvoirs, sensibles, d´une « art politique » (Rancière, 2014). Ces performances dévoilent drames sociales (Turner, 1978). C´est pour l´instauration Poïétique (Passeron, 1975, 1996) que nous pensons l'interrelation du faire, réaliser des idées de l´artiste paper cut*/acteur social, la ville / scène, et réception en Goiânia et en Buenos Aires : les similitudes et les différences, quelles sont-elles entre ces performances culturelles ?*

Mots-clés: *la performance culturelle,* paper cut*, ville, art urbain.*

A CIDADE COMO PALCO E A PERFORMANCE DOS LAMBES, NA VIDA COTIDIANA

Atualmente, as cidades se tornam tablados improvisados para as *performances* dos artistas que buscam, em meio à falência do projeto de modernidade, a restauração da subjetividade na arte. Por certo, ao nos referirmos a tablados, estamos criando analogias com espaços populares – calçadas, muros, postes, esgotos, pontes, entre outros – para as intervenções urbanas dos artistas lambe-lambes.[1] Eles criam, com suas formas criativas e ativas de expressão, debates de relevância pública, reflexões sobre o tempo presente, formas divertidas e bem-humoradas de viver a cidade e compartilham ideias. Essas *performances* na (Schechner, 2006; Goffman, [1959]2011) – atuações expressivas, artísticas – transcendem os palcos/espaços oficiais da arte.

A utilização de cartazes espalhados pelas vias públicas das cidades é antiga e acompanha o desenvolvimento da imprensa nos séculos XVII e XVIII (Coletivo Baderna, 2003), não obstante muitos deles aparecem manuscritos, em Paris no século XV, durante a greve da Universidade de Paris. Essa *performance* é reencenada em maio de 1968, durante a ocupação estudantil da mesma Universidade, quando os muros foram pichados e neles colados cartazes e confeccionados murais que enunciavam o que se passava na capital francesa.

Ainda que a prática do lambe tenha vestígios em comum em épocas distintas e remotas, foi durante os anos 2000 que o lambe-lambe artístico se destacou nas ruas nova-iorquinas, por meio da *street art*. A rua é, pois, tablado para as ações expressivas, efêmeras que indiciam a vontade de afirmação da imagem e escrita como elementos significantes do espaço urbano e dão à visibilidade pública às contradições que ele carrega. Nesse espaço social, as *performances* dos setores dominantes procuram reconhecer sua hegemonia pela ordenação e uso, disputando de maneira conflituosa o espaço físico e simbólico com as atuações desviantes dos lambes (Pallamin, 2000). Como excluídos desses setores, os lambes lutam por se fazerem ouvir, para que sua situação não se perpetue, ao mesmo tempo em que buscam engendrar o social em outra direção. Se observarmos bem esses cartazes – por mais que, inicialmente, pareçam diferentes uns dos outros –, eles nos permitem traçar uma cartografia analítica da cidade, com inscrições "selvagens" sobrepostas sobre as oficiais (Navarro, 2016). É, então, dessa tensão, drama social, que as *performances* dramatizam o conflito, o dissenso dentro da vida social, ou mesmo a quebra de uma ação social padronizada (Turner, 2008), o que ocasiona uma ruptura com os modelos e papéis até então encenados.

Anonimamente e desprovidas dos holofotes das *performances* espetaculares centradas no ego do artista como autor, as atuações desses artistas criam uma rede de micropoderes, poéticos e sensíveis de uma "arte política" (Rancière, 2005) desviante das instituições de arte. Como política, é um terreno de civilidade e liberdades. O espaço urbano é também um lugar (Certeau, 1998) democrático, de lutas e transformações do visível e do invisível, o que significa afirmar que nele se pode gozar tanto da conformidade da adequação quanto da subversão (Rancière, 2005), de maneira interativa. Nesse sentido, a poiética que engloba o processo artístico, lugar de excelência onde focalizamos o fazer em suas relações com o outro, possibilita-nos pensar a *performance* como o modo de atuação dessas relações interacionais, na qual todos os elos são importantes. Elos que se formam entre o artista e os diversos elementos e indivíduos durante o gestar da obra e a realização do lambe, ou seja, a energia criativa do artista, a expressividade de sua obra, os lugares, o processo e desenvolvimento da obra, além de sua recepção. Há uma relação complexa entre o artista, a obra e a cidade. No caso dos artistas de rua, ele vai sendo envolvido pela obra e pela cidade durante sua gestação. Em Paris,2 por exemplo, especialmente em Le Marais, um bairro histórico habitado pela nobreza até finais

1 Os lambe-lambes são realizados em suportes de papel, usualmente em formato A3, colados com grude e hoje são frequentemente feitos em série, com reprodução por meio de copiadoras ou *silk-screen*.

2 Das ruas de Paris, surgiram artistas famosos como Blek le Rat. Blek nasceu em Xavier Prou, em Paris, no ano de 1951, e é reconhecido como o criador do estêncil como arte pictórica.

do século XIX e hoje por pessoas com alto poder aquisitivo, há muitas intervenções em muros, calçadas, chão, paredes, diretamente ou sobre cartazes. Espaço democrático de visibilidade aos olhos dos diferentes indivíduos, franceses e turistas, que por ali transitam. O bairro tem muitos pontos turísticos, edifícios antigos, casas de poetas, cafés, restaurantes, galerias, e a melhor opção é caminhar. Assim, o percurso permite apreciar outra forma de arte e entender cultura, na diversidade do que ali é disposto. Ambos têm o poder de se autoinfluenciarem no processo de condução criativa. Desse modo, a obra desenvolve uma espécie de poder poiético sobre o seu criador nos limites diluídos de quem a faz: o artista, ou a cidade, ou ambos? É, pois, pela "instauração poiética" (Passeron, 1975, 1996) que pensamos a inter-relacionação fazer, agir, performar ideias, da cidade/palco, do artista/ator social e público. Percebemos esse momento – compreendido entre o artista que realiza a obra e o público que a conhece – como depositário de informações preciosas que farão de cada obra um ser único, distinto. É, assim, pelos elos dinâmicos que os lambes propiciam na interação social em duas cidades, Goiânia e Buenos Aires, que perguntamos: quais as semelhanças e divergências entre essas *performances* culturais?

OS LAMBES EM GOIÂNIA E BUENOS AIRES

A cidade de Goiânia é relativamente jovem em comparação com as demais capitais brasileiras. É importante polo econômico da região, mas somente tomou impulso populacional a partir de 1960. Goiânia, capital do estado de Goiás, é uma grande cidade planejada para atender à demanda política desenvolvida pelo Governo de Getúlio Vargas. O objetivo era acelerar o desenvolvimento e incentivar a ocupação do Centro-Oeste brasileiro. Não obstante a configuração urbanística e arquitetônica da cidade ter ocorrido muito rapidamente, sua população ainda convive com a cultura rural e a preserva. O espaço urbano da capital é cheio de mensagens, escritas ou pintadas, realizadas com *spray* ou estênciles – técnica do grafite –, diretamente nos postes, muros, caixas de telefonia, hidrantes, principalmente no centro da cidade. Geralmente, são flores, desenhos oníricos, palavras, frases, provocações. Essas intervenções possuem mensagens que se caracterizam, em sua maioria, como poéticas, de amor romântico, sexuais e/ou com referências à cultura rural. Há manifestações anônimas, outras reconhecidas, como as do artista Oscar Fortunato, ou assinadas por coletivos, como o Coletivo Lambida Goiana. As obras de Fortunato podem ser encontradas tanto na galeria quanto nas ruas. É possível vê-las em Brixton – capital não oficial da comunidade britânica de afro-caribenhos – ou em bairros em Goiânia como o Jardim Europa, as quais são perpassadas pelo *pop, punk*, pela ironia e sarcasmo.

Em *Free Boi,* Fortunato faz paródia com o frigorífico Friboi, localizado próximo à cidade de Goiânia e que pertence ao grupo JBS, terceira maior empresa de alimentos do mundo. A conotação dada à matança de bois indica seu contrário? Bois livres, boi para todos, boi gratuito? Há, portanto, um desvio polissêmico do nome do frigorífico que escorrega entre os possíveis deslocamentos de sentidos e possibilidades interpretativas. Em *Pessoas soltas,* um lambe colado em grande lajota deixada na vertical no chão, semelhante a uma lápide, percebemos o mesmo desvio semântico. O que significa: Cuidado, pessoas soltas? Pessoas desligadas? Pessoas liberadas? No lambe *No meio do caminho tinha uma pedra de crack,* Fortunato cria uma analogia com os versos do poeta Carlos Drummond de Andrade para chamar a atenção para a invisibilidade da droga tão presente nas ruas.

Já o Coletivo Lambida Goiana, formado por jovens *designs,* realiza seus *stickers* e lambes com conteúdo autopromocional e provocações que vão desde a política ao amor, contudo, com forte acento rural. Inclusive, na maneira popular da expressão oral, goiana, grafada nos lambes. Por certo que não estamos mapeando os lambe-lambes em toda sua abrangência produtiva na cidade de Goiânia ou Buenos Aires, e sim apenas aqueles que melhor expressam o movimento do *modus operandi* do artista e da cidade contemporânea, na relação "dialógica e dialética" (Cartaxo, 2009) com o espaço.

Buenos Aires, capital da Argentina, é a segunda maior metrópole da América Latina, depois de São Paulo. Em seus espaços públicos se dá a ver a *performance* cultural da cidade. Há inscrições no centro, San Telmo, Palermo, Almagro, Monserrat, Colegiales e Villa Crespo, além daquelas sobre os trens do metrô.3 À medida que os bairros vão se afastando da elite mais abastada e tradicional da cidade, mais se intensificam as intervenções dos lambes, dos grafites e *stickers*. Eles se misturam e/ou se sobrepõem, em um discurso voltado para as demandas sociais e direitos políticos. Por suposto, esses bairros apresentam-se mais abandonados das responsabilidades do poder público, no sentido da conservação e manutenção da via comum e dos direitos de seus cidadãos. Apesar de ser uma forma de expressão ilegal, os lambes são mais tolerados em Buenos Aires por questão histórica e cultural que na Europa. Eles assinam suas obras, fazem *sites, blogs* e inserem números de celulares na internet.

Um fator importante a ser considerado é a grande quantidade de estrangeiros, imigrantes – a maior da América Latina –, na cidade. O que significa que esse discurso é interpelado por diversos outros indivíduos e recepções, com diferentes *performances* culturais. Misturam como em um texto híbrido e intertextual tanto questões quanto técnicas e procedimentos. Isso ocorre comumente em grandes murais (lambes, adesivos, pinturas, grafites, juntos), que oferecem publicamente os "bons ares" de liberdade do viver liminar. A condição liminar (Turner , 1974) refere-se aqui ao deslocamento das estruturas sociais do lugar de origem e convívio com as estruturas sociais da cultura, na qual o indivíduo se encontra. Possibilita-lhe transitar entre ambas: entre o supostamente centro, seu referencial como lugar de origem e as margens, o lugar onde se encontra. Esse afastamento lhe fornece conhecimento e lhe revela a arbitrariedade das convenções, da norma. Na ausência de significados instituídos, no "entre", aqui e lá – onde quer que sejam esses lugares –, o inconsciente é posto em questão, indefinição possível para a criação de símbolos.

Em Buenos Aires há percursos turísticos pelos bairros acima mencionados, para observar e conhecer os lambes, ou estênciles, ou grafites, ou murais, com suas misturas de técnicas e "discursos polifônicos" (Brait, 2006). É possível, inclusive, fazer um *tour* guiado pelos bairros para conhecer, apreciar e discutir sobre as intervenções urbanas. Essas excursões vão mudando seus trajetos, à medida que surgem novas descobertas e mudanças na cidade. As casas, árvores, edifícios são demolidos, repintados, e as obras, com a ação do tempo, perdem a cor e a força. O que sobra, algumas vezes, é usado como textura, testemunha de um determinado tempo. A excursão termina na galeria Hollywood in Cambodia, a única galeria dedicada à arte de rua da cidade. No mesmo endereço está o Post Street Bar, que diz ter mais de 1.836 estênciles nas paredes (cf. Barbão, 2011).

Há lambes portenhos famosos, que começaram na rua, como o pioneiro Chu Doma, hoje membro fundador do coletivo de arte DOMA e diretor de arte e *design* gráfico em Miami. Contudo, mais frequentemente os lambes em Buenos Aires servem para denunciar questões sociais e políticas, e até mesmo demandas trabalhistas. A Associação das Prostitutas da Argentina (AMMAR) desenvolveu, juntamente com a agência Ogilvy & Mather, uma ação criativa para as esquinas de Buenos Aires, em 2013. Espalharam lambes que retratavam prostitutas em tamanho real. Vista por um ângulo, parece ser a mulher profissional seduzindo clientes; de outro, uma mãe em interação com os filhos. A mensagem dizia: "86% das profissionais do sexo também são mães. Precisamos de uma lei para regular o nosso trabalho" (Magalhães, 2013).

3 Essa afirmativa é baseada em observação empírica, quando lá estive, por ocasião de investigação pós-doutoral, entre o segundo semestre de 2013 e o primeiro de 2014.

LAMBES: ENTRE GOIÂNIA E BUENOS AIRES

O drama social de Turner (2008) é caracterizado por quatro momentos: ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora. Nesse sentido, as *performances* dos lambes nas duas cidades desvelam esse drama. Diferentemente dos lambes goianos, mais preocupados em constituir, firmar identidade e viver em espaços urbanos relativamente recentes em comparação com a antiga cidade de Buenos Aires, os lambes argentinos carregam em si uma densidade existencial. Fazem questionamentos e reivindicações por direitos humanos, cidadania, denúncias, e até mesmo demandas trabalhistas, conforme vimos anteriormente. Diferem, também, na forma. Enquanto os goianos tendem mais para o gráfico, em formas e letras poéticas, leves e divertidas, e até mesmo juvenis, os portenhos são mais expressivos e dramáticos. Não obstante os lambes dispensarem valores estéticos em sua condição de acontecimento-efêmero, identificamos essa preocupação nos lambes portenhos. Contudo, ambos criam lugares heterotópicos nos quais "os posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis" (Foucault, 2005, p. 415). Assim, a arte se mostra política, pela reconfiguração da experiência comum do sensível e "porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social" (Rancière, 2012, p. 52).

Com diferentes *performances* culturais, ambos transmitem nas formas e na solução material toda uma rede de múltiplas e, às vezes, incoerentes contribuições de suas experiências sociais, pessoais, intelectuais e espirituais. Quanto ao processo artístico dos lambes, percebemos que os elos criados pela obra continuam a evoluir, não dando ao artista o sentimento de autonomia perante sua criação, pois sobre os lambe-lambes também é possível interferir. Fazer e refazer. Essa dinâmica estabelece um movimento entre todos os elementos desde o início, o que nos leva a presenciar as intenções iniciais da partida, desestabilizadas com as novas e possíveis intervenções em todos os estágios dos lambes, em processo de recodificação dos signos culturais.

REFERÊNCIAS

BARBÃO, Marcelo. *Graffitimundo:* arte de rua por Palermo. Disponível em: <http://viajeaqui.abril.com.br/blog/direto-buenos-aires/graffitimundo-arte-de-rua-por-paler
mo/img_9726/>. Acesso em: 5 set. 2016.

BRAIT, Beth. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin*: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

CARGO. Site Goyaz. Disponível em: http://cargocollective.com/oscarfortunato/The-Artist.

CARTAXO, Zalinda. *Arte nos espaços públicos:* a cidade como realidade. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/381>. Acesso em: 3 jun. 2015.

CERTEAU, Michael de. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

COLETIVO BADERNA (Org.). *Solidarity.* Paris: maio de 68. Tradução: Leo Vinicius. São Paulo: Conrad Livros, 2003. Disponível em: http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/paris68.html. Acesso em: 2 set. 2016.

CUNHA, Celso; LINDLEY CINTRA, Luís Filipe. Nova gramática do português contemporâneo. 12. ed. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1996. p. 9-19.

FOUCAULT, Michael. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2011[1959].

MAGALHÃES, Andreia. Prostitutas protestam com Street Art em Buenos Aires. *Mistura Urbana*, 6 out. 2013. Disponível em: <http://misturaurbana.com/2013/10/prostitutas-protestam-com-street-art-em-buenos-aires-2/>. Acesso em: 5 set. 2016.

NAVARRO, Luiz. *Pele de propaganda*: lambes e stickers em Belo Horizonte [2000-2010]. 1. ed. Belo Horizonte*:* Edição do Autor, 2016.

PALLAMIN, Vera M. *Arte urbana*: São Paulo: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Fapesp, 2000.

PASSERON, René. La poïétique. In: _____. *Recherches poïétiques*. Paris: Éditions Klincksieck, 1975. p. 11-23.

_____. *La naissance d'Icare:* élements de poïétique générale. Paris: ae2cg Éditions, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível:* estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: _____. *Performance studies*: an introduccion, second edition. New York; London: Routledge, 2006. p. 28-51. Disponível em: <file:///C:/Users/TEMP.MODELO.048/Downloads/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf> Acesso em: 28 jun. 2016.

TURNER, Victor. *O processo ritual*: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. *Dramas, campos e metáforas*. Rio de Janeiro: Eduff, 2008.

SOBRE AS CONTRADIÇOES DA ATRIBUIÇAO DO VALOR SIMBOLICO CONHECIDO COMO ARTE A IMAGENS E GESTOS

ON THE CONTRADICTIONS OF THE ASSIGNMENT OF THE SYMBOLIC VALUE KNOWN AS ART TO IMAGES AND GESTURES

Vanessa Rosa
Universidade Anhembi Morumbi

RESUMO

Como relacionar o fenômeno das intervenções urbanas, que são cada vez mais presentes nas ruas, com sua presença e impacto no meio das tecnologias da comunicação, em especial a internet? Ao conceituar a internet como parte do espaço público, incita-se neste artigo uma reflexão sobre as relações imagem-espaço no contexto da tecnologia digital. Estas relações e contextos são também de extrema importância para indicar tendências recentes de produção e recepção de obras de arte que podem impulsionar caminhos originais na narrativa contemporânea de história da arte.

O artigo articula pensadores como Lev Malevich, suas pesquisas sobre o Instagram e o que ele chama de *Digital Humanities* (Humanidades Digitais), Jonatham Crary e suas pesquisas sobre a relação entre o modo como entendemos a visão humana e os aparatos tecnológicos que permitem tal sentido, com publicações mais recentes feitas por editores de blogs conhecidos por divulgar intervenções com intenção artísticas feitas em espaços públicos (autorizadas e não autorizadas). Desta forma pretende-se mostrar o quanto fenômenos conhecidos com *graffiti, street art,* a pixação atual, e mesmo projetos governamentais de criação de murais com propósitos de revitalização urbanas, são diretamente conectados às comunidades virtuais que agrupam, enquadram, difundem e de certa forma legitimam tais produções, ao quantificar suas visualizações, supor seu poder de influencia e usá-las como estratégias de marketing.

Palavras-chave: valor simbólico, estudos culturais, imagem, mercado

ABSTRACT

This essay departs from questions about procedures for allocating symbolic value, especially the value known as art, to discuss relevance and impact of image creation in contemporary culture. It is written in the informal essay format, using the first person singular as narrator, to make clear the specificity of the speech place of the author and how relevant is the recognition of such place to propose a discussion with a certain depth on a controversial subject.

The text articulates theoretical arguments from established scholars in the Art History field, as Jonathan Crary and his criticism of the mainstream narrative about the significance and origins of the modern art movement, but also stresses the importance of less traditionalists fields of study, who question the role of the art concept in theoretical reflection on images, such as the Cultural Studies.

***Keywords*:** *symbolic value, cultural studies, image, art market*

Em 1979 Jean Baudrillard escreveu que as escrituras *graffiti*, assim como a onda de obras com conteúdo ético-político (pinturas ou cartazes) feitas por coletivos de jovens nasceram logo depois da repressão às grandes manifestações urbanas de 1966/1970. Mas diferentemente das expressões ideologizadas, Baudrillard elogia o graffiti nova yorkino como uma autêntica insurreição pelos signos, uma contraposição do pseudônimo ao anonimato, conseguindo a subversão justamente por não tentar revalorizar o sujeito perdido na multidão ou formular ideias de profundidade no nível dos significados políticos, mas por agir nos significantes, deixando-os vazios. "Ofensiva selvagem como as manifestações, mas de um outro tipo e que mudou de conteúdo e de terreno. Tipo novo de intervenção na cidade, não mais como lugar de poder econômico e político mas como espaço/tempo do poder terrorista da mídia, dos signos e da cultura dominante."[1] O graffiti que ele descreve teria florescido com violência em Nova York em 1972, era específico a tal região metropolitana, tinha jovens negros e porto-riquenhos como seus pioneiros, com seus pseudônimos oriundos de histórias em quadrinhos *underground*, e já estaria acabando quando ele escrevia essas constatações.

Falar de *graffiti* é importante quando se deseja refletir sobre a produção de arte em espaços públicos no final do século XX e início do XXI porque a sombra desta ideia de movimento permeia o trabalho de boa parte daqueles que começaram a intervir artisticamente no espaço público nas últimas duas décadas, especialmente daqueles que pintam muros ou que agem ilegalmente. Poder-se-ia dizer que a difusão do nome *graffiti* e as linguagens visuais associadas a ele, junto com o prestígio que este ganhou no próprio mundo da arte nos anos 80, foram responsáveis pela popularização da prática de pintura na rua a uma extensão inédita. Apesar de já haver histórias particulares de pintura de rua em diversas localidades, quando a ideia de *graffiti* estourou junto com a cultura *hip hop* na transição dos 70 para os 80, uma grande quantidade de pessoas, sobretudo jovens, que não tinham a menor aproximação com as artes plásticas começaram a pintar cada parede pública disponível a seu alcance - muitos considerando a dimensão estética de sua prática.

Ter de se posicionar a respeito das inúmeras inscrições e desenhos feitos com tinta em latas de spray ou latex é uma questão relevante para a maior parte de aglomerados urbanos nos dias de hoje. Mais recentemente, com a repercussão que a chamada *street art* vem ganhando, poderia se ver novamente uma ilusão a respeito de um movimento artístico coeso se formando, sobretudo por existir uma espécie de comunidade virtual, organizada a partir de alguns sites referência, que ansiosamente compartilha a cada dia imagens dos trabalhos mais recentes realizados na rua. Atualmente há em várias cidades órgãos governamentais responsáveis por desenvolver projetos de pinturas murais, muitas vezes chamando tais produções de graffiti, ou de arte urbana, um nome também bastante genérico. Em 1984 foi estabelecido o programa de murais da cidade da Filadélfia, o qual continua atuante até hoje, mas a maior parte de tais instituições e festivais de arte são mais recentes, como o Eixo Rio, lançado em 2013 e segundo a própria prefeitura[2], foi criado para potencializar a cena de arte urbana da cidade do Rio de Janeiro, e a Galeria de Arte Urbana criada em 2012 em Lisboa pela Câmera Municipal.

No entanto, apesar da popularidade de nomes como *graffiti* ou *street art*, mesmo no contexto latino americano, outras narrativas têm sido difundidas que não se focam na definição de nomes de movimentos, antes seria um fenômeno social, e pensam a história recente da arte em espaços públicos de modo mais abrangente. O livro "Trespass: a history of uncommisioned urban art" (Ultrapassagem: a história da arte urbana não-comissionada), de autoria de Marc e Sara Schiler, editores do site Wooster Collective, assim como de Carlo Mccormick, e com introdução feita por Banksy, poderia ser visto como uma referência para contar uma história menos linear e mais plural desse interesse artístico pelas ruas nas últimas 4 décadas.

1 BAUDRILLARD, Jean.'Kool Killer ou insurreição pelos signos', traduzido por Fernando Mesquita. Revista Cinema/Cine Olho, n. 5, jul/ago, 1979

2 Referência da página: http://www.rio.rj.gov.br/web/eixorio Acessado em setembro de 2016

O importante não é mais falar de *graffiti* ou delimitar outra ideia de movimento, mas apresentar diferentes impulsos de ocupação da rua sem autorização através das obras feitas por mais de uma geração. O livro "Trespass" se apresenta como uma apologia à ultrapassagem das normas sociais como atos de liberdade capazes de potencializar a expressão artística e a crítica social. Marc e Sarah em entrevistas ressaltam a visão de que esses artistas teriam a liberdade de produzir trabalhos buscando brincar com a cidade, aproveitar os elementos do contexto urbano para produzir significados inesperados. Chama atenção a quantidade de artistas dos anos 70 e 80 presente no livro, como Gordon Matta-Clark, cujo trabalho Blowout é também a imagem da capa, os textos espalhados por cidades de Jenny Holzer, as performances de Vito Acconci. Afinal, se pensarmos sobre a riqueza da produção de arte nos anos 60 e 70 veremos como os limites de produção e exposição da arte já eram questionados por diversos grupos – como artistas já tentavam fugir do enquadramento do cubo branco numa era em que a especulação ganhava força sobre o preço dos trabalhos de arte, tratados como investimentos em bens culturais[3]. Apresentam também trabalhos de artistas de diferentes grupos latino americanos, com especial destaque para os homens de gelo de Nele de Azevedo.

Os editores do Wooster escrevem em "Trespass" que a tecnologia teve um papel crucial no rápido desenvolvimento das práticas não-autorizadas de arte pública. A câmera digital com preço acessível, por exemplo, teria possibilitado o registro e o compartilhamento de qualquer obra, assim como a internet teria permitido aos artistas ver trabalhos do mundo inteiro em uma noite frente ao computador. Nas trocas de histórias, críticas e técnicas, uma forte comunidade teria se desenvolvido, uma comunidade que impulsiona a experimentação e aprimoramento desses artistas Se estas são questões comuns a qualquer grupo de trabalho atualmente, para Marc e Sara no caso dos artistas urbanos da geração mais recente, que amadureceu durante a ascensão da internet, um sentimento forte de comunidade, fruto desse contato com os demais pela web, caracterizaria esse grupo.

Ou como esses autores defendem em entrevistas: "*Street art* é verdadeiramente o primeiro movimento de arte mundial impulsionado pela internet (…). A ascensão de popularidade e aceitação da *street art* é diretamente conectada com a ascensão da internet"[4] Mesmo que seja questionável a denominação deste como um "movimento de arte mundial", a afirmação do Wooster parece pertinente, e mostra um processo bem diferente na legitimação e popularização das práticas de arte na rua mais recentes, do que as vividas, por exemplo, pelo que foi chamado de movimento *graffiti* nos anos 70 ou mesmo os inúmeros editais e outros apoios governamentais para projetos artísticos.

Poucos artistas oriundos da cena de arte urbana ilegal tinham tido reconhecimento de vendas e preços antes dos anos 2000, afinal o próprio *boom* de graffiti nos anos 80 durou pouco, como o artista Futura2000 relata[5]. Esses artistas hoje produzem já sabendo dessa grande comunidade internacional de espectadores que julgará suas obras através de fotos e vídeos. Trata-se de obras produzidas em espaços públicos por artistas que tem origem definidas, mas que viajam o mundo inteiro pintando e cujas imagens de trabalho são simultaneamente absorvidas mundialmente pela web - ou antes, são trabalhos feitos para aparecer na web, pois são efémeros no local de origem e são pensados de modo a criar narrativas interessantes com o entorno ao serem enquadrados fotograficamente. Muitas vezes os significados do trabalho, ou sua piada, fica mais claro na foto do que para um passante que esbarra na obra sem uma apresentação desta. Alguns como Alexandre Orion de São Paulo têm esse enfoque declarado e pode-se reconhecer isso facilmente na sua série Metabiotiks, que é vendida em galerias tanto em grandes reproduções fotográficas emolduradas,

3 HOBSBAWN, Eric. "A Era dos Extremos: O Breve Século XX". São Paulo: Companhia das Letras, 1995

4 SCHILER, Marc e Sara. In "Beyond the streets"... "Street ar is truly the first global art movement fuelled by the internet. (…) The rise in popularity and acceptance of street art are directly connected with the rise of the inernet"(tradução livre da autora)

5 Entrevista publicada no livro "Beyond the Street", ver bibliografia.

quanto em caixinhas com uma série de fotos – todas mostrando uma interação específica de pinturas em paredes com transeuntes.

Não defenderíamos aqui que a presença de um bom trabalho é simplesmente substituível pela sua imagem na tela de um computador ou impressa, mas será que poderíamos dizer que todas essas obras têm sua fruição primordial no seu embate na rua? Com a familiaridade que temos com a reprodução infinita de imagens, nessa onda de virtualização que vivemos, não haveria trabalhos que teriam seus desdobramentos e sua fruição justamente na forma de sites, livros, fotos ou vídeos? Ou mesmo, que alguns trabalhos funcionam em cima de uma visão que pressupõem um enquadramento fotográfico?

Em 1998 o russo radicado nos EUA, Lev Manovich publicou seu artigo "*Database as symbolic form*" (Banco de dados como forma simbólica) no qual ele defende que as estruturas de dados e algoritmos são duas metades da ontologia do mundo de acordo com um computador[6]. Isso implicaria, segundo o autor, que a computerização da cultura envolve a projeção dessas duas partes fundamentais dos *softwares* na esfera cultural. Seguindo o texto, se a novela foi a grande produção cultural do século XIX, o cinema do XX, na Era do Computador o banco de dados seria a principal produção cultural, no entanto há a particularidade de que este não conta uma história, mas apresenta coleções de itens individuais, onde cada um tem tanto significado quanto qualquer outro - ainda assim, tampouco são simples coleções de itens, eles tem capacidade própria e diversas de auto organização e interagem continuamente com algoritmos. Quando Manovich trata o banco de dados como forma simbólica, isso significa que seria o impacto da lógica do computador na visão de mundo da sociedade contemporânea o eixo principal de seu debate teórico. Manovich é um autor prolífico, tendo vários artigos novos por ano, pelo menos 90 desde 1993 até 2016 disponíveis em seu site, além de ter produzido diversos livros. Desde a publicação do "*Database as symbolic form*", ele passou a estar cada vez mais interessado no que chama de "*digital humanities*" (humanidades digitais), defendendo o quanto a "*datascience*" (ciência de dados) teria se tornado o olho necessário para fazer compreensível as produções culturais na escala do armazenamento de informações que temos disponíveis hoje[7]. Há vários artigos sobre a natureza do *software*, sobre as tendências sociais percebidas a partir das postagens de milhões de pessoas no Instagram, os princípios e possibilidades dos processos de visualização de dados e etc. Já em 1998, o autor também apontava que as mídias atuais precisariam de uma nova estética.

Lev Manovich também aponta em outro artigo, "*How to Follow Software Users*" (Como seguir usuários de Software) publicado em 2012, que entre 2004 e 2006 houve uma virada na internet, pois as páginas de maior proeminência deixaram de ter relevância pelo seu conteúdo e sim por serem plataformas para trocas entre usuários, abrindo caminho para o que chamados hoje de mídia social[8]. Novamente, para o fenómeno mundial de aceitação e popularização de obras feitas em espaço público comentado por Marc e Sarah, mesmo as ilegais, o Instagram e o Facebook são as galerias principais de compartilhamento de imagens.

Este texto não defende que a presença de um bom trabalho é simplesmente substituível pela sua imagem na tela de um computador ou impressa, mas será que se poderia dizer que todas essas obras têm sua fruição primordial no seu embate na rua? As inúmeras possibilidades de fruição digital de obras feitas especificamente para um dado espaço através de imagens não seriam muito diferentes do interesse de Walter Benjamin pelo cinema, como uma arte baseada na reprodutibilidade técnica, em que a ideia de peça/filme original já não é mais tão relevante[9]. O contato de um observador, por exemplo, contemporâneo portador de um *smartphone*

6 O que poderia ser interpretado tanto considerando a ontologia como tradição filosófica quanto sua aplicação prática na ciência da computação enquanto modelo de dados representativo de um conjunto de conceitos dentro de um domínio e os relacionamentos entre estes.

7 MANOVICH, Lev. "Data Science and Digital Art History".

8 MANOVICH, Lev. "How to Follow Software Users"

9 BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução" São Paulo: Abril, 1983

com uma obra de arte, ou com imagens em geral, já seria sempre mediado pela possibilidade de transformar qualquer coisa a qualquer momento numa fotografia ou vídeo, e mesmo de compartilhá-las simultaneamente numa rede social virtual.

Tanto o projeto apresentado de Manovich, Phototrails, e os artistas comentados que usam o mídias sociais para difundir seus trabalhos, se utilizam do mesmo serviço, o Instagram, que já se tornou o mais utilizado mundialmente para rápidas postagens apenas com fotos e vídeos de até 60 segundos. Ao se tratar da Era do Computador a nível de seu impacto de visão do mundo, de formas simbólicas, não é nunca o suficiente falar apenas do que é visível exclusivamente, ou como suporte principal, através de uma tela ou de outros hardwares. Trata-se de uma discussão sobre um processo global, mas particularmente importante na cultura brasileira, onde a emergência das mídias sociais foi das mais rápidas do mundo, como o fenômeno do Orkut deixou claro, pois a plataforma da Google inicialmente pensada para o público americano teve o Brasil e a India como origem da maioria de seus usuários. Não seriam as redes sociais uma continuação do espaço público físico?

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. *Kool Killer ou insurreição pelos signos*, traduzido por Fernando Mesquita. Revista Cinema/ Cine Olho, n. 5, jul/ago, 1979

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução* São Paulo: Abril, 1983

LEWISOHN, Cedar. *Street Art: the graffiti revolution*. Londres: Tate Gallery, 2008

MANOVICH, Lev. *Database as Symbolic Form*. 1998 - disponível em www.manovich.net

MANOVICH, Lev. *Data Science and Digital Art History*. 2015 - disponível em www.manovich.net

MANOVICH, Lev. *How to Follow Software Users*. 2012 - disponível em www.manovich.net

MANOVICH, Lev. *Social Media Inequality: Definition, Measurements, and Application*. 2016 - disponível em www.manovich.net

Mc CORMICK, Carlo, SCHILLER, Marc, SCHILLER, Sarah. *Tresspass: A history of Uncommissioned Urban Art*. New York: Taschen, 2010

NGUYEN, Patrick, MACKENZIE, Stuart (eds). *Beyond the Street: the 100 leading Figures in Urban Art*. Berlin: Gestalten, 2010

CAPOEIRA E ARTES CÊNICAS: O TEATRO PÚBLICO DE MESTRE DAMIÃO.

CAPOEIRA AND ARTISTIC ARTS: THE PUBLIC MESTRE DAMIÃO

Gabriel Cesar Pereira / Gabriel Cafuzo
PPGAC / Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

RESUMO

O presente estudo pretende construir uma visão crítica da relação Performance (COSTA, Graziele Aires da), teatro público (FERNANDES, Silvia) e ocupação de resistência (CHAUI, Marilena), estudando a capoeira de rua de Mariana/ MG, que propõe um ambiente de improviso cênico-musical, ocupando o espaço publico em ato de resistência com aspectos de teatralidade e performatividade.

Palavras-chaves: Teatro Publico. Ocupação. Resistencia. Capoeira. Performance.

ABSTRACT

The present study intends to construct a critical view of the performance relationship (COSTA, Graziele Aires da), public theater (FERNANDES, Silvia) and resistance occupation (CHAUI, Marilena), studying the street capoeira of Mariana / MG, which proposes an environment Of improvising scenic-musical, occupying the public space in an act of resistance with aspects of theatricality and performativity.

Keywords: *Public Theater. Occupation. Resistance. Capoeira. Performance*

Nós capoeiristas temos
a alma grande
que cresce como alegria
há quem tenha a alma pequena
que vive como as águas em agonia.
A capoeira é amorosa,
não é perversa.
a capoeira é um costume como
outro qualquer
um hábito cortês que criamos dentro de nós,
uma coisa vagabunda...
(PASTINHA, in SIMÕES.19:2010)

"Não estudei pra ser padre
nem tambem pra ser doutô
estudei a capoeira pra bater no inspetô."

(Quadra do folclore da capoeira)

O presente estudo pretende fazer uma relação Peformance, teatro público e resistência, estudando a capoeira de rua de Mariana/ MG, que propõe um ambiente cênico de improviso corporal e musical, ocupando o espaço publico em ato de resistência e criando uma perspectiva performática legítima. Esta ocupação do espaço público, feita pela capoeira, é uma ocupação cênica/performática por excelência. Segundo Yiftah Peled,

> Podemos analisar a capoeira sob o ponto de vista dos estudos de performance quando observamos como os participantes na roda de capoeira agem e executam ações que têm a intenção de causar efeitos em outros. Outro foco para observar é como as relações entre os participantes do jogo da capoeira se desenvolvem e qual o nível de intensidade em que tais relações se desenrolam. [...]Na capoeira, durante o jogo do par dentro da roda, estabelece-se uma relação intensa de performance. Essa contém uma ação de performance básica: através da realização de gestos corporais, cada um dos jogadores influencia diretamente a forma que o outro jogador se movimenta. Essas influências mútuas, por sua característica de "perguntas e respostas" contínuas, criam uma dinâmica, que se dá principalmente pelo aspecto circular dos movimentos e pela forma de diálogo de performance que dita fluências do jogo. (PELED, 2009: 3).

Pensar criticamente a capoeira, seus jogos cênicos ,musicais e seus fundamentos nas suas qualidades teatrais, especificamente em Mariana, tem relevância quando partimos da sua matriz fundamental, herança da mineração escrava, a cultura negra, base de grande parte da riqueza cultural Brasileira, fruto da auto realização mestiça em meio a opressão escravista, pois,

> Descendentes de escravos e de senhores de escravos seremos sempre servos da malignidade destilada e instalada em nós, tanto pelo sentimento da dor intencionalmente produzida para doer mais, quanto pelo exercício da brutalidade sobre homens, sobre mulheres, sobre crianças convertidas em pasto de nossa fúria. (RIBEIRO,2002: 120).

As construções do pós-escravidão, transmutam o descendente de uma matriz especifica em ideologia condicionadora de um estereótipo e sua marginalização. "O "vadio" foi outra figura marginal nesta sociedade. O conceito englobava vagamente os homens livres pobre sem ocupação permanente".(WEHKING, 1999:323)", nesse sentido, em Mariana a religiosidade cristã aliada ao evento da ditadura foram condicionantes de uma capoeira de resistência na ocupação da rua no recorte aqui pensado. Buscando oralmente, percebe -se a ignorancia da religiosidade brasileira em relação as proprias questoes da brasilidade, uma vez que muitos relatos de mestre Damiao e colaboradores do movimento da capoeira na cidade nos demonstra a intolerancia religiosa com manifestações de matrizes negras e mestiças, mesmo a cidade predominantemente negra. Mestre Damião em seu tempo de capoeira e ocupação da rua com capoeira, acumulou diversos prejuizos fisicos, no confronto a com aqueles que o queriam classificar como vadio termo da lei de proibição dos

capoeira no fim da escravidão, mas que continua assimilado em alguns representantes do poder coercitivo do estado e foi espancado covardemente por oficiais que se sentiram desafiados pelos capoeiras.

A investigação é baseada na figura do Damião Cosme, 54, homem livre, pobre, sem ocupação permanente, e mestre de capoeira desde 1984, que mantém a tradição da capoeira de rua na cidade; é o mais antigo da região no ofício e precursor na cidade. Sofreu com o evento da ditadura caracterizado como movimento "vadio", e relata inúmeras violências, que sofreu da polícia e de fanáticos religiosos, por ocupar a rua com capoeira. Esta ocupação tem características claras de resistência, de uma cultura marginalizada, que tem fundamentos que justificam os estudos dos elementos da ritualística de sua ocupação,em contribuições na area das artes cenicas, nesse sentido, Simoes descreve sobre a hierarquia que perspassa pela importancia da experiencia na manutenção de sua resistencia, a hierarquia esta posta nos instrumentos e suas posições, assim como, nos ancestrais que assumem a posição de tocadores e transmissores de conhecimento.

> A música na capoeira angola é uma linguagem que organiza os códigos de conduta, orientando, por sua vez, as atitudes dos (as) capoeiras no ritual da roda. Há uma hierarquia na disposição dos instrumentos musicais e de seus respectivos tocadores. (SIMÕES, 2010).

A pesquisa em performance da capoeira que ocupa a rua com a roda, traz os seus questionamentos em torno dos elementos musicais e instiga pesquisas em torno do jogo cênico: transmuta o espectador em participante a partir da musicalidade; dispõe de elementos, como "pergunta e resposta", que criam uma dinâmica de interação coletiva tirando o espectador do seu lugar de observador e colocando-o como agente principal da ação, pois estimula o andamento do jogo, a partir da musicalidade. Esta performance pode ser compreendida dentro do "teatro público" descrito por Fernandes sobre as argumentações de Bernard Dort :

> Seguindo as argumentações de Dort, pode-se concluir que promover um teatro público não é simplesmente lotar plateias. Trata-se de formar espectadores dotados de características comunitárias fortes, ampliando o círculo de conhecedores e defendendo não apenas um espaço público para o teatro, mas também um público-cidadão. (FERNANDES, 2007**:** 73).

A ação do mestre Damião, na ocupação da rua com a roda de Mariana com suas caracteristicas de teatro de rua, propõe uma justa construção de relação entre os estudos de um teatro publico e da performance, que traz conotações claras de resistência com a sua permanência na ocupação do espaço publico independente da repressão sofrida nas épocas de ditadura e das discriminações atuais constantes, comumente religiosas que configuram o grande acervo de intolerancia cultural vivido pelo mestre. A vivência etnográfica instigará o seu aprofundamento em campos da pesquisa oral, fundamentada nas referências da capoeira de Mariana/MG e sua teatralidade, oriunda da formação do mestre Damião na capoeira de rua com capoeiristas que, devido a origem pobre e da capoeira, desenvolveram shows próprios na rua mostrando destreza física, agilidade tremenda ou, ainda, flexibilidade inacreditável, sendo este último a especialidade do mestre Damião que, por sua vez, faz números de contorcionismo e resistência flexível, além de passar em arco de facas, entre uma pausa ou outra da roda e utilizando o chapéu como qualquer artista que ocupa a rua, a fim de arrecadar o mínimo para sua sobrevivência.

A capoeira nesta pesquisa quanto elemento difusor do teatro, ou de uma teatralidade, se desenvolve a partir da performance, como descrita também por Goffman (apud PELED:2) e Schcener (apud COSTA:55), como discussão entre teatralidade e perfomatividade na capoeira. A performance da capoeira ocupa o espaço público como uma ação de resistência e traz aspectos que foram "higienizados" em momentos históricos por legislações com clara intenção de marginalização de uma cultura específica por uma ideologia e, em outros momentos, reprimida à força da lei. A marginalização conduzida por ideologias dominantes é resultado da

luta de classes construída no processo de dominação de uma classe sobre outra e que tem a característica intrínseca de esconder esta luta, como descrito por Marilena Chauí:

> A divisão social do trabalho, ao separar os homens em proprietários e não proprietários, dá aos primeiros poder sobre os segundos. Estes são explorados economicamente e dominados politicamente. Estamos diante de classes sociais e da dominação de uma classe por outra. Ora a classe que explora economicamente só poderá manter seus privilégios se dominar politicamente e, portanto, se dispuser de instrumentos para essa dominação. Estes elementos são dois o Estado e a ideologia. (CHAUI, 2004: 82).

A capoeira constrói uma ressonância coletiva no conflito de classes, propondo um ambiente social com a performance, e o espaço do encontro entre os agentes sociais diversos que, sendo agentes de um evento publico e participativo, se fundem construindo um ambiente ritual de intercomunicação da cultura marginalizada com as mais diversas condições sociais, aspecto intrínseco ao teatro publico, descrito por Dorts e revisado por Sarrazac em Fernandes:

> Como observa Jean-Pierre Sarrazac, discípulo de Dort e autor desses argumentos, trata-se de refazer o contrato social entre a comunidade de artistas e espectadores, recuperando a vocação transitiva e interventora do ato teatral. (FERNANDES, 2007**:** 73).

O estudo da ocupação de resistência feita pelo mestre Damião cria uma inter-relação com a perspectiva de teatro publico e suas implicações para as artes cênicas, criando um fecundo campo de pesquisa na área das manifestações populares, da ocupação de resistência e das contribuições do estudo da capoeira como ferramenta para o teatro.

REFERÊNCIAS

CHAUI. Marilena, - **O que é ideologia.** São Paulo: Brasiliense, 2004.

FERNANDES, Sílvia . **Teatralidade e performatividade na cena contemporânea**. Repertório Teatro & Dança, v. 16, p. 11-23, 2011.

FERNANDES, Sílvia . **O teatro e a cidade**. Revista d'Art, São Paulo, v. 9/10, p. 49-58, 2002.

FERNANDES, Sílvia . **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro A formação e o sentido do Brasil** . Companhia das Letras – 1995. São Paulo. Segunda edição.

SIMÕES, R. M. A. **Música e Oralidade, Estética e Ética: as cantigas no ritual e performance da capoeira.** 2010. Apresentação de Trabalho/Comunicação. Disponível em: <http://www4.faac.unespHYPERLINK "http://www4.faac.unesp.br/extensao/capoeiraangola/pub_resumo_exp.html".br/extensao/capoeiraangola/pub_resumo_exp.html> Acessado às 18:53h do dia 28 de setembro de 2015.

SIMÕES, Rosa Maria Araújo. **Da inversão à re-inversão do olhar: ritual e performance na capoeira angola**. São Carlos: UFSCcar (tese de doutorado), 2006.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual Estrutura e Anti Estrutura**. São Paulo: Vozes, 1974.

WEHKING, Arno. **Formação do Brasil colonial**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira,1999.

PELED, Yiftah. “**Estados de Performance na Capoeira**.” Educação Física em Revista 2.2 (2009).

GD05 HISTÓRIA, CRÍTICA E CURADORIA

"OUTRO FUMADOR" E UM OUTRO ROTEIRO PARA A INSCRIÇÃO INSTITUCIONAL DA ARTE CONTEMPORÂNEA

ANOTHER SMOKER AND ANOTHER SCRIPT FOR INSTITUTIONAL REGISTRATION OF CONTEMPORARY ART

Aline Maria Dias
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

O artigo propõe um diálogo com a obra "Outro Fumador", de André Guedes. O texto aborda o trabalho, as condições de apresentação e as implicações de seu ingresso na coleção do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Portugal. Propõe-se uma reflexão sobre o museu como lugar de produção, num deslocamento da ênfase material para a noção de acontecimento, articulando a especificidade de cada exposição (em sua contingência) e a ´repetição´ (em suas diferenças) do roteiro para realização da obra.

Palavras-chave: roteiro; inscrição institucional; arte contemporânea; contexto; performance.

ABSTRACT

The article proposes a dialogue with "Outro Fumador", by André Guedes . The text discusses the work , the conditions of presentation and the implications of its entry in the collection of the Museum of Contemporary Art of Serralves , Portugal . It proposes a reflection on the museum as place of art production and the shift of emphasis on material to the notion of event , combining the specificity of each exhibition (in its contingency) and the script repeatition (in their differences) of the work .

Keywords: *script; institutional registration; contemporary art; context; performance.*

Não vale a pena culpar as palavras. Elas não são mais vazias do que aquilo que carregam[1].

Na parede da zona de recepção, junto ao bengaleiro/guarda-volumes do museu, uma sinalização indicava ao visitante a permissão para fumar na área junto à janela. Durante o horário pré-determinado, um ator (ou uma atriz) permanecia no lado de fora, no jardim em frente a esta janela, caso as condições climáticas não fossem adversas. Do exterior, através da janela, o intérprete observava a presença ocasional dos visitantes do museu. Estes, por sua vez, no interior, podiam se acercar da janela e olhar para fora. Se algum espectador decidisse fumar um cigarro, o intérprete realizava a mesma ação, no lado de fora, acompanhando o visitante (Guedes, 2005).

A descrição acima apresenta o trabalho "Outro Fumador" (Figuras 1 a 4) do artista André Guedes realizada no Museu de Serralves, em 2004-5[2]. A obra compreende uma situação, no que ela comporta de circunstancial, impalpável e transitório. Demarcando uma ação, um sentido e um lugar, o trabalho envolve um contexto espacial, uma estratégia de sinalização visual, uma duração e uma componente performativa de interação interpessoal entre intérprete e espectador.

Figura 1 e 2. Vistas da exposição "André Guedes: outras árvores, outro interruptor, outro fumador e uma sala preparada", Museu de Arte Contemporânea, Porto, 30 out. 2004 a 29 jan. 2005 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto.

1 Samuel Beckett, *Malone morre.* São Paulo: Codex, 2003.

2 O trabalho integrou a exposição individual **"**Outras árvores, outro interruptor, outro fumador e uma peça preparada", no Museu de Serralves, Portugal, em 2004-5, contando com curadoria de João Fernandes. O artista relata que o convite para a exposição e sua realização comporta um intervalo (1999/2004) e igualmente entre a mostra e a aquisição da peça (2004/2012), que passa a integrar a coleção de Serralves a partir desta circunstância expositiva (Guedes, 2013). "Outro Fumador" é o único trabalho do artista que pertence a coleção de Serralves e foi apresentado publicamente, até o momento desta pesquisa (2015), apenas no contexto desta mostra.

Figura 3 e 4. André Guedes, “Outro fumador”. Vista da exposição “André Guedes: outras árvores, outro interruptor, outro fumador e uma sala preparada”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 30 out. 2004 a 29 jan. 2005 Fotos Teresa Santos & Pedro Tropa, © Fundação de Serralves, Porto

Formulado especificamente para este contexto expositivo, o trabalho é situado pelo artista em um momento de transição de linguagem em sua produção, incluindo a lógica *site specific* (com a análise de questões morfológicas e funcionais do espaço) e o início de uma metodologia endereçada ao contexto social. Situando-se na confluência de instalação e performance, o trabalho articula a noção de presença e toma partido da relação com o espectador, envolvendo noções de alteridade, reciprocidade, expectativa e distância.

Considerando o artista como autor de uma pesquisa e propositor de uma situação, não condicionada à produção objetal, este trabalho não ingressa na coleção na forma de um suporte material estável ou como registro documental a ser exibido. “Outro Fumador” reivindica a constituição de uma situação específica a ser produzida pelo museu a partir do conjunto de instruções formuladas pelo artista. O trabalho está vinculado às condições espaciais de exposição e sua dimensão contextual e performativa potencialmente contida no roteiro a ser executado para apresentação da peça.

Ao recusar a condição de registro, “Outro Fumador” implica uma noção não tradicional de objeto, posse e visibilidade para que seja colecionado, uma vez que a sua presença na coleção (quando não exposta) reside em uma instância discursiva, permeada pela linguagem contratual e dramatúrgica. O trabalho instaura uma relação particular entre coleção e exposição, na medida em que assume determinadas condições expositivas como constituintes. Ingressando na coleção como um projeto, cada exposição não confere apenas visibilidade e inteligibilidade para o trabalho, mas constitui sua “ativação”, uma realização que não antecede a exposição nem pode ser dela desvinculada, embora não seja tampouco única e irrepetível (tal como se consolidou historicamente os trabalhos de performance e *site specific*).
Tendo a dinâmica expositiva como constituinte, além da demanda por determinadas condições arquitetônicas e inserção em um discurso curatorial que interpreta e apresenta a obra, “Outro Fumador” convoca o museu a produzir o trabalho, refazendo a situação descrita no roteiro – o que implica em um compromisso e uma série de decisões e interpretações das instruções do trabalho. O artista relata o esforço para ser preciso nas “Instruções para a Apresentação da Obra” (Guedes, 2011), documento que ´representa´ o trabalho na coleção e descreve detalhadamente o lugar para instalação da peça, sinalização, seleção de atores,

vestuário, duração, remuneração, processo de ensaio e participação do artista, assim como as diretrizes para a interação com o espectador.

A elaboração rigorosa deste "guião peremptório" pauta-se na necessidade de definir parâmetros e explicitar as matrizes conceituais que regem o trabalho, a fim de que sejam preservadas no momento de sua interpretação pelo museu[3]. O roteiro de Guedes não se constitui como instrução restrita ou listagem pormenorizada de objetos/ações, mas assume a tarefa e o desafio "inquietante" de fornecer instrumentos e condições para o trabalho ser produzido e apresentado (Guedes, 2013).

Descrevendo cuidadosamente a instalação e os gestos mobilizados, o roteiro não abarca uma instrução literal mas afirma-se como aproximação conceitual do funcionamento da peça. A permissão de fumar no lugar e horário indicados na sinal**ética** (símbolo + texto) é coincidente com a presença do intérprete (levando em conta seus turnos e pausas). Sem definir previamente um figurino, Guedes aponta que a escolha do vestuário do intérprete deve ser consonante com a aparência corrente dos visitantes da instituição onde decorre a exposição. Para tanto, cabe ao museu escolher e adquirir a indumentária especificamente para cada apresentação (variável conforme cada contexto cultural, sazonal, histórico) de modo a mimetizar os espectadores. Esta diretriz marca a importância da noção de alteridade no trabalho, uma vez que o intérprete assume o papel do "outro fumador" referenciado no título.

Do mesmo modo, o espaço não é abordado como adesão estável ou pré-determinada da peça a um lugar específico, mas como criação de condições espaciais singulares, centradas na distância entre o visitante e o intérprete. Segundo o roteiro, o trabalho pode ocupar espaços internos ou externos, expositivos ou não (como áreas de circulação), integrados em mostras individuais ou coletivas (resguardando a distância dos demais trabalhos). Sem definir um único lugar de realização da peça, Guedes aponta possibilidades ligeiramente variáveis[4], sublinhando a importância do intervalo que estabelece entre dois espaços: uma relação ancorada no contato visual e na interdição do acesso direto e da interlocução oral. Assim, as janelas, balcões e varandas presentes da arquitetura do Museu de Serralves, projetado por Álvaro Siza Vieira, podem ser exploradas na conexão indireta entre interior/exterior. Ao assimilar a ligação com um lugar e um contexto como parte do trabalho, torna-se paradoxal a noção de permanência de uma especificidade, uma vez que a flexibilidade é imperante para responder *especificamente* às situações, estabelecendo interações sempre diferentemente repetíveis, insubstituíveis e não-estabilizáveis.

A correspondência visual e silenciosa é reiterada na indicação de interpretação do ator/atriz, sugerindo-se que explore a interação com o espectador observado, mesmo que não fume, no paradoxal reconhecimento de isolamento e contato. Esta condição é pautada não na incomunicabilidade mas na expectativa da relação entre o visitante e um outro indivíduo que com ele pode, à distância, interagir (Guedes, 2001).

A reciprocidade latente no gesto do ator, estende-se para a interrogação do lugar e do estatuto da produção de arte. O artista relata o interesse de investigar a possibilidade de apresentar um trabalho que não seja visível no espaço de exposição onde o espectador se encontra (Guedes, 2013). Situar-se no espaço vazio, onde a obra supostamente deveria estar, para observar o que está ´fora´ do espaço destinado à arte, implica não apenas a posição literal do espectador, mas uma reflexão sobre o conceito de arte, tomando aquilo que posiciona-se ´dentro´ do museu, não como ensimesmamento em um campo autônomo, mas como pretexto

3 Antecedendo "Outro Fumador", o artista elaborou instruções das obras "Manhã" e "Tarde", Colecção António Cachola, 2009 e, posteriormente, "AIROTIV", Coleção Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

4 O artista atenta que podem ser dois lugares situados no exterior ou um lugar no interior em relação a outro no exterior. Também sinaliza as condições climáticas favoráveis, dissuadindo a realização da peça em caso de chuva ou calor intenso e instrui o posicionamento do intérprete em um lugar relativamente vazio (Guedes, 2011).

e potencialidade de olhar para fora e endereçar-se ao mundo. O trabalho propulsiona uma reflexão sobre as fronteiras que enquadram (e extrapolam) a experiência artística, não apenas fisicamente através do limiar emblemático da janela, mas abarcando as expectativas e protocolos do espaço de apresentação.

A legenda ou texto descritivo da proposta participa na subsistência de "Outro Fumador". É condição de apresentação que o trabalho não seja anunciado direta e convencionalmente como uma obra de arte (Guedes, 2011), sugerindo o afastamento ou supressão de ficha de identificação (situada apenas em folha geral na recepção, por exemplo) e omitindo a referência ao ator. Esta opção contribui para o aspecto imprevisto e para o estranhamento no contato com a obra, incluindo sua relativa invisibilidade e o risco de não ser percebida. Reduzindo ou obliterando a mediação direta, o trabalho propõe uma experiência que se confunde com as relações cotidianas, cujo enquadramento artístico encontra-se em suspensão, descompassado da experiência direta com a obra, uma vez que é deslocado para outra esfera informativa, como a de um folder ou catálogo.

Como o vestuário, a sinalização que informa a permissão e os horários para fumar não é previamente definida pelo artista, mas procura corresponder à linguagem gráfica da instituição, mimetizando a visualidade adotada pelo museu, operação patente em outros trabalhos do artista (Nicolau, 2007).

Esta intencional camuflagem da situação artística na experiência do espectador e nos protocolos do museu permeia também a dramaturgia da performance. Assumindo o papel de um ´outro' espectador, cabe ao intérprete a observação atenta da janela, na condição de uma espera, em uma atuação naturalista, de modo a inserir-se discreta e desavisadamente no contexto de visitação do museu[5].

A inserção do trabalho no museu investiga a dissolução ou extravasamento dos limiares da experiência não-artística e assume a possibilidade de uma situação de invisibilidade ou ininteligibilidade, o que não é necessariamente um "mau resultado", conforme assinala o artista (Guedes, 2013). Considerando que o trabalho não reside no ato de fumar propriamente dito (ação protagonizada pelo intérprete em consonância com o espectador, apenas se ele assim o fizer), a peça resguarda a potência da situação, incluindo espera e observação, possibilidade de acontecer e de não acontecer o contato entre intérprete e espectador em cada exposição da obra. Há no trabalho, uma exigência ética feita ao espectador, fundadora de um relacionamento e da consciência do próprio ato de participação[6]. Constituindo uma dimensão dissonante, avessa à generalizada vocação publicitária do museu contemporâneo, o trabalho instaura uma visibilidade tênue e demanda um outro modo de atenção, assumindo não só as possibilidades de não ser estabelecido o contato visual e/ou a ação do outro fumador, mas de não ser percebido como uma situação artística.
"Outro Fumador" atenta para o sentido dos gestos, expectativas e distâncias, destacando o compromisso e a performatividade do visitante e da própria instituição. Além da negociação das regras, patente notadamente na permissão para fumar, a relação com o museu demanda sua colaboração e deslocamento de funções. As regras não são alvo particular de comentário ou subversão, mas condição de realização da obra, de modo que a negociação estabelecida com o museu constitui o trabalho através de diferentes protagonistas, alterações e desvios de suas próprias normas, mesmo que temporariamente. Não se trata apenas das regras do museu

5 O texto do artista indica a participação de intérpretes profissionais de ambos os sexos, em turnos alternados. Descreve critérios para seleção dos atores e do vestuário, compatível com o observado nos visitantes. Menciona a postura discreta, evitando gestos explícitos, inusitados ou a conversa com outros visitantes, ressaltando que as observações sobre a interpretação e interação a ser estabelecida entre intérprete e espectador pautam-se nos ensaios a serem realizados pelo artista ou profissional por ele designado), tendo as diretrizes textuais das instruções um caráter lato (Guedes, 2011).

6 O trabalho foi exibido simultaneamente à mostra da artista Paula Rego, antítese da intermitente, sutil e complexa visibilidade dos trabalhos de Guedes. A exposição de Paula Rego foi a mostra mais visitada no histórico do programa expositivo de Serralves e sua visibilidade espetacular influenciou notadamente a atenção do público. O artista comenta "Outro Fumador" como a peça mais comunicativa de sua mostra em Serralves, tendo em vista o carácter humorado e inusitado, assim como o aspecto cenográfico em certa medida sedutor (Guedes, 2013).

(como o local e horário para fumar) mas dos protocolos do espaço de arte, estendido da exposição também para os suportes de comunicação, promoção e/ou documentação.

Neste sentido, é importante observar a relação que o trabalho de Guedes estabelece com outras formas de apresentação, como os suportes documentais e publicações. A presença de "Outro Fumador" no catálogo da mostra em Serralves toma partido de fotografias deliberadamente encenadas, numa opção de registro narrativo diametralmente oposta à economia de meios da estética conceitual. Preterindo imagens de caráter sugestivo, a linguagem adotada no catálogo aproxima-se da lógica de apresentação visual corrente em catálogos de exposições (poucas pessoas presentes e enquadramentos e pontos de vista privilegiados) e publicitária (retórica da comunicação clara, posada e redundante). A dinâmica extremamente discreta do trabalho se contrapõe às imagens sedutoras que parecem mimetizar os protocolos e vocação da imagem em outros contextos.

Na reflexão que a inscrição museológica de "Outro Fumador" potencializa, cabe considerar o legado da crítica institucional como função epistemológica (Fraser, 2008), na sua dimensão conceitual/operacional e não como circunscrição a um movimento ou postura contestatória. A refutação da ênfase material/objetal e desmaterialização das práticas artísticas dos anos 60/70 não se resume à resistência à mercantilização mas afirma-se como ampliação e inserção destas práticas no circuito institucional e colecionista. Alberro (2003) aponta que a arte conceitual esteve atrelada à mudança social do modo industrial (produção) para o modo comunicacional (informação e publicidade), não estritamente como contestação do estatuto comercial da arte, mas tirando partido da lógica não-objetal e informacional do capitalismo.

Dando espessura e complexidade ao contexto de inserção institucional de trabalhos mediante performances delegadas (Bishop, 2012), cabe observar que estas transformações na esfera artística estão vinculadas à aceleração da produção/descarte dos bens, virtualização das relações financeiras e sociais e da preponderância da lógica de serviços e mercantilização das experiências no âmbito museológico. Buskirk (2012) afirma que o trabalho literalmente refeito pelo museu mediante instruções possui uma notada conexão com o mercado e sua entrada nas coleções deve ser acompanhada por um renovado envolvimento do artista nas reapresentações e interpretações da documentação em que se apoiam as remontagens.

Finalmente, a apurada atenção e investigação do contexto de exposição em que está ancorado o trabalho de Guedes parece prolongar-se ao espectador, tomando-o também como pesquisador, interpelado pela presença intermitente do trabalho e/ou pelo contato com as instâncias de registro, demandando uma "qualidade forense" (Nicolau, 2007) diante dos vestígios documentais de uma situação em relação ao qual as temporalidades de projeto/obra, assim como de coleção/exposição, se torna mais complexa e heterogênea, operando com ativações e defasagens.

REFERÊNCIAS

ALBERRO, Alexander. *Conceptual Art and the Politics of Publicity.* Cambridge: MIT, 2003.

BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship.* London, New York: Verso, 2012.

BUSKIRK, Martha. *Creative Enterprise. Contemporary Art between Museum and Marketplace.* London, New York: Continuum, 2012.

FRASER, Andrea. “Da crítica às instituições a uma instituição da crítica”, *Concinnitas* ano 9, v.2, n. 13 (dez 2008).

GUEDES, André. “Instruções para a Apresentação da Obra ‘Outro Fumador’ (2004) de André Guedes”, 2011. Arquivo do artista, enviado em mensagem de email a autora, dez. 2013 e Arquivo da Fundação de Serralves, fornecido por Helena Abreu em entrevista a autora, ago. 2014.

GUEDES, André. Entrevista a autora, Lisboa, nov. 2013.

GUEDES, André. *Os livros encontrados de Bas Jan Ader / Faraway Friend.* Lisboa: Guide, 2001.

GUEDES, André. *Outras Árvores, Outro Interruptor, Outro Fumador e uma Peça Preparada.* Porto: Fundação de Serralves, 2005.

NICOLAU, Ricardo. “Segundas informações”, in Guedes, André. *Informações.* Lisboa: Culturgest, 2007.

ENTRE O RELACIONAL E O COLABORATIVO: PASSAGEIROS DO ARQUIVO E DA MEMÓRIA

BETWEEN THE RELATIONAL AND THE COLLABORATIVE: MEMORY´S AND ARCHIVE´S PASSENGERS

Ana Zeferina Ferreira Maio / Ana Maio[1]
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

RESUMO

Este artigo analisa o contexto processual de práticas artísticas que resultaram na exposição Passageiros, realizada no ano de 2014, no extremo sul do Brasil, na cidade de Rio Grande que abriga uma praia de 240km de costa para o Oceano Atlântico. A Passageiros caracterizou-se como um espaço expositivo de arte contemporânea, e teve como participantes Ana Maio, Claudio Maciel, Marcelo Calheiros, Marcelo Gobatto, Michael Chapman e Rogério Marques. A partilha de uma situação geopolítica comum e a sensibilidade dos artistas às implicações da memória e do arquivo foi mote para as experimentações poéticas. A curadoria centrou-se no conceito de cinema de exposição, enfatizando a espacialização das imagens em sua relação com a arquitetura neoclássica do histórico prédio da Alfândega do Rio Grande.

Palavras-chave: Videoprojeção, videoinstalação, memória e arquivo.

ABSTRACT

This article analyzes the procedural context of artistic practices that led to the exposition Passangers, held in 2014, in the southernmost place of Brazil, in the city of Rio Grande where there is a 240km wide beach on the coast of the Atlantic Ocean. The Passangers was characterized as an expositive space for contemporary art and featured Ana Maio, Claudio Maciel, Marcelo Calheiros, Marcelo Gobatto, Michael Chapman and Rogério Marques. The sharing of a common geopolitical situation and the artists' sensitivity towards the implications of memory and the archive were the motto for the poetic experimentations. The curator focused on the concept of cinéma d'exposition, emphasizing the spacialization of images and it's relation to the neoclassical architecture of the historic building of Rio Grande Customs.

Keywords: *Video projection, video installation, memory and archive.*

1 *Pós-Doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pós-Doutorado na Universidade de Coimbra*

A exposição *Passageiros* objetivou colocar em conexão artistas, curadores e espaços culturais do sul do país num processo relacional e colaborativo. Assim, promoveu a interação entre diferentes instituições, como a Universidade Federal do Rio Grande, a Alfândega do Rio Grande, o Centro Municipal de Cultura Inah Emil Marthensem e a Galeria Mamute, de Porto Alegre. O projeto curatorial, de Ana Maio e Marcelo Gobatto, centrou-se em torno do conceito de cinema de exposição, desafiando os artistas a criarem situações cinematográficas num espaço distinto ao da sala de cinema.

Os artistas apresentaram em suas propostas princípios que remetem aos da linguagem cinematográfica e aos seus modos de expressão, em sintonia com a atual tendência dos modos de exibição das obras audiovisuais, onde o cubo branco tradicional dos museus e galerias transforma-se em caixa preta, e o espaço da exposição em espaço da projeção. O cinema ao ser instalado no Salão Nobre do prédio da Alfândega do Rio Grande, demandou das imagens projetadas, outros modos de enunciação e apresentação das narrativas, pois o espaço arquitetônico e topográfico do ambiente difere do espaço da sala tradicional de exibição.

Com base na premissa que as instalações são imagens organizadas no espaço expositivo, enquanto o cinema da sala de projeções tem as imagens organizadas no tempo, buscou-se enfatizar a espacialização das imagens em sua relação com a arquitetura do prédio da Alfândega do Rio Grande – lugar de memória e patrimônio histórico do Estado. O cinema de exposição problematiza a noção do dispositivo, e possibilita repensar o cinema distanciado de determinismos tecnológicos, históricos e estéticos. A esse respeito, André Parente (2008, p. 51) reflete:

> De que modo o cinema expandido está transformando o dispositivo do cinema em suas dimensões primordiais, arquitetônicas (as condições de projeção das imagens), tecnológicas (a produção, edição, transmissão e distribuição das imagens) e discursiva (decupagem, montagem, etc.)?

Na *Passageiros* a reinvenção do dispositivo do cinema é observado na multiplicação da presença das telas, exploração de outras durações, mistura de camadas narrativas e incorporação da arquitetura da sala de projeção. A videoprojeção Árvore de costados, de Ana Maio, mostra fragmentos de documentos fotografados no Arquivo Municipal da Póvoa de Varzim e no Arquivo Distrital do Porto, em Portugal.

Reúne certidões de nascimento, batismo, casamento e óbito de antecedentes familiares da artista e de José Rodrigues Maio – pescador poveiro conhecido pelo apelido de "Cego do Maio" – seu tetravô. Longos tempos de duração das imagens mostram, em sobreposição, nomes de pessoas, cidades, ruas, números, datas, estados civis, profissões e expressões extraídas de certidões de registro (Figura 1). Os documentos erguem micronarrativas sustentadas por rastros de manchas, marcas d'água e bordas dos papéis. A sonoridade da voz feminina envolvia o espaço expositivo numa espécie de ladainha, derivada das repetidas camadas de leituras de trechos das certidões.

Figura 1: Ana Maio.
"Árvore de Costados".
Vídeoprojeção, 2013.
Fonte: acervo pessoal.

As videoinstalações *Imagoqui* e *Postal*, de Claudio Maciel, derivam de caminhadas do artista na praia do Cassino, em Rio Grande – orla marítima do sul do estado –, e às margens de córregos, rios e riachos da região oeste do Rio Grande do Sul, em Santiago do Sul. A ação de caminhar é singularizada no modo como o artista dimensiona as suas sensações diante da paisagem que o cerca e habita, em permanente processo de transformação, desordem e movimento. Mostram um cotidiano delineado por vivências distintas, observações e reflexões, lembranças e esquecimentos, delírios e sonhos, anotações e esboços apresentados em lentas camadas de paisagens sobrepostas, com distintos tempos de exposição.

Com uma poética marcada pela fotografia, o artista apresenta as suas primeiras incursões com imagem em movimento. Para além das imagens, *Imagoqui* e *Postal* se constituem de blocos de espaço-tempo, com planos de expressiva duração. Das caminhadas resultam o tensionamento entre a ação e o registro, aliado à intenção do artista em (re)ordenar o espaço circundante, experimentar a paisagem e construir narrativas impregnadas de sensibilidade pelo lugar. *Postal* foi exibido em uma tela Lcd de 7 polegadas. A pequena dimensão do formato coloca a escala como componente de subjetividade, propicia a proximidade e a intimidade. A videoprojeção *Imagoqui* exige o afastamento dos sujeitos para a fruição (Figura 2). Ambos mostram como o artista teceu relações com o espaço expositivo, problematizou a escala das coisas e os fenômenos perceptivos.

Figura 2: Cláudio Maciel. “Imagoqui”. Vídeoprojeção, 2014. Fonte: acervo do artista.

Encontros Singulares: se ela dança eu danço, de Michael Chapman, réune uma projeção em vídeo com 42’ de duração, e um monitor de tevê de 14 polegadas com imagens de qualquer canal aberto de televisão. As imagens da projeção foram geradas na refilmagem e edição de documentos biográficos do artista num processo de desconstrução e ressignificação de conteúdos, no momento em que ele revisita imagens da sua vida em arquivos de filmes, gravações de áudios e documentos impressos.

O processo de criação compreende, portanto, a sucessiva projeção e refilmagem do audiovisual, com edição em tempo real. O roteiro resultou do agenciamento do olhar do artista e dos movimentos do seu corpo ao explorar as imagens. Uma dimensão desta experiência advêm da interação com o dispositivo, da aproximação e afastamento da câmera ao registrar os deslocamentos do artista no ambiente que, ao atravessar os raios de projeção, registra sua própria presença. A sala de projeção e o set de filmagem se misturam.

A percepção se desenvolve na duração das imagens moventes, numa dimensão retrospectiva de vivências construídas na experiência visual articulada aos dispositivos de memória. Os comandos atribuídos às imagens – acelerar, desacelerar, avançar, retroceder –, o corpo na experimentação do pretérito e os processos interativos permitiram variadas formas de ressignificar o passado (Figura 3).

Figura 3: Michael Chapman. “Encontros singulares: se ela dança, eu danço”. Vídeoinstalação, 1968/2014. Fonte: acervo do artista.

O vídeo intitulado *33*, de Marcelo Calheiros, resulta da pós-produção de arquivos de imagens em movimento de diversas situações cotidianas. Mostra uma coletânea de fragmentos da realidade, registrados em câmera fotográfica digital entre os anos de 2006 e 2011, os quais foram editados com a intenção de serem apresentados numa duração de trinta e três minutos, num pequeno monitor de tevê.

Conforme Nicolas Bourriaud (2009, p. 7), “a pós-produção inscreve a obra numa rede de signos e significações, em vez de tratá-la como forma autônoma ou original”. O processo de pós-produção do arquivo de vídeos está associado a uma gravura criada pelo artista, que uma criança identificou uma mancha como sendo o número trinta e três. O tempo e a memória conduziram o desejo de arquivar do artista, com imagens que oscilam entre o gráfico e o pictórico (Figura 4).

Figura 4: Marcelo Calheiros. “33”. Vídeo, 2014. Fonte: acervo do artista.

Como um pequeno diário, apresentado em tela Lcd 7pol, a videoinstalação *Dia*, de Marcelo Gobatto, mostra fragmentos cotidianos de um dia qualquer na praia do Cassino, onde o artista reside. Gobatto adota como procedimento a repetição de movimentos, gestos e angulações da câmera em fotografias seqüenciais, com pequenas variações entre uma foto e outra, posteriormente, transforma os registros em um vídeo com 1’57” de duração (Figura 5).

Por meio de micronarrativas, o vídeo explora a rotina caseira, à luz do dia. Sombras nos permitem acompanhar a rota trilhada pelo artista até a linha costeira: as marcas na areia, o movimento das águas no oceano. Imagem e narrativa se constituem juntas. Um paradoxo mira o tempo: o uso da câmera fixa para o registro videográfico (imagem em movimento) e o uso da câmera em movimento para o registro fotográfico (imagem fixa). As fotografias constituídas de uma variação mínima de movimento, são editadas compondo micronarrativas.

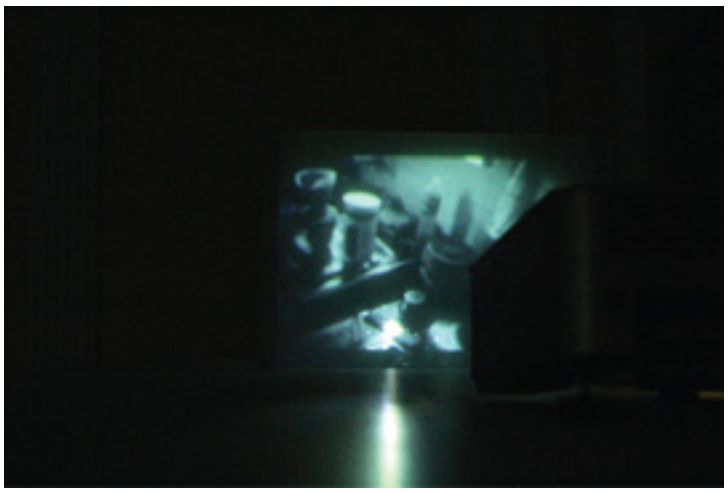


Figura 5: Marcelo Gobatto. "Dia". Vídeoinstalação, 2012. Fonte: acervo do artista.

Uma única cena, câmera fixa. A paisagem é atravessada pelo percurso de um corpo que surge e desaparece. *Abismar-se*, videoprojeção de Rogério Marques, mostra em plano-seqüência a ação processual do artista caminhando na imensidão da praia do Cassino para, num instante seguinte, adentrar o mar. O vídeo tem a duração do deslizamento do corpo na paisagem (Figura 6).

Figura 6: Rogério Marques. "Abismar-se". Vídeoinstalação, 2014. Fonte: acervo do artista.

A exposição *Passageiros* reuniu práticas poéticas em que a arte e a vida são embaralhadas numa espécie de partilha do sensível, que Nicolas Bourriaud intitulou arte relacional. Os artistas partiram da apropriação e ressignificação de arquivos, de registros de deslocamentos e de observâncias de paisagens relacionadas ao vivido. Se por um lado, essas imagens revelam memórias que os sujeitos carregam consigo, por outro lado, as cartografias ao atravessarem espaços refletem a transitoriedade do tempo.

A justaposição de diferentes paisagens e os arquivos visitados criaram uma espécie de palimpsesto de tempos. A curadoria buscou relacionar diferentes aspectos simbólicos de histórias de vida, inventariar a memória e reconstruir experiências pretéritas. Por conseguinte, a exposição apresentou estratégias artísticas com base em arquivos já existentes e construídos, documentos escritos e iconográficos, e propôs outras formas de

apresentação dessas estruturas e enredos, refletiu sobre as modalidades de espacialização das obras, os modos de apresentação, as formas de exibição pública e os regimes de visibilidade.

As práticas colaborativas de instituições, como a Galeria Mamute, de Porto Alegre, e a Universidade Federal do Rio Grande em parceria com a Alfândega do Rio Grande e o Centro Municipal de Cultura Inah Emil Marthensem, impulsionou as conexões entre os espaços e as camadas de tempos da arte. Cedeu espaço ao experimental, permitiu o risco se interpor à percepção e desaguar em trânsitos improváveis do vasto sul geopolítico do Brasil.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009.

PARENTE, André. Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. Revista Poiésis, Nº. 12, p. 51-63, Nov. 2008.

PINTURA CONTEMPORÂNEA FIGURATIVA E O PAPEL DA FOTOGRAFIA COMO VEÍCULO DE IMAGEM.

CONTEMPORARY FIGURATIVE PAINTING AND THE ROLE OF PHOTOGRAPHY AS AN IMAGE VEHICLE.

Andreia Falqueto Lemos
Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

O presente artigo pretende dissertar sobre a relação entre a pintura contemporânea figurativa e a fotografia, focando em seu papel como veículo de imagem e ideias, tendo com base o trabalho de Eric Fischl e Gerhard Richter. Trataremos aqui de tecer idéias e fazer investigações nas gêneses da produção de artistas contemporâneos que usam a foto para fazer pintura figurativa, de que modo essa foto surge no trabalho e qual sua função. Serão abordados recortes da produção dos artistas e com reflexões críticas diversas, pretende-se concluir como os artistas usam a foto e pintura conjuntamente.

Palavras-chave: pintura; fotografia; arte contemporânea; imagem; photoshop.

ABSTRACT

This paper aims to discuss the relationship between contemporary figurative painting and photography, focusing on its role as an image vehicle and ideas, and based on the work of Eric Fischl and Gerhard Richter. We aim here is to weave ideas and do research in the genesis of the production of contemporary artists who use photo to figurative painting, that this photo mode comes at work and what its function. Will be addressed clippings production artists and critical number of reflections, we intend to conclude how artists use the photo and painting together.

Keywords: *painting; photography; contemporary art; image; photoshop.*

A reflexão do artista que lida com imagens fotográficas é múltipla e variável, inclusive na resultante desse trabalho. A fotografia por si só já é um instrumento altamente dotado de valor subjetivo, simbólico e iconológico. Claro que esses elementos são relativos a cada indivíduo que observa-a, mas ainda que isso seja variável, não deixa de influenciar a forma como uma obra é produzida – e como ela é enxergada.

Gerhard Richter, artista alemão nascido em Dresden em 1938, em 1962 já produzia suas pinturas com base em fotografias recortadas de jornais e revistas. Em 1999 Richter, em posse de uma câmera fotográfica, fotografou uma paisagem: apenas três registros na cidade de Florença, Itália, às margens do rio Arno, e, com essas imagens, ele criou uma série *Firenze,* de 2000, com 118 trabalhos, sendo originária de fotografias multiplicadas a partir dos três negativos, criando uma notável sequência de *overpainted photos*, técnica elaborada por Richter que consiste em aplicar tinta de forma a subverter a imagem ou o sentido contido na fotografia.

Chama a atenção o fato de duas imagens transformarem-se em duas outras bastante diversas. O que faz cada obra ser única é a textura e diferença entre os matizes. Em ambos os casos, a presença da materialidade as tinta é forte, em contraste com a o papel fotográfico impresso com uma imagem que permanece imutável e fixa. A tinta tem uma característica de manchas soltas, porém expressivas e gestuais (Figuras 1 e 2, sendo essas feitas a partir do mesmo registro).

Figura 1 Gerhard Richter - Imagem 13 de 20
Firenze (33/99) 2000 12 cm x 12 cm

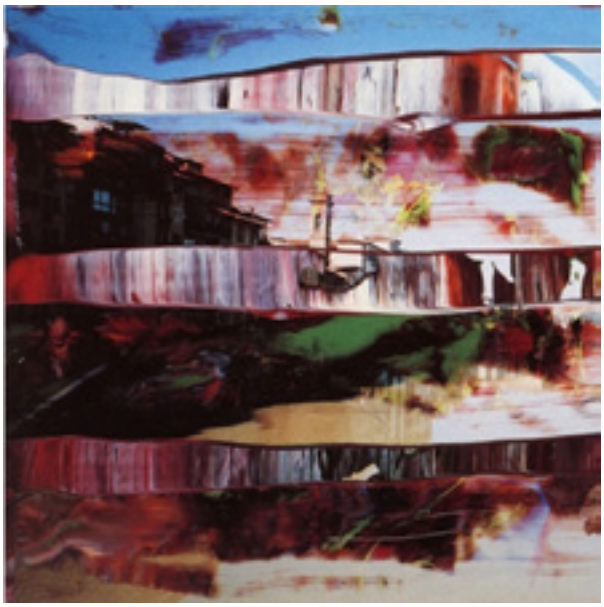


Figura 2 Gerhard Richter -Imagem 8 de 20
Firenze (28/99) 2000 12 cm x 12 cm

No livro *Notas de 1962*, de Richter, inicia-se o texto com a frase: “O primeiro impulso em direção à pintura (...) brota da necessidade de comunicação” (RICHTER apud OBRIST, 2009, p. 128). O artista em seguida diz que vê a citação como muito truísta, ou seja, algo evidente e possivelmente redundante. Ou seja, comunicar, isso é claro, mas não há qualquer mensagem expressa ou única a ser entendida ou ensinada.

Mas ele diz afirmar isso para denotar a ideia de que a arte não pode ser pela arte, citando isso como um “exagero ritual da arte decadente, burguesa” (idem, p.129) e que deveria comunicar algo, ou seja, não ser algo que busca apenas uma visão agradável, um conceito do que seja belo para o autor: a obra deve ir além deve transmitir algo além de prazer estético. E a fotografia tem muito a ver com isso, pois ela seleciona, recorta, automatiza o registro de uma imagem. Richter acredita que a foto está positivamente inclinada a ser um *readymade,* pois apenas precisa-se selecioná-la e que “os retratos só são muito fáceis de produzir

comparados com aos trabalhosos retratos pintados à mão" (idem, p.138) e afirma que não é sua intenção produzir pinturas hiper-realistas pois as fotos já produzem esse efeito e que não há nada de positivo quando alguém compara o trabalho genuinamente idêntico a uma fotografia.

Por outro lado, a ideia do artista que faz apropriações ou que pensa na ideia da fotografia *a priori* da pintura acaba se preocupando mais com o que ele irá trabalhar em sua próxima obra, e que no caso dele não funciona positivamente, e apenas ao acaso. Na entrevista com Obrist, Richter afirma que nunca funciona para ele tirar foto para usar como pintura, e sim, funciona, quando isso ocorre sem premeditações, como quando você faz uma fotografia, esquece da mesma, e algum tempo depois, ao olhar aquela imagem, o registro suscita algo de interessante que pode vir a se tornar pintura.

Citaremos agora um trabalho de Eric Fischl. Fischl é um artista americano nascido em Nova York em 1948. No ano de 2012 foi inaugurada no *Pennsylvania Academy of Fine Arts,* na Filadélfia, uma grande retrospectiva do artista, depois passando a vários outros museus, como o *San Jose Museum of Arts*, na Califórnia, a exposição *Dive Deep,* com lançamento de um catálogo contendo 145 obras de arte, incluindo 50 fotografias de trabalho e 14 pinturas de 1979 até aquele ano que descreviam como era seu trabalho a fundo. Essa mostra, além de exibir grandes pinturas de Fischl, seu processo e séries completas de trabalho, trazia ao público algo que muitas vezes fica eclipsado após o trabalho pronto: a pré-produção daquelas obras, a forma como o artista desenvolvia sua pesquisa.

Além de vídeo entrevistas e diversos textos, Fischl trouxe à divulgação muitas fotografias que foram feitas por ele para compor o que seria a matriz dos trabalhos. Dessa forma, ele constrói as narrativas para usá-las como aparato na pintura. Para aprofundarmos e entendermos essa relação, falaremos de alguns trabalhos contidos nesta mostra. A série *Krefeld Project*, de 2003, é composta por onze pinturas de óleo sobre tela de grande formato, e para fazê-las, Fischl construiu um plano perfeito para um *voyeur*: fotografar pessoas em situações cotidianas, sem ser dado por isso.

Vejamos como era de fato um plano perfeito: o local, o *Museu Haus Esters*, em Krefeld, na Alemanha. A diretoria do museu convidou Fischl para uma exposição e ele resolveu criar trabalhos usando as próprias instalações

Figura 3: Eric Fischl, Krefeld Project; Sunroom, Scene #1, 2002. óleo sobre linho. 198 x 305 cm.

da instituição como cenário para as imagens. O Museu foi projetado em 1928 por Mies van der Rohe[1] para servir de residência, conservando assim, traços de um local de aparência urbana porém aconchegante, com características de uma casa.

Daí em seguida, foram contratados dois atores, um homem e uma mulher, e durante alguns dias, Fischl fez centenas de fotos dos atores em situações banais e do dia a dia, como qualquer casal costuma conviver. Após isso, o artista manipulou-as digitalmente, escolhendo as melhores, e em seguida, passando-a para a tela (Figura 3). Parece um processo simplista, mas a pré-produção de Fischl é plena de detalhes interessantes e importantes, que influenciam na obra final, ao contrário de Richter.

A casa foi decorada com móveis para passar uma ideia real de vivência. O casal tomava banho e ficava nu em companhia um do outro, naturalmente. Mas não havia contato direto ou sexual. Não havia como saber de fato qual era a relação entre aquelas pessoas, e essa era parte da intenção de Fischl. Pois, o grande interesse eram seus corpos. Fischl afirmou que:

> "Estou interessado na relação que uma pessoa tem com o seu corpo. Seu corpo é essa interface entre um mundo interno de sentimento, auto-estima, auto-aversão e este mundo socializado de sinais de disponibilidade, o desejo ... você vê tudo isso. E isso é o material à qual eu estou preso... essa é a coisa que eu acho mais interessante sobre observar as pessoas." [2] (HOWARD, 2012.)

É interessante observar que, apesar de formalmente semelhante, seu trabalho nada tem a ver com o de Gerhard Richter, do ponto de vista conceitual. Enquanto Fischl interessa-se por corpos, expressões, Richter visa mergulhar no universo da imagem fotografada, enquanto o primeiro faz uso dela para transmitir ou captar algo. Parcialmente ensaiadas, as fotografias tem um aspecto intimista e confuso, pois não fica claro o que está acontecendo ali, e seus corpos acabam de fato sendo o maior destaque. A ação de construir a narrativa aberta a questionamentos com o ponto de vista da fotografia também traz à tona as impressões pessoais que temos do mundo que nos cerca, como se cada registro fosse uma imagem que conta pedaços de uma história. Fischl utiliza-se dessas memórias construídas para, através de cor, composição, ângulo, ou seja, direção de imagem, dar vida à um momento congelado nos *pixels* da câmera.

O editor de imagens *Photoshop*, programa lançado em sua primeira versão pela Adobe Systems em 1990, é um ícone para profissionais que trabalham com edição de imagem bidimensionais. Fischl faz uso do *Photoshop* para trabalhar em suas imagens, pois isso possibilita mais segurança e facilidade, permitindo que a parte que mais deve ser feita na tela, a pintura, não seja interferida pelo planejamento e criação da narrativa, permitindo assim, dividir o trabalho em etapas, tornando o trabalho do artista mais dinâmico e proveitoso:

> Então o *Photoshop* veio e agora a descoberta acontece no computador, mas eu ainda estou fazendo a mesma coisa: a digitalização da figura, encontrando um contexto, invertendo-o, ampliando-o, imprimindo, e eu chego à algo que se parece com a pintura que eu quero pintar. No começo eu estava tão assustado achando que ele ia levar toda a vida da pintura. Descobri que ele fez o oposto. Ele libertou-me para pintar. Ele ampliou a minha linguagem e ampliou minha ousadia de uma forma que eu não esperava.[3] (BERLIND, 2014)

---

1 Ludwig Mies van der Rohe foi um arquiteto alemão naturalizado americano, considerado um dos principais nomes da arquitetura do século XX (1886, Aachen, Alemanha-1969, Chicago, Illinois, EUA)

2 Tradução livre, original em inglês: I am interested in the relationship that a person has with their body. Their body is this interface between an internal world of feeling, self-regard, self loathing and this socialized world of availability signals, desire… you read all that. And that's the stuff that I am riveted to…that's the thing I find the most compelling about watching people.

3 Tradução livre, original em inglês: Then Photoshop came along and now the discovery happens on the computer, but I'm still doing the same thing: scanning the figure, finding a context, flipping it over, enlarging it, printing it, and I end up with something that looks like the painting I want to paint. At first I was so freaked out that it was going to take all the life out of the painting. It turned out that it did the opposite. It freed me up to paint. It broadened my language and it broadened my adventurousness in a way that I hadn't expected.

No Photoshop, o ambiente de edição é totalmente controlado pelo usuário, e esse vai, aos poucos, passo a passo, fazendo mudanças de composição, controle de luminosidade, recortes, etc, podendo voltar atrás sem danificar a imagem.Por ocasião da exposição *Dive Deep* ser aberta no *San Jose Museum of Art,* a co-curadora da mostra Jodi Throckmorton fez uma pesquisa junto à Fischl e publicou no *blog* do museu uma postagem intitulada *DIVE DEEP: ERIC FISCHL'S USE OF PHOTOSHOP* sobre uma obra da série *Scenes from Late Paradise,* em que a curadora afirma que Fischl trabalha com base nas próprias fotografias e, com inúmeras colagens e testes digitais, chegando assim pouco a pouco ao resultado desejado, indo e voltando na edição das imagens, como se fosse um quarto escuro da fotografia, mas com muito mais possibilidades. Nas figuras à seguir, temos, a primeira foto (Figura 4), a que deu origem à obra em questão (*Stupidity*, 2006 – 2007):

Figura 4 Eric Fischl, Fotografia sem título, arquivo Eric Fischl, 2006

Em seguida, podemos ver aqui uma edição que foram proporcionadas com o uso da ferramenta, (Figura 5) mudando de direção, contraste e foco do primeiro plano

Figura 5 Eric Fischl, Fotografia sem título, (manipulação digital) arquivo Eric Fischl, 2006

Chega assim a hora de trabalhar na tela, não mais a do computador. Usando cores saturada, pincelada soltas e não se sentindo absolutamente obrigado a fazer uma pintura hiper-realista, Fischl ressignifica essa imagem e faz ainda diversas alterações no final. Ele diz que "Em certo ponto pinturas pintam à si mesmas. Você

apenas vai fazendo o que elas lhe dizem para fazer. Você não pode mudar isso.” [4] (HOWARD, 2012.) Acredito que é nesse momento descrito em que a imagem deixa de ser fotografia para se tornar pintura, transmutar índice, memória, tinta, em obra, ressignificando a imagem. Esse é o resultado dessa obra que vimos parte da pré-produção (Figura 6):

Figura 6 Eric Fischl: Scenes From Late Paradise: Stupidity, 2007. Óleo sobre linho, (213 x 274 cm.)

Como citado, o artista usa atualmente *softwares* de edição digital para criar suas composições narrativas. Mas nem sempre foi esse seu método. Nos anos 80, Fischl fazia uso de métodos tradicionais para fazer essa etapa do trabalho, com colagens e sobreposições, porem deixou esse método de lado devido a facilidade que a tecnologia lhe trouxe.

Assim fica clara a força e importância tanto da fotografia para o trabalho de Fischl, quanto de seu próprio repertório pessoal de imagens e de fatos a comunicar através da foto e da pintura. Pois uma está justaposta à outra no momento da criação das narrativas. O artista lida com ambas as linguagens para criar seu trabalho, elas são, ao mesmo tempo, ferramentas de comunicação e a própria ideia da narrativa em si.

REFERÊNCIAS

HOWARD, Edgar B. *Eric Fischl: The Process of Painting*. 2012. Disponível em: <http://www.checkerboardfilms.org/films/show/n/eric-fischl>. Acesso em 20 de abril de 2016.

OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas: volume 1.* Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte, MG: Inhotim, 2009.

4 Tradução livre, original em inglês: “at a certain point paintings paint themselves. You just carry out what (they’re) telling you to do. You can’t change it.”

SOBRE POSSIBILIDADES POÉTICAS E CRÍTCAS NO SISTEMA DA ARTE

ON POETICAL AND CRITICAL POSSIBILITIES IN THE ART SYSTEM

Diego Kern Lopes
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo refletir sobre as possibilidades críticas e poéticas no sistema da arte contemporânea no Brasil. Neste sentido, foram abordados os desdobramentos na História da Arte no Brasil a partir de elementos como autonomia, heteronomia, fetichização e espetacularização da Arte e como tais aspectos podem comprometer o sistema. O trabalho propôem como possível saída o desenvolvimento do conceito de alteronomia.

Palavra-chave: autonomia, heteronomia, alteronomia

ABSTRACT

This paper aims to reflect on the critical and poetic possibilities in the contemporary art system in Brazil. In this sense , the developments were addressed in Art History in Brazil from elements such as autonomy, heteronomy , fetishism and art spectacle and how these aspects can compromise the system. The work proposed as a possible way out the development of the concept of alteronomy.

Keywords: *autonomy, heteronomy, alteronomy*

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo refletir sobre como o debate entre autonomia e heteronomia da Arte se constituiram e influenciaram a produção discursiva (escrita, plástica e visual) no sistema de arte do Brasil. Previamente alertamos o leitor que não se trata de uma descrição exaustiva deste processo mas, sim, do apontamento de aspectos que se articulem e apontem como possível saída a construção de uma perspectiva fundamentada na hipótese da existência da alteronomia. Neste sentido, o texto foi subdivido da seguinte maneira: (1) oscilações da história da arte, onde analisa-se algumas variações nos discursos e produções na história da arte, (2) autonomia e heteronomia na arte produzida no brasil, onde reflete-se em como as oscilções constituem-se no cenário brasileiro e (3) alteronomia, espaço destinado a verificar, a partir do exposto, a possibilidade de implementação do conceito defendido.

OSCILAÇÕES DA HISTÓRIA DA ARTE

Como pensar as relações entre ética e estética, entre heteronomia e autonomia, e realizar práticas artísticas contemporâneas que não incorram no erro da excessividade tautológica ou do esvaziamento ilustrativo? Como operar conscientemente entre estes pólos e, ao mesmo tempo, garantir uma potência poética e crítica ao trabalho artístico?

A História da Arte nos mostra que no decorrer do século XX o ponteiro indicador dos problemas do campo oscilou vertiginosamente entre estes dois extremos, a arte e a vida. Este movimento senoidal e elástico, com suas violentas convulsões fincou novas estacas, novos marcos, estabeleceu novas fronteiras, instaurou na Arte operações e estratégias historicamente inéditas. Torna-se difícil até mesmo elencar e escolher sobre qual ponto lançar o olhar. Os estudos e experimentos impressionistas, os avanços cruciais do cubismo, as vanguardas, as reflexões e estratégias agudas de Duchamp, a complexidade penetrante dos expressionistas, a busca neokantiana dos expressionistas abstratos, a ampliação epistemológica e ontológica conquistada pelo minimalismo, as sobreposições da Pop, o mergulho tautológico de Kosuth, a intersecção do mundo, das linguagens e discursos instaurada pelos conceitualistas, o retorno dos moribundos com a volta da pintura, a constante digestão de novas teconologias, o século passado assim como estas primeiras décadas do século XXI comprovam o desenvolvimento exponencial do campo da Arte. Cada uma, a sua maneira, tentou dar conta, gerar e solucionar problemas de seu tempo, da – e na – sociedade da qual participavam e se constituíam como Arte (e isto é importante de, apesar da aparente obviedade, salientar e afirmar). Tal importância surge da necessidade constante de lembrar que a Arte é parte e resultado da materialidade política, social, econômica e cultural na qual existe. Neste sentido, seguindo tal premissa, quando falamos de Arte devemos lembrar de onde falamos, de qual espaço, de qual tempo emitimos nossas sentenças. No presente caso, o enquadramento se dá a partir do Brasil, da América Latina. Devemos ter ciência que as proposíções que constituem este texto não se originam no cerne dos discursos dominantes, muito pelo contrário, dão-se em articulações quase periféricas, de origem histórica recente. Devemos sempre lembrar que no caso da arte produzida no Brasil a inserção no debate de ponta dos paradigamas do campo deu-se apenas a patir do movimento Neoconcreto. Apesar das conquistas e esforços da Semana de Arte Moderna de 1922 (que podem ser pensadas com as sementes dos artistas do final da década de 50 – afinal, é neste período que as reflexões de Oswald de Andrade são retomadas), é somente com a experiência tropical/urbana/fenomenológica do neoconcretismo que assumimos um protagonismo no debate e na produção artística internacional (BRITO, 1999). E o que queremos dizer com isso? Queremos dizer que no tocante ao debate/embate/combate artístico vigente no século XX, a saber, os desafios da autonomia e da heteronomia da arte, chegamos atrasados, chegamos com um certo *delay.* Entretanto, apesar de parecer um problema

cremos que esta característica, esta conjuntura histórica, nos oferece uma vantagem, uma possibilidade, uma saída para construções poéticas e um lugar fundamental na Arte Contemporânea.

AUTONOMIA E HETERONOMIA NA ARTE PRODUZIDA NO BRASIL

É inegável que a transição da arte moderna para a arte contemporânea aniquilou qualquer possibilidade de projeto de uma arte essencialmente autônoma (fato que, em diferentes tempos, também se estendeu aos demais campos do conhecimento). Entretanto, somos forçados a reconhecer que os esforços, as perspectivas teleológicas, de universalização e racionalização da arte moderna foram fundamentais para a construção de um campo de pensamento, construção e reflexão críticas. Querendo ou não, por negação ou não, foi o projeto da Arte Moderna que difiniu e legou certo grau de autonomia ao campo da Arte Contemporânea (mesmo que este campo mantenha-se através da crítica e desconstrução dos antigos postulados). No caso brasileiro isto pode ser verificado na implementação (mesmo tardia em relação à narrativa artística ocidental) do Concretismo que, direta e indiretamente, forçou cisões programáticas afetando toda a produção artística da década de 1960 e 1970.

Por outro lado, sempre pareceu existir na Arte feita no Brasil uma triste "vocação" à heteronomia do campo artístico (um dos pontos fortemente críticados, por exemplo, no Manifesto Concreto). Seja em função de ações governamentais ou em função de pressões do exclusivo e incipiente mercado, é possível elencar pontos como a (1) formação da Academia de Belas Artes em meados do século XIX (que, por incrível que pareça, lança suas premissas até os dias de hoje – basta analisarmos a configuração de muitos dos nossos cursos universitários de arte), (2) a produção pictórica/escultórica da primeira metade do século XX (que de forma despretensiosa apenas flertou com as rupturas modernas, o que acabou por gerar estilos e não problemas) e (3) o retorno da pintura na década de 1980 (que, mesmo computando o cenário de fim de regime ditatorial e de abertura democrática, mergulhou a produção artística em um "ultrasubjetivismo hedonista pós-moderno") como exemplos destas escolhas de uma arte calcada na ilustração, ou seja, a serviço de outros campos.

Estes traços históricos são tão marcantes que ainda hoje podem ser verificados. A realidade de nosso cenário artístico, tristemente, ainda revela a manutenção de conceitos, discursos e instituições que remontam tempos pré-modernos. Como dito anteriormente, não é difícil verificar que nossas intituições de ensino e formação artística ainda dividem, através de departamentos, a Arte em teoria e prática. Desta secção, invariavelmente acabam surgindo pesquisadores que mantêm um elitismo da arte e artistas que alimentam um misticismo na arte (que fique claro que isto não é uma regra, entretanto, ocorre e muito). Tal situação faz com que, geração após geração, postergue-se a construção de um sistema que permita a formação de trabalhadores (artistas, pesquisadores, receptores,…) que pensem e produzam uma arte em toda sua complexidade e profundidade crítica. Infelizmente a historicidade do padrão vigente faz com que não seja conspiratório pensar que este sistema que aqui está, que esta estrutura na qual estamos inseridos, seja, no fundo, um projeto de precarização lucrativo. Talvez seja possível verificar este projeto de precarização lucrativa pensando nos seguintes aspectos que se complementam e são alimentados, incentivados e mantidos no sistema da arte brasileira (principalmente em seu discurso): (1) o artista solipsista e (2) a espetacularização do trabalho artístico.

A manutenção da característica solipsista do artista como aquele que sozinho conseguem acessar leituras, realidades, percepções que os demais não conseguem e que consegue produzir o que os demais não conseguem remonta diretamente ao conceito de genialidade. Entretanto, o que merece destaque é que,

contemporaneamente, esta relação garante não mais uma conexão com o divino, com o inefável, mas, sim, uma conexão com o sistemas mercadológico da arte. Em outras palavras, esta conexão desempenha uma dupla função negativa, a saber: (a) tornar inócuo todos o esforço e constância de trabalho e estudo sobre Arte, assim como políticas de formação de pensadores/trabalhadores da Arte (artistas, professores, historiadores, críticos, filósofos,…), afinal a genialidade é inata e (b) alimentar a fetichização do trabalho artístico e, consequentemente, seu valor de mercado. O problema aqui é que essa fetichização não aumenta a circulação do capital no sistema arte, apenas alimenta a concentração deste capital em núcleos estabelecidos historicamente o que faz com que todo o sistema se reproduza e, consequentemente, não permita a democratização do modo de produção da Arte, ou seja, mantem-se uma hermetização estratégica que garante um tipo de discurso hegemônico de arte. Da mesma forma, e associado ao discurso do solipsismo do artista, enontramos a espetacularização do trabalho artístico na manutenção deste sistema precário lucrativo. Os efeitos da espetacularização desdobram-se em dois tipos de alienação: um que esvazia a potência crítica e reflexiva do trabalho, uma vez que ele assume um protagonismo absolutamente sistêmico e outro que aliena o espectador que, diante do acriticismo do trabalho, aliena-se ao não conseguir experienciar a arte restando-lhe apenas a possibilidade de consumí-la ou, apaticamente, contemplá-la (DEBORD, 2007).

Merece destaque que estes aspectos fortalecem o entendimento da Arte apenas em função de sua potência histórica e estética o que acaba por esvaziar a característica que deveria ser de fato a indexadora do campo, a saber, a potência poética. Ainda é corrente no cenário brasileiro a percepção de que Arte deve ter/ser algo belo (que pode ser entendido, também, como a estupefação diante de uma complexa artesania, algo que aparente ser muito difícil de fazer) ou ter algo de histórico onde o valor ao trabalho ou exposição é garantido e recebido única e exclusivamente em função de sua existência de longa duração temporal (um excelente exemplo são as exposições blockbusters). Estes poderosos ruídos garantidos e fomentados pelo sistema precário e lucrativo da arte fazem com que a potência que deveria ser de fato debatida e incentivada, a poética, seja sublimada, esvaziada e precocemente digerida. A partir disto é que podemos compreender porque parte da produção contemporânea (trabalhos, exposições, pesquisas acadêmicas,...) preocupa-se mais com a potência estética ilustrativa e com a sacralização histórica do que de fato pensar produções poéticas que deflagrem possibilidades críticas sobre a arte e a vida – creio que não seja demais sugerir que o que temos por História da Arte é a articulação de problemas e de trabalhos que problematizaram o campo. São estes os elementos que sobrevivem a constante avalanche do tempo, os trabalhos e problemas com maior potência poética, com maior potência crítica. É por isso que a grande massa de trabalhos sistemicamente alinhados acabam digeridos e reintegrados ao mundo, desaparecendo sem deixar vestígio.

ALTERONOMIA

Retomando o que foi dito anteriormente, estas características que formam nosso sistema da Arte, ao mesmo tempo que geram delays e defasagens podem apontar caminhos. Este não é, necessariamente, um caminho novo, entretanto, acreditamos que seja uma possibilidade que, constantemente, deve ser reforçada. Neste sentido, a partir das estruturas históricas nas quais nos encontramos, sugerimos que uma alternativa ao embate clássico entre autonomia e heteronomia possa residir num princípio de “alteronomia”, a saber, que insira o outro (cultura, discursos, campos,...) em nossas construções poéticas. Isto já foi e tem sido feito, basta pensarmos na antropofagia, no neoconcretismo, na tropicália, na produção conceitualista da década de 1970. Da mesma forma se pensarmos, novamente, na construção e implementação da instituição artística no Brasil, percebemos que os elementos de outras culturas (europeias e estadunidense) estão sempre presentes. Dito isto, o que destacamos aqui é que estes fatos não são problemas a serem simplesmente aceitos, combatidos,

ou negados. Eles têm que ser encarados como elementos de nossa constituição, como características de nossa produção e protagonismo artístico. Não podemos (não devemos) fingir que somos do norte. Devemos sempre lembrar que o modernidade e colonialidade são lados da mesma moeda (MIGNOLO, 2010). Nossa história e identidade são oriundas de um processo colonizador, do choque (sangrento) de discursos de diversas ordens. Sendo assim, o processo histórico e nossa percepção cotidiana de nós mesmos revela a maneira como o exterior nos constitue (LACLAU & MOUFFE, 1987). Neste sentido, sugerimos que a partir da perspectiva da alteronomia, a natureza das perguntas e respostas às questões pertinentes ao campo da arte no Brasil deveriam ter um caráter mais autônomo ou mais heterônomo em função da posição que a investigação que estivesse sendo feita ocupasse em relação ao núcleo do campo arte – faz-se necessário ressaltar que este núcleo não existe de forma essencial, não possui essência, devemos pensá-lo como um concentrado de narrativas históricas. Entretanto, é sempre bom ficar atento ao fato de que essa posição de construção e/ou análise não pode ser simplesmente feita pela importação de discursos oriundos de outras realidades históricas. É necessário que invistamos na construção e produção de dicursos fundamentados em nossas características historicamente híbrida. Para isto é necessário que o campo, o sistema da Arte no Braisl se aproprie e digira a História (e não só a da Arte). Devemos assumir a parcela de autonomia da arte que garante a existência do campo, assim como a necessidade da heteronomia que permite a entrada da vida na arte, a partir do esforço da alteronomia (da forma como experimentamos o mundo) que garante, de fato, a potência poética e crítica dos trabalhos. Devemos manter o diálogo e debate consciente sem incorrer no erro de produzir uma arte colonial (CAMNITZER, 2014).

Neste sentido, a aposta em uma poética relacional demonstra-se como uma possibilidade para a reflexão e experimentação de propostas fundamentadas na alteridade. Entretanto, diante desta contemporaneidade que minimiza massacres e estimula de forma dissimulada diversos disccursos e práticas xenofóbicas, de exploração do trabalho, de consumo psicótico, defendemos que a poética relacional ainda tenha como função expor as fraturas e dissensos (DEUTSCHE, 2008) que são estrategicamente sublimados em nossa sociedade, na arte e na vida.

REFERÊNCIAS

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

CAMNITZER, Luis. Arte contemporânea colonial. In: FERREIRA, Glória. Escritos de artistas: anos 60/70.Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2014.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo : comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Agorafobia.* Barcelona: MACBA, 2008.

LACLAU, Ernesto. & MOUFFE. Chantal. *Hegemonía y estrategia socialista – Hacia uma radicalización de la democracia.* Madri: Siglo XXI, 1987.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis decolonial. CALLE14, Bogotá | Colômbia, volume: 4, número 4, p. 13 – 25, 2010.

A PRÁTICA ARTÍSTICA DE PAULO BRUSCKY: ONDE TUDO É CARIMBO E/OU O CARIMBO PRA MIM É TUDO

THE ARTISTIC PRODUCTION OF PAULO BRUSCKY: WHERE EVERYTHING IS RUBBER STAMP AND/OR RUBBER STAMP IS EVERYTHING TO ME

Fernanda de Carvalho Porto / Fernanda Porto[1]
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Este artigo aborda o processo de criação do artista conceitual Paulo Bruscky a partir da presença do carimbo em sua prática artística. Por meio de uma visita ao ateliê-arquivo do artista e do uso da entrevista como ferramenta metodológica, propõe-se uma investigação acerca do contexto de sua produção, suas referências, tendências poéticas, suportes utilizados, diálogos com outros artistas, posicionamentos frente à arte, cultura e política, com o intuito de compreender sua complexa rede de criação.

Palavras-chave: Paulo Bruscky. Carimbo. Processo de criação. Arte conceitual.

ABSTRACT

This article approaches the creative process of the conceptual artist Paulo Bruscky from the presence of the rubber stamp in his artistic practice. Through a visit to the artist's studio-archive and the using of the interview as a methodological tool, an investigation is proposed about the context of his production, his references, poetic tendencies, the medias, dialogues with other artists, opinions about art, culture and politics, in order to understand his complex network of creation.

Keywords: *Paulo Bruscky. Rubber stamp. Creative process. Conceptual art.*

1 *Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA).*
sob orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire, com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Atravessando o corredor até chegar ao quintal no fundo da casa, não é possível dar conta de enumerar o que os olhos veem: armários de ferro, caixas colecionadoras, livros, quadros, embalagens vazias, publicações, catálogos, documentos, trabalhos, objetos, registros etc. Ainda que a memória, na maioria das vezes, seja entendida na chave do passado, esse acúmulo fala de uma presença ativa do artista pernambucano Paulo Bruscky[2] nesse espaço e de sua múltipla e efervescente trajetória.

Essa é uma das tantas descrições possíveis ao adentrar o seu ateliê-arquivo, localizado no bairro da Boa Vista, no Recife. Ao sentarmos na mesa da cozinha para conversar, o artista justifica sua prática incansável: "[...] eu não acredito em outras vidas, mas se eu tive, fui arquivista" (informação verbal)[3]. Na casa – espaço híbrido que comporta seu ateliê-arquivo – também apreendemos seu *modus operandi*: "[...] eu crio com o que apanho na rua, onde eu tô, em qualquer lugar. Levo uns sacos plásticos e vou andando e apanhando coisas" (informação verbal)[4].

Essas coisas a que Bruscky se refere vão desde caixas de remédio a botões, que vão ganhando novos sentidos no processo criativo do artista. Dentre tantos objetos, ao perguntar sobre os carimbos e "como tudo começou?", ele responde: "[...] desde pequeno, eu já fazia [carimbos] com cajá" (informação verbal)[5]. Em seguida, aponta para um canto na cozinha e completa: "essa estante é quase toda de carimbo".

Sobre a estante de ferro e dentro de caixas de papelão, Bruscky tem uma coleção formada por centenas de carimbos. Além dos criados por ele, outros tantos foram adquiridos, principalmente em viagens. "Viajo e compro em feiras grandes clichês antigos e mando fazer o carimbo", ele pontua (informação verbal)[6].

Essa coleção se reflete na prática artística de Paulo Bruscky, em que o carimbo não passa despercebido. Esta afirmação compreende duas vias: seja pelo expectador, ao entrar em contato com a produção de Bruscky; seja pelo próprio artista, ao dedicar atenção e intenção sobre o objeto. Ainda assim, falar do "uso do objeto" não abarca a definição de carimbo em sua prática. Para Paulo Bruscky tudo é carimbo e/ou "o carimbo pra mim é tudo", conforme define (informação verbal)[7].

Diante desse "tudo", podemos iniciar pela sua percepção sobre o carimbo enquanto exercício de pressão de um objeto qualquer sobre uma superfície. Nesse sentido, Bruscky conta: "[...] fiz uns trabalhos no início dos anos 1970 com pneu de carro. Entintava e passava nos papéis que a Formiplac transformou em fórmica com cores. Com tinta, acho que foi guache. Depois, lavava e passava outra cor" (informação verbal)[8]. Nesse procedimento, que envolve o gesto, o uso da tinta guache e o pneu como substituto do pincel, Bruscky problematiza o binômio pintura-escultura e o uso de matérias-primas convencionais no campo da arte. É importante ressaltar que esse questionamento e o uso de novos meios não é exclusivo da produção desse artista, mas trata-se de uma característica que permeia as práticas artísticas desde os anos 1960.

Além do pneu, o artista utiliza outras matrizes não convencionais, como o ferro de passar[9] e a sola de borracha de sapato – encontrada em uma das caixas junto a outros carimbos. Bruscky percebe que não só os objetos, mas o próprio corpo funciona como carimbo. Sua experimentação vai desde as superfícies mais prováveis de contato, como a palma das mãos, a sola dos pés e as pontas dos dedos, até o uso da língua,

2 Nasceu em 1949, no Recife, Pernambuco.
3 Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2015.
4 Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2015.
5 Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2015.
6 Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2015.
7 Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2015.
8 Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2015.
9 O uso do ferro de passar dá origem às suas *Ferrogravuras* (1975).

quando em *Performance Poema Linguístico* propõe "[...] pegar uma tesoura, cortar a língua, umedecê-la em uma almofada de carimbo e fazer composições carimbando-a em tecidos ou papéis" (BRUSCKY apud FREIRE, 2006, p. 114).

Nessa proposição, o que está em evidência é o jogo intersemiótico e a possibilidade de uso do próprio corpo como linguagem visual. Sobre essas características que perpassam constantemente sua produção, Bruscky comenta: "[...] por ter estudado muito linguística, semiótica, por ter lido muito, faço uma fusão entre as linguagens e a questão visual. Eu domino um pouco essas coisas, tenho facilidade, às vezes começo a obra a partir da palavra ou da palavra a própria obra" (informação verbal)[10].

Com a inserção de Paulo Bruscky na rede internacional de arte postal, em 1973, o uso do carimbo se intensifica na sua produção. A partir de envelopes, cartões-postais, xerox-arte e poesias visuais, o artista imprime sua marca, circula suas ideias e estabelece contato com diversos artistas e grupos, dentre eles o grupo Fluxus e o grupo japonês Gutai. Com Robert Rehfeldt, artista Fluxus da Alemanha Oriental, Bruscky manteve uma correspondência intensa durante anos, em que a resistência à censura de seus países e a busca por liberdade são temas comuns entre eles. Dessas trocas, Bruscky contabiliza:

> Tenho no meu acervo cerca de 600 obras, trabalhos do pessoal [Fluxus] […] só de Robert Rehfeldt tenho cerca de 200 trabalhos dele, de Ken Friedman e de outros que eu tive contato. O grupo Gutai (Japão), eu tive contato e tenho cerca de 200 obras deles, já eram Fluxus, na década de 1950. Eles têm trabalhos land art, sky art, que não eram reconhecidos, foram reconhecidos agora, mas não trabalhavam em rede feito o Fluxus (BRUSCKY; MARSILLAC, 2014, p. 48)

Essa quantidade de trabalhos representa uma pequena parte do imenso arquivo[11] de arte conceitual mantido por Bruscky e revela, segundo Cristina Freire (2015, p. 36), "[...] o caráter documental dessas práticas artísticas". Tal característica leva, não só Bruscky, mas diversos artistas a criarem arquivos, tais como Edgardo Antonio Vigo na Argentina, Clemente Padín no Uruguai e Klaus Groh na Alemanha. Por se tratar de uma produção que corre às margens "[...] dos circuitos hegemônicos e oficiais de produção e circulação" (idem, 2015, p. 38), raros são os arquivos institucionais, com destaque para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

Compreendendo o MAC USP como agente ativo na rede internacional de arte postal, Bruscky estabelece um frutífero contato com a instituição. No acervo desta, encontram-se correspondências entre Paulo Bruscky e o professor Walter Zanini – diretor da instituição entre 1963 e 1978 – além de diversos trabalhos do artista, dentre eles, cartões-postais, envelopes, xerox-arte e até algas marinhas[12]. Nos postais e envelopes, em sua maioria, figuram carimbos com desenhos diversos: de flor, tigre, coruja, formiga, cegonha, peteca e bola, pato etc. Sobre esses, o artista comenta: "[...] na arte correio, eu comprava carimbo para criança". Era bastante comum os artistas comprarem carimbos em papelarias, vendidos em unidades, ou estojos com algum tema específico – ciências, animais, flores, brinquedos etc.

A produção de sentido a partir da palavra é um artifício presente nos carimbos de Paulo Bruscky. Ao abrirmos as caixas no ateliê-arquivo, nos deparamos com os mais variados carimbos, onde o humor, a ironia, a poesia e o teor político, ora se revezam, ora se fundem. Nos carimbos *Cópia conforme o Original* e *Poema Burocrático*, por exemplo, Bruscky traz o próprio objeto – sua função e contexto original – como assunto. Ao tratar de

10 Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2015.

11 Com cerca de 70.000 itens, em 2004, seu arquivo foi integralmente transferido do Recife para São Paulo e exibido na *26ª Bienal Internacional de São Paulo.*

12 As algas marinhas vieram no interior do envelope postal endereçado ao diretor Walter Zanini, em 1974, com a seguinte frase: "Este envelope contém cheiro da praia de São José da Coroa Grande – PE".

cópia e original, o contexto da arte se apresenta e a ideia de uma arte única e original se dissolve nessa produção seriada provocada pela reprodução infinita do carimbo.

Outra operação de Bruscky está na adição de novas camadas de sentido a partir da atualização de frases existentes. É o caso dos carimbos *Atenção: Cuidado com o Vão entre o Trem e a Palavra*, em que ele substitui "plataforma" por "palavra". Ou a partir da frase icônica do filósofo francês René Descartes, "Penso, logo existo", o artista cria o carimbo *Clico, logo dele(i)to*, fazendo referência à facilidade de apagar a existência de conteúdos com as teclas do computador, apresentando isso como um deleite. Com o carimbo *Você pode tirar o AR de TE?*, Bruscky brinca com a separação das sílabas da palavra "arte" e faz uma pergunta metafórica. *Poazia*, carimbo com a junção das palavras "poesia" e "azia", dá título a um trabalho de 1977 que apresenta o carimbo acompanhado de um saquinho de sal de fruta.

Os carimbos de teor político, por sua vez, refletem o enfrentamento à censura instaurada no Brasil – entre os anos de 1964 e 1985 – com a qual Bruscky sofreu diretamente ao ser preso, perseguido e ameaçado pelos agentes do regime ditatorial. Nesse contexto, o carimbo do trocadilho *Urgente Gente Urgente Urge* explicita a necessidade de ultrapassar as fronteiras impostas pela ditadura militar. Já o carimbo *Pa(t)ria* pode ser compreendido como a relação entre o artista e o Brasil, sua pátria. Na composição, ao suprimir a letra "t" com os parênteses, a palavra pátria é dividida e sobra o paria, sujeito que está à margem das conformações sociais estabelecidas.

Ainda que inserido em um país marcado pelo cerceamento de liberdades individuais na época, Bruscky resiste e anuncia *A Arte ainda é a última Esperança*, carimbo que revela sua crença na arte como espaço de resistência e de liberdade. Em *Hoje, a Arte é este Comunicado*, a arte se faz compreendida como canal de comunicação entre os artistas, sobretudo, por meio da arte postal.

Para além da comunicação por meio da arte postal, Bruscky promoveu exposições, festivais e discussões sobre o tema. Entre os eventos, destacamos aqui a *1ª Exposição Internacional de Arte Postal*, em 1975, no Hospital Agamenon Magalhães, em Recife. Organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho – ambos funcionários do hospital na época – a exposição contou com a participação de trinta artistas de doze países, dentre eles Unhandeijara Lisboa, Daniel Santiago e Leonhard Frank Duch.

Pertencente à geração de artistas que adere às práticas marginais e, para se sustentar, exerce atividades profissionais desvinculadas do campo artístico (SAYÃO, 2015, p. 51), Bruscky trabalhou no Hospital Agamenon Magalhães de 1971 a 1996 e fez desse espaço um laboratório de experimentações artísticas.

Inclusa na gama de possibilidades do uso do carimbo por Bruscky está também a apropriação de carimbos institucionais. Aparelhos de raio X, eletrocardiogramas, eletroencefalogramas, ataduras etc. são suporte e matéria incorporados à sua produção. Dentro desse conjunto, incluem-se também os carimbos e papéis timbrados da instituição. O artista também cria carimbos utilizando o universo do hospital como assunto. É o caso dos carimbos *Radium Poema, Radium Arte* e *Autum Radium Retratum* que aparecem junto à radiografia do crânio de Bruscky – um de seus muitos autorretratos.

A quantidade e a diversidade dos carimbos de Bruscky, além de suas aplicações e desdobramentos, chama a atenção do mexicano Ulises Carrión. Atento aos carimbos produzidos pelos artistas do Nordeste brasileiro, Carrión considera:

> Bruscky é provavelmente o mais prolífico do grupo. Ele faz composições complexas de carimbos impressos em vários suportes – cartões-postais, cartas, envelopes, mas também guardanapos e fotografias. Ele projeta alguns de seus carimbos, mas ele também carimba com seu pé ou sua língua. Ele faz composições delicadas adequadas para serem enquadradas, mas ele também cobre o verso de envelopes pardos com todos os tipos de peças estampadas aleatórias (tradução nossa).[13]

No ateliê-arquivo de Paulo Bruscky[14], além das estantes e caixas com carimbos, encontramos diversas composições visuais que apresentam somente o carimbo como linguagem. Dentre as mais variadas, destacamos aqui o *Poema de Repetição* (s/d). Feito a partir de sucessivas carimbadas, o artista cria uma linha central que atravessa a superfície da folha e propõe um jogo metalinguístico a partir do gesto repetitivo – qualidade inerente ao carimbo. Essa proposta dialoga conceitualmente com uma ação recente do artista feita no espaço Phosphorus em São Paulo. Bruscky calculou o tempo que levaria para preencher o papel com o carimbo *Em Branco*. Assim, foram catorze minutos "[...] até encher o papel com o carimbo Em branco – sem deixar nenhum espaço em branco", ele explica (informação verbal)[15].

Além de composições em folhas soltas, o artista produz livros de artista que têm o carimbo como linguagem principal. Com *Dever de casa/1. Exercícios de caligrafia* (1978), por exemplo, Paulo Bruscky subverte de forma lúdica um caderno de caligrafia. Em *Rubberbook* (1978), publicado pela *Stempelplaats*, editora do holandês Aart van Barneveld, Bruscky:

> [...] faz um um carimbo de aproximadamente 18x12cm, e utiliza máscaras de papel para criar falhas na estampa; depois aplica, em outra cor, um carimbo de uma barata, como se o inseto estivesse comendo a imagem. Apesar de fazer parte de uma edição de 100 exemplares, o artista introduz pequenas mudanças de posição dos insetos carimbados na página, tornando cada exemplar único (CADOR, 2010, p. 8).

O interesse mútuo pelos carimbos foi um dos motivos que estreitou a relação de Bruscky com o holandês. Além de realizar exposições e publicações sob o selo da *Stempelplaats*, Bruscky convidou Barneveld para o Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP (1978). Neste, Barneveld profere a palestra "Havia Arte e Havia Carimbo" e faz a curadoria da *Exposição Internacional de Arte Carimbo*.

Atento à propagação do carimbo no campo artístico, Bruscky pontua a *Stempelplaats* como o primeiro espaço especializado em carimbos e, logo em seguida, a *Stamp Art Gallery*, na Califórnia, Estados Unidos, fundada por Picasso Gaglione. Nesta, Bruscky faz uma exposição individual de seus carimbos, em 1996. No catálogo da exposição, John Held Jr., como assistente de curadoria, produz o texto *From Rubber Stamps to Telepathy*[16] (Dos Carimbos à Telepatia), apresentando o interesse de Bruscky pelos mais diversos meios de comunicação e destacando a produção do artista imersa no contexto repressor do governo militar brasileiro.

Diante dos meios que utiliza em sua poética – xerox, fax, *outdoor*, vídeo etc. – Bruscky apresenta um processo de experimentação incansável, no intuito de compreender seus mecanismos e, assim, poder subvertê-los. Para o artista (apud BESSA, 2015, p. 3), "[...] se você vai trabalhar com qualquer mídia, você tem que dissecá-

13 Em texto publicado na publicação *Rubber vol. 2 n. 2*, editada pela Stempelplaats. Texto original: "*Bruscky is probably the most prolific of the group. He makes complex compositions of stamp prints in various formats – postcards, letters, envelopes, but also napkins and photographs. He designs some of his stamps, but he also stamps with his foot or his tongue. He makes delicate compositions suitable for framing, but he also covers the back side of manila envelopes with all sorts of random stampings".*

14 Não há como estabelecer uma certa cronologia ou raciocínio linear quando se trata dos carimbos de Paulo Bruscky. Diante de tantas produções e experiências, somos aqui guiados pelo desejo de alcançar e apresentar um apanhado amplo de seus carimbos.

15 Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2015.

16 Em uma breve troca de *e-mails*, o pesquisador e artista postal John Held Jr. me passou essas informações e me concedeu uma entrevista por e-mail em junho de 2016.

la como qualquer estudante de medicina faz com um cadáver, tem que conhecer para poder desvirtuá-lo de sua função e assim fazer arte".

Com o carimbo, portanto, Paulo Bruscky não poderia agir diferente. A partir de uma produção constantemente reinventada, repensada, reativada, o uso do carimbo como linguagem torna-se um norte para compreender seu processo criativo. Quando "tudo" pode ser carimbo, um campo de possibilidades se amplia e integra uma prática que envolve apropriação, experimentação, intercâmbio, arquivo e coleção.

Figura 1. Fotografia da estante de carimbos do ateliê-arquivo de Paulo Bruscky, Recife, 2015 (Acervo pessoal).

REFERÊNCIAS

BESSA, A. S. Arte é a última esperança - Ação postal e outras ações de Paulo Bruscky. São Paulo: Centro Cultural Correios, 2015.

BRUSCKY, P.; MARSILAC, A. L. M. de. A arte em rede de Paulo Bruscky: criação, resistência e utopia [dossiê]. Revista Valise, v. 4, n. 7, p. 39–48, 2014.

CADOR, A. B. Paulo Bruscky - Uma obra sem original. Catálogo da exposição. Ed. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.

FREIRE, C. Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

_____. Terra Incógnita: Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP. v. 1. São Paulo: MAC USP, 2015.

SAYÃO, B. Solidariedade em rede: arte postal na América Latina. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

QUADRI SPECCHIANTI DE MICHELANGELO PISTOLETTO: PARA ALÉM DA TRASITORIEDADE

MICHELANGELO PISTOLETTO'S MIRROR PAINTINGS: BEYOND THE TRANSIENCE

Raiara Kellem Cardoso Rocha / Raiara K.C. Rocha
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

O presente artigo objetiva investigar e refletir sobre particularidades referentes à poética de criação dos Quadri Specchianti (Pinturas-Espelho) de Michelangelo Pistoletto, de modo a enfatizar a inquietação do artista no que se refere à questões existencialistas. A abordagem inclui análises acerca de pinturas que precedem às obras, bem como, expõe textos e entrevistas de Pistoletto nos quais o artista relata experiências sobre o processo de construção das Pinturas-Espelho.

ABSTRACT

This article aims to investigate and reflect on particularities concerning the poetic creation of Michelangelo Pistoletto's Quadri Specchianti (Mirror Paintings), in order to emphasize the concern of the artist in relation to the existentialist questions. The approach includes analyzes of paintings prior to the works and exposes texts and Pistoletto interviews in which the artist recounts experiences about the process of construction of Mirror Paintings.

INTRODUÇÃO

A década de 1960 foi palco do surgimento de uma infinidade de materiais e processos no campo da arte. A pluralidade tornou-se cada vez mais intrínseca à produção artística, favorecendo o surgimento de diferentes tendências artísticas e o fortalecimento de meios como a fotografia e o vídeo. Nesse contexto de grandes transformações, alguns artistas romperam suas relações com a pintura, como demonstra o processo de construção dos *Quadri Specchianti* (Pinturas-Espelho) do artista italiano Michelangelo Pistoletto, iniciadas na década de 1960. No qual, em meio à busca pela superação dos limites do quadro, o artista gradativamente se distancia da pintura e inicia uma série de experimentos usando diversos materiais até chegar à fotografia e ao espelho na década de 1970.

Ao investigar e refletir sobre as mudanças instituídas no processo de construção das *Pinturas-Espelho*, o presente artigo realiza uma abordagem que inclui a necessidade do artista de superar as impraticabilidades da pintura, a crescente relevância do espectador como motivação para realização de novos experimentos e a análise de obras que precedem e impulsionam o desenvolvimento das Pinturas-Espelho.

Figura 1. Michelangelo Pistoletto. *Autoritratto* (Autorretrato), 1956. Óleo e Acrílico sobre tela, 140 x 90 cm. Coleção do artista. Foto: Site Oficial do artista.

Influenciado por seu pai, também artista e restaurador, Pistoletto iniciou suas práticas artísticas utilizando a pintura. Entre as opções pictóricas referenciais e processuais passíveis, a pintura figurativa, precisamente o autorretrato, foi o recurso adotado nos trabalhos iniciais, realizados na década de 1950. Em entrevista a Giovanni Lista, o artista explica que o conflito entre abstração e representação era o tema quente, o debate que grassava aquele momento. Ao refletir acerca dessas questões, Pistoletto comenta sobre a revelação que obteve frente à obra *La Flagellazione di Cristo* (A flagelação de Cristo) 1456-7, de Piero Della Francesca: "[...] Na frente da pintura, entendi que Piero Della Francesca era tanto abstrato quanto figurativo. Percebi, inteiramente, que o problema era outro, ou ao menos não havia sido expresso de maneira clara" (Le Prime Opere *apud* Pistoletto, acesso em 06 Jul. 2016). Uma impressão similar é relatada na mesma entrevista, trata-se do filme *L'avventura* (A Aventura) 1960, do também italiano Michelangelo Antonioni. Para Pistoletto, ainda que o filme apresente personagens, ele é abstrato, de modo a revelar o ponto de convergência entre abstração

e representação. O mesmo ocorreria na obra *La Flagellazione di Cristo*, uma vez que, para Pistoletto, o espaço na obra de Piero Della Francesca era abstrato. Ao refletir sobre a questão do espaço, o artista justifica sua construção de pensamento acerca do trabalho Piero Della Francesca.

> Quando vi o trabalho o trabalho de Piero Della Francesca pela primeira vez eu era jovem, comecei a compreender o problema do espaço, como você poderia vê-lo como real ou abstrato. Piero apresenta figuras realistas em um espaço abstrato. O espaço tinha a sua própria presença, não como um lugar específico, mas como um vazio indefinível (Pistoletto, entrevista a Michael Auping, 2010, p. 67, tradução nossa).

Nessa perspectiva, é possível perceber que a distância categórica instituída entre figuração e abstração não seria um conceito pleno para Pistoletto. De fato, a situação da arte abstrata na época provocava certo desconforto no artista, como demonstra seu ensaio intitulado *Astrattismo* (Abstracionismo), publicado em 1957 na revista *Presenz*e, por um grupo de artistas e intelectuais, que incluía Pistoletto. *Astrattismo* tem como foco a situação da arte abstrata na época, o perigo de sua redução a um formalismo estéril e a importância de uma recuperação da função social e espiritual essencial da arte (Le Prime Opere, acesso em 16 Out. 2016). Nesse sentido, torna-se possível compreender porque a produção de Pistoletto não alicerçou questões estritamente formais. A escolha do artista pela representação, bem como suas alterações processuais provém, sobretudo, de sua declarada necessidade de expressar sentimentos e situações particulares da condição humana, o que é considerado por ele a questão mais profunda e ardente de todos os tempos. Desse modo, Pistoletto conduz suas investigações iniciais produzindo uma série de autorretratos, em meio a uma gama de questões existencialistas, nas quais o espelho se revela essencialmente presente.

De acordo com Pistoletto (1964, p. 1), a primeira experiência figurativa verdadeira do homem é o reconhecimento de sua própria imagem no espelho, o reflexo do espelho, segundo o artista, projeta questões e incógnitas que o homem é levado a propor sob a forma de imagens. Desse modo, Pistoletto (1964, p. 1) declara que fez da reprodução de sua própria imagem sua primeira "questão" e que por algum tempo seu trabalho seguiu intuitivamente a tentativa de aproximar a imagem oferecida pelo espelho daquela na qual ele havia proposto. Em entrevista a Michael Auping (2010, p. 64), o artista explica que usava o espelho para ver a si mesmo enquanto pintava, mas que não levava essa imagem tão a sério quanto a figura pintada porque seu interesse estava em projetar a subjetividade da imagem no espaço pictórico. Portanto, torna-se possível ressaltar que a aproximação entre a imagem e o reflexo do espelho não se submete à aproximação física ou a questões relativas à verossimilhança, vai além, ao aproximar as imagens propostas de potencialidades que provêm das superfícies reflexivas e contribuem para constituição de sua subjetividade, tais como a persuasão e o dinamismo. De certo modo, isso pode ser observado nos autorretratos iniciais, produzidos em 1956. Nessas obras, a fisionomia cede espaço a uma vasta discrepância de tons e ausência de traços, propriedades que contribuem para evidenciar o dinamismo das obras. Ademais, a autorrepresentação de Pistoletto nas composições em questão segue na contramão da passividade tanto por ceder à figura um espaço dominante na tela quanto por extrapolar as proporções fisionômicas tangíveis. Pistoletto faz da figura um elemento que busca exorbitar o espaço da tela, como permite a imagem persuasiva do espelho mediante a aproximação de quem o dispõe.

As pinturas seguintes, produzidas entre 1957 e 1959, revelam dessemelhanças compositivas tão expressivas a ponto de nos levar a crer que as obras não são de autoria única. Em uma composição geometrizada e simétrica em relação à figura, a obra intitulada *Sacerdote* (Padre) 1957, revela um espaço tempestuoso junto a uma figura ampla, rígida e inatingível em razão de sua imponência. O oposto ocorre em *Uomo Sul Sofá* (Homem no sofá) 1958, onde o fundo resplandecente e exuberante é combinado à representação de um homem retraído, composto por cores densas; a configuração física do homem na obra suscita constrangimento e angústia. Em

Sacerdote, temos a demarcação intensiva das linhas, quase o oposto do que ocorre em *Uomo Sul Sofá*, onde os notáveis volumes de cor definem a figuração. Ainda que a dimensão das pinturas seja idêntica (200 x 120 cm), a construção da composição, das figuras e da atmosfera emocional das obras apresentam tratamentos extremamente diferenciados, como também ocorre na obra intitulada *Esperimento* (Experiência) 1959. A composição de 74 x 60 cm, pequena se comparada às outras pinturas de Pistoletto, revela uma figura pictórica semelhante à sombra, desprovida de traços faciais, construída pictoricamente em uma estrutura de madeira envolvida por finos fragmentos de corda. Curiosamente, as sombras das cordas são projetadas no plano de fundo da obra, convergindo os diferentes planos da composição através da duplicidade provocada pela ação da luz. Esse efeito sugere que a imagem presente na obra reproduz a projeção da sombra de quem a observa, impressão favorecida pela dimensão da figura, proporcional a face do espectador. Nessa perspectiva, a obra *Esperimento* pode representar a primeira tentativa realizada por Pistoletto de projetar o espectador imageticamente na obra.

Figura 2. Michelangelo Pistoletto. Esperimento (Experiência), 1959. Acrílico, prata, corda, madeira e tela, 74 x 60 cm. Fundação Pistoletto. Foto: Site oficial do artista.

A diversidade no processo constitutivo das composições pictóricas, produzidas por Pistoletto na segunda metade da década de 1950, revela certa inquietação do artista com o tratamento das figuras representadas e, sobretudo, no que se refere à relação estabelecida entre a figura e o fundo nas composições. Existem obras em que o fundo se apresenta como lugar, contribuindo para constituição de um espaço comovente, como ocorre em *Uomo Sul Sofá*. Existem planos de fundo dissonantes em relação à figura (autorretratos de 1957) ou que se mostram congruentes em relação à ela (*Sacerdote*). Em algumas obras, há elementos que contribuem para agregar a figura e o fundo, como é caso das cordas na obra *Esperimento*. Ocasionalmente, o fundo parece tentar se apoderar da figura, o que pode ser identificado tanto na obra intitulada *Autoritratto Linoleum* (Autorretrato Linóleo) 1959, quanto nas obras *Autoritratto Argento* (Autorretrato Prata) 1960 e *Autoritratto Oro* (Autorretrato Ouro) 1960; nas quais Pistoletto utiliza materiais luminosos para o tratamento da superfície. Em *Autoritratto Linoleum*, a autorrepresentação do artista é carregada de pinceladas horizontais enquanto o fundo apresenta uma divisão vertical. Sua parte inferior é uniformemente composta pela cor vinho e a parte superior miscigena tons neutros e pinceladas instintivas, sobressalentes em relação à figura, posicionada

de modo imparcial. O similar ocorre na obra intitulada *Autoritratto Argento* (Autorretrato Prata) 1960, onde duas vívidas placas prateadas constituem o universo da figura. Ambos os autorretratos apresentam figuras displicentes, que ao invés de exteriorizar sentimentos apresentam uma vasta imparcialidade combinada a um silêncio vertiginoso. Esse silêncio atinge o extremo em *Autoritratto Oro*, onde extensos planos de cor da figura, destacando a face, apresentam-se esvaecidos em meio à extensão persuasiva da superfície reluzente.

Figura 3. *Autoritratto Oro* (Autorretrato Ouro), 1960. Óleo, acrílico e ouro sobre tela, 200 x 150 cm. Fundação Pistoletto. Foto: Site oficial do artista.

Outros aspectos semelhantes observados nas obras intituladas *Autoritratto Linoleum*, *Autoritratto Oro* e *Autoritratto Argento* são: a representação pictórica realizada de modo mais realista, a inclusão de toda a extensão do corpo e a representação das figuras em tamanho natural. Em entrevista a Celant, o artista explica que tanto a remoção da expressividade quanto a redução das figuras para o tamanho natural foram impulsionadas pela exibição do artista irlandês Francis Bacon, realizada em 1958, na Galeria Galatea, em Turim.

> Entre 1956 e 1958 produzi retratos que se tornaram maiores ao longo do tempo, com uma cabeça gradativamente maior. Mais tarde, as cabeças se tornaram menores, cedendo lugar ao corpo e ao espaço circundante. Nessa redução da figura para o tamanho natural, a exposição de Bacon na Galatea foi fundamental. Ao ver Bacon percebi que meu problema e meu drama já estavam lá, explicitados, em um homem na busca de sua própria dimensão e seu próprio espaço, uma gaiola de vidro impenetrável, em que o homem vivia em um estado tão dramático que o sufocava, que o privava de sua voz e espaço. Ele estava bloqueado, caçado, doente, destruído, angustiado - magnificamente pintado, no entanto, neste estado, terrivelmente isolado. Eu continuei minha investigação, condensando meu trabalho nos seres humanos, mas procurando fazer exatamente o oposto do que Bacon fez: remover toda expressão e movimento das figuras a fim de arrefecer seu drama. Eu continuei a brincar com a relação entre o conjunto da pessoa e seu fundo [...]. Fiz fundos que queriam ser toda a luz (daí a janela), ou fundos absolutamente automáticos e inexpressivos [...]. Eu esperava ver algo acontecer (Le Prime Opere *apud* Pistoletto, acesso em 06 Jul. 2016, tradução nossa).

A especificidade dos propósitos do artista começa a ser construída e revelada através do tratamento do espaço circundante, da figura representada, bem como através da disposição das obras, posicionadas próximas ou rentes ao chão, em um aparente intuito de exceder a delimitação do espaço expositivo. Além de demonstrar certa preocupação no que diz respeito à recepção das obras, o posicionamento dos autorretratos traz consigo um questionamento no que se refere aos espaços tradicionais estabelecidos para a obra de arte e o espectador, seguindo na contramão da contemplação passiva, prevalente na recepção da pintura acadêmica.

No decorrer do processo de produção pictórica, é como se houvesse necessidade de superar as impraticabilidades implícitas da pintura, o que contribui para a realização de novos experimentos. Em 1961, Pistoletto produz a série intitulada *El presente* (O Presente), trata-se de autorretratos de grande dimensão sobrepostos a telas pintadas de preto com uma camada de verniz sobreposta, onde o artista volta a instituir uma superfície persuasiva e a representar-se de modo imparcial, com as mãos no bolso ou o antebraço repousado sobre os joelhos. Contudo, as obras da série não revelam corpos que desvanecem em detrimento do fundo, ocorre o oposto, as figuras extrapassam a superfície que, por ser envernizada, reflete a ação do espaço. Da série *El presente*, eclode, segundo Pistoletto (1966, p. 1), as primeiras *Pinturas-Espelho*. Acerca do processo de construção das obras o artista enfatiza a experiência responsável por nortear as composições subsequentes: a *revelação* provocada pela presença da superfície reflexiva.

> Antes de comprometer a imagem do espelho pura como plano do quadro, eu pintei uma grande e brilhante superfície preta como fundo para um de meus autorretratos. Envernizei a superfície, por isso era muito brilhante. Quando olhei para ela, era possível ver meu reflexo. Foi uma revelação. Percebi que não precisava de outro espelho, a tela tornou-se o espelho. Então pintei a mim mesmo na minha reflexão. Senti que estava completamente projetado na pintura e, ao mesmo tempo, saindo da pintura. Minha imagem não estava apenas sobre a superfície. Estava se deslocando para fora da pintura (Pistoletto, entrevista a Michael Auping, 2010, p. 64, tradução nossa).

Em seguida, Pistoletto relata a Michael Auping que a intensa experiência de pintar a si mesmo em sua própria reflexão exprimiu a impossibilidade de representar seu próprio olhar: “Desejava enxergar os olhos, mas não poderia pintá-los”, diz o artista. Tal impossibilidade revelou a Pistoletto que o espelho era um olhar, direcionado a ele mediante sua própria observação. Desse modo, na pintura seguinte, a figura é representada de costas, dado que, para o artista, os olhos pintados ainda eram artificiais e, ao mesmo tempo aqueles olhos projetados na reflexão eram tão reais como os da figura que agora estava na superfície do quadro, olhando para a pintura. “Na verdade, estando na mesma direção em que eu estava, possuía meus olhos” (Il presente *apud* Pistoletto, acesso em 06 Jul. 2016, tradução nossa).

Figuras 4 e 5. À esquerda: Michelangelo Pistoletto, *Il presente - Uomo di fronte* (O presente - Homem de frente), 1961. Acrílico e verniz sobre tela, 200 x 150 cm. Coleção Romilda Bollati. Foto: Site oficial do artista. À direita: Michelangelo Pistoletto, *Il presente - Uomo di schiena* (O presente - Homem de costas), 1961. Acrílico e verniz sobre tela, 200 x 150 cm. Fundação Pistoletto. Foto: Site oficial do artista.

Segundo Pistoletto (1966, p. 1), o fundo reflexivo da série *El presente* permitiu ainda protagonizar a relação de instantaneidade criada entre o espectador, seu próprio reflexo e a figura pintada: "era a dimensão do próprio tempo", declara o artista. É possível perceber que a presença da reflexão no espaço pictórico permitiu uma reconfiguração do olhar de Pistoletto sobre sua própria obra, tendo em vista que a projeção do espaço sobre a imagem revelou a ação do tempo. O artista declara perceber que estava lidando, em um sentido amplo, com o tempo: "Não se tratava apenas de explorar minha própria imagem, mas a relação entre mim mesmo e o mundo *no tempo*. Tornou-se menos sobre a tentativa de criar uma imagem universal e atemporal e mais sobre projetar uma série de momentos" (Pistoletto, entrevista a Michael Auping, 2010, p. 65, tradução nossa, grifo nosso).

Os desdobramentos decorrentes da exibição e do processo de construção da série *El presente* desmembraram em uma série de experimentos nas composições seguintes, envolvendo mudanças no suporte e na construção das figuras, o que demonstra tanto a intenção de agregar praticidade ao processo quanto a necessidade de estabelecer uma relação explícita com o espectador. Os experimentos subsequentes envolvem a utilização da fotografia e de suportes que permitiriam uma reflexão mais precisa, como o espelho, o aço e o alumínio. Em entrevista a Michael Auping (2010, p. 65), Pistoletto relata que, inicialmente, optou por realizar a colagem direta de fotografias na superfície do espelho, o artista explica que apesar de o espelho ser como uma câmera que cria uma impressão da realidade, a integração não foi um sucesso. A espessura do vidro também havia apresentado problemas, o que conduziu o artista a descartar o uso do espelho de solução normal (Quadri Specchianti, acesso em 15 Out. 2016). Desse modo, o aço inoxidável com acabamento espelhado tornou-se o material que obteve o melhor resultado como suporte. No que se refere à materialidade e ao efeito propiciado pelo material, Pistoletto faz algumas observações:

> Era firme, físico e reflexivo. Não era apenas uma ilusão do espaço, era uma projeção que abriu tudo. Não refletiu somente a mim, mas o lugar em que eu estava. O espaço pictórico se tornou muito mais complicado e interessante (Pistoletto, entrevista a Michael Auping, 2010, p. 64, tradução nossa).

O aço inoxidável permitiu a resolução de problemas referentes à materialidade e a presença de uma reflexão potencialmente objetiva. Quase o oposto do ocorrido em *El presente,* onde a obscura superfície envernizada refletia o espaço de modo ofuscado e distorcido, impedindo a percepção integral da projeção e da abertura

Figura 6. Michelangelo Pistoletto. *Lui e lei alla balconata* (Ele e ela na varanda), 1962-1966. Papel de seda pintado sobre aço inoxidável polido, 230 x 120 cm. Foto: Cortesia Museu Civico d'Arte Moderna.

referidas por pelo artista. Pistoletto (1964, p. 1) indica que sua tentativa de aproximar a imagem por ele proposta da imagem do espelho resultou na sobreposição direta da imagem na superfície reflexiva. Assim sendo, o espelho e a figura podem constituir uma só realidade. É importante ressaltar que a escolha por um suporte mais reflexivo possui ainda uma relação direta com a busca de Pistoletto pela libertação das figuras, objetivo suscitado após o contato com a obra de Francis Bacon e, de certa forma, conquistado através do uso do aço inoxidável de acabamento espelhado. A curadora de arte norte americana Claire Gilman (2008, p. 57) observa que ao abrir ainda mais a imagem através do uso do aço refletivo, Pistoletto libertou o seu trabalho da claustrofobia patológica dos homens existenciais de Bacon.

A alteração da superfície pictórica tradicional para o suporte de aço reflexivo revela uma mudança extrema no processo de criação das *Pinturas-Espelho*. Pistoletto já havia utilizado cordas e madeira para constituição da superfície na obra *Esperimento*, no entanto, a experiência não levou a implementação de uma mudança permanente na composição das pinturas subsequentes, e nem foi suficiente para descartar o processo da pintura para constituição do fundo. Ao definir o aço inoxidável como suporte invariável das *Pinturas-Espelho*, a construção pictórica do fundo é abolida e a superfície torna-se o próprio suporte. Dessa maneira, a problemática do processo se concentra em integrar harmoniosamente o suporte e a imagem fotográfica. Para tal, Gilman (2008, p.58) relata que o artista adotou um método de transferência complexo, no qual consistia em separar a figura e o fundo da fotografia, recortando seu contorno para, em seguida, cobrir as silhuetas com papel semitransparente e reconstituir a imagem através do desenho e da pintura. Esse processo teve início em 1962 e, por meio dele, as *Pinturas-Espelho* foram produzidas por quase 10 anos. Gilman (2008, p. 58) observa que inicialmente o artista trabalhou com preto, branco e pigmentos dourados, simplificando os tons fotográficos de modo que as figuras resultassem em uma aparência plana e indistinta.

Em 1971, o processo pictórico foi abolido, sendo definitivamente substituído pela imediaticidade das imagens fotográficas, aplicadas diretamente no aço inoxidável polido por meio da serigrafia. A variação da pintura para a imagem serigráfica propiciou maior equilíbrio na relação entre a figura representada, o reflexo do espelho

Figura 7. Michelangelo Pistoletto, *Prost N.5,* 2008. Impressão serigráfica sobre espelho de aço inoxidável polido, 250 x 125 cm. Foto: ***© Michelangelo Pistoletto; Cortesia do artista,*** Luhring Augustine, Nova York, Galleria Christian Stein, Milão, e Simon Lee Gallery, Londres / Hong Kong.

e o espaço ocupado pelo espectador. Nesse sentido, em entrevista a Michael Auping (2010, p. 65), Pistoletto explica que a serigrafia criou uma imagem que parecia estar saindo do espelho, ao invés de estar sobreposta a ele, como ocorria quando era realizada a colagem direta da fotografia na superfície reflexiva. Ainda segundo o artista, o processo escolhido criou um plano de transição ambíguo entre o espaço onde o espectador estava e o fundo quadro, que era o reflexo do espelho. De certo modo, isso ocorria nas obras da série *El Presente*, entretanto, sem a mesma exatidão reflexiva. O crítico de arte norte-americano Stephen Westfall (2011, p.72) salienta que além de a mudança para serigrafia permitir maior precisão e mais ricos contrastes de cor também representou a ruptura final de Pistoletto com a tradição da pintura transmitida por seu pai.

De acordo com Gilman (2008, p. 57-58), Pistoletto tem explicado que começou a usar a fotografia em um esforço para introduzir ainda maior objetividade em seu trabalho, e que o abandono dos procedimentos iniciais foi motivado por razões práticas, sendo a principal delas o período de tempo que levou para produzir os trabalhos com fotografias. Desse modo, através da fotografia, as *Pinturas-Espelho* passam a ser produzidas de maneira mais instantânea e, consequentemente, em maior escala.

O desprendimento de Pistoletto em relação à pintura associa-se com atitudes predominantes no campo da arte na década de 1960, tais como: a prevalência da ideia em detrimento do fazer artístico e o advento do uso de meios que até então não eram privilegiados no campo da arte, como o vídeo e a fotografia. Nesse sentido, a artista norte-americana Martha Rosler (1979, p. 329) observa que no fim da década de 1960 e início da década de 1970 a sociedade pode observar um processo acelerado pela importância cada vez maior dada aos meios eletrônicos e a consequente desvalorização das técnicas artesanais. A fotografia, como afirma o teórico francês André Rouillé (2009, p. 21), superou seu antigo papel subalterno para tornar-se componente central das obras: seu material. Pistoletto e outros artistas começaram a utilizar a fotografia como material artístico para solucionar problemas artísticos, contribuindo para adentrar a fotografia nas categorias artísticas e institui-la definitivamente no campo da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a produção dos autorretratos iniciais na década de 1950, vimos que o processo de construção das *Pinturas-Espelho* de Michelangelo Pistoletto denota a necessidade de extrapolar a superfície bidimensional do quadro e superar impraticabilidades da pintura. Tais inquietações se revelam na dimensão das obras, nas figuras nelas representadas e, sobretudo, na realização de experimentos envolvendo materiais reflexivos e fotografia (material que se estabeleceu no campo da arte nos anos de 1960 e 1970). Nesse trajeto de grandes mudanças percorrido pelo artista, a participação do espectador torna-se uma questão gradativamente dominante, o que é explícito na atuação dos elementos componentes das *Pinturas-Espelho,* a superfície espelhada e a imagem fotográfica. Intuitivamente, Pistoletto elege para constituição das obras uma combinação de materiais que constituem uma relação íntima com o espectador. A fotografia e o espelho estão presentes no cotidiano das pessoas, desempenham funções que suscitam a relação do individuo com o tempo, com sua própria imagem, intimidade, memória. A busca do artista por lidar com situações particulares da condição humana encontra na reflexividade do aço inoxidável e na fotografia serigrafada, recursos potentes.

A relação entre fotografia, espelho e espectador nas *Pinturas-Espelho* aproximam arte e espectador de modo característico, além de permitir, por meio dessa aproximação, a unificação de extremos aparentemente incompatíveis: realidade e ilusão, estabilidade e movimento, passividade e ação, passado e presente. Através das *Pinturas-Espelho*, Pistoletto escancara o convívio mútuo de conceitos e impressões distintas.

Peculiarmente, muitos abismos são cessados sem que haja a suspensão do caráter retínico das obras e, consequentemente, sem que haja a possibilidade de eleger um aspecto dominante, que nortearia a leitura das obras. A presença dessa gama de disparidades nas *Pinturas-Espelho* torna-se possível, sobretudo, através da presença compartilhada entre a imagem, a superfície espelhada, o espectador e o espaço circundante.

REFERÊNCIAS

AUPING, Michael.; GIELEN, Pascal.; LEWISON, Jeremy. *Mirror Paintings*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

GILMAN, Claire. Pistoletto's Staged Subjects. *October.* Estados Unidos, vol. 124, Primavera 2008, 53-74.

Il PRESENTE, Texto integrante do site oficial de Michelangelo Pistoletto. Disponível em: <http://www.pistoletto.it/it/crono03.htm#>. Acesso em: 06 Jul. 2016.

LE PRIME OPERE, Texto integrante do site oficial de Michelangelo Pistoletto. Disponível em: < http://www.pistoletto.it/it/crono02.htm>. Acesso em: 08 Mai. 2016.

PISTOLETTO, Michelangelo. *I plexiglas.* Catálogo da exposição "Michelangelo Pistoletto", Turim, Galeria Sperone, 1964. Disponível em: <http://www.pistoletto.it/it/scritti_pistoletto_scaricabili.htm>. Acesso em: 06 Jul. 2016.

_____, Michelangelo. *Oggetti in meno.* Catálogo da exposição "Michelangelo Pistoletto", Gênova, Galeria La Bertesca, 1966. Disponível em: <http://www.pistoletto.it/it/scritti_pistoletto_scaricabili.htm>. Acesso em: 06 Jul. 2016.

QUADRI SPECCHIANTI, Texto integrante do site oficial de Michelangelo Pistoletto. Disponível em: < http://www.pistoletto.it/it/crono04.htm>. Acesso em: 06 Jul. 2016.

ROSLER, Martha; Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público, 1979. In: wallis, brian (ed.). *Arte después de la modernidade*: nuevos planteamientos en torno a la representación. Madrid, 2001. 311-341.

ROUILLÉ, André. *A fotografia*: entre documento e arte contemporânea. São Paulo, SP: Ed. SENAC São Paulo, 2009.

WESTFALL, Stephen. Pistoletto: The Collaborative Mirror. *Art in America*, Fevereiro 2011, Vol. 99, p. 68–75. Disponível em: <http://www.simonleegallery.com/press-pdfs/mp_art-in-america_february-2011.pdf>. Acesso em 05 Jul. 2016.

ALGUMAS CONSIDERAÇOES CONTEXTUAIS PARA ANALISE DO PROCESSO CRIATIVO

SOME CONTEXTUAL CONSIDERATIONS FOR ANALYSIS OF THE CREATIVE PROCESS

João Wesley de Souza
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

Objetivando organizar algumas considerações que se relacionam diretamente com o fazer artístico no sentido de disponibilizar fundamentos que possam contribuir na construção da inclinação poética do sujeito. Buscamos ao longo deste artigo, apontar a estreita relação entre o imaginário do sujeito com seu entorno cultural, quando o que objetivamos, for a analise sobre o processo criativo do artista visual. Argumentamos que este processo acontece sob a égide de um contexto amplo e complexo que ultrapassa os campos da matemática moderna e contemporânea, da história e teoria da arte, da filosofia e da ciência.

Palavras-chave: Arte moderna, Arte contemporânea, Processo Criativo.

ABSTRACT

Trying to organize some considerations that relate directly to the artistic production, in order, to provide a ground which may contribute to the construction of the poetic inclination of the subject, We seek through this article, pointing the close relationship between the subject's imagination with their cultural surroundings, when we aim, is the analysis of the creative process of visual artist. We argue that this process takes place under the aegis of a complex context that goes beyond the fields of modern and contemporary mathematics, history and art theory, philosophy and science.

Keywords: *Modern Art, Contemporary Art, Creative Process.*

INTRODUÇÃO

Isto “é” arte - Isto “poderia” ser arte. Sob a égide desta contradição inicial, buscaremos ao longo deste gesto monográfico, apontar os limites que dificultariam a sustentação de afirmações na atualidade, que ainda se apoiam exclusivamente em um pano-de-fundo simplificador e determinista. Simultaneamente vamos enfatizar o território das relatividades probabilísticas que estariam em voga no ambiente cultural-cientifico contemporâneo. O transito dialético entre estas formas de pensar extremas, no que diz respeito à construção de um âmbito que abrigaria possíveis tentativas de leituras sobre os processos de criação artística, constitui o objeto deste artigo.

No âmbito relativo ao recorte histórico que se convencionou nomear de “Contemporâneo”, sem pretender adentrar nas questões que envolveriam a interpretação definitiva deste termo, e diante da atual proliferação de imagens oriundas de uma gama, ainda mais diversificada, de meios expressivos hibridizados, tornou-se muito difícil atualmente discernir e apontar o que seria um fato artístico, no conjunto de toda produção visual que ocorre nos processos de criação. Tal dificuldade se constata frente à perda de alcance de alguns dos paradigmas modernos nos dias de hoje. Abordar as principais circunstâncias contextuais que nos levaram a esta condição, trata-se da objetivação que pretendemos focar no andamento das argumentações, que tentam apontar a insustentabilidade das certezas deterministas, no sentido da necessidade de construção de outro parâmetro teórico, mais condizente com a complexidade cultural onde nos encontramos inseridos atualmente.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE O SUJEITO MODERNO.

Uma grande utopia racionalista, mais precisamente dito do sujeito cartesiano[1] e consequentemente moderno, repousa na sutileza imaginaria no que diz respeito ao seu entendimento sobre a capacidade em solucionar “cientificamente”, pelo uso de proposições lógicas, um grande volume de incógnitas, as quais poderiam, em tese, permear fatos que influenciariam as relações naturais e humanas. Pela via de uma ideologia baseada “exclusivamente” na racionalidade e de posse do conhecimento sobre as matrizes alfanuméricas (Figura 1) que a matemática então dispunha, no final do século XIX, tal relação analógica pretendeu ser atingida por mero silogismo entre os distintos campos da precisão matemática e da proliferação das coisas naturais.

$$\left.\begin{aligned} x + y - z + h - q &= 0 \\ 2x - y + 3z - h + 2q &= 0 \\ -x + 2y + z + 2h - 2q &= 0 \\ -2x - 4y - 2z - 2h + q &= 0 \end{aligned}\right\}$$

Figura 1: Matriz de 4 linhas por 6 colunas com 5 incógnitas. autor.

Este fundamento matemático, lógico e exato, indicava uma possibilidade imaginativa, mas não um fato disponível ao desdobramento cotidiano, posto que tais cálculos, entre o final do século XIX e o início do século XX, só eram possíveis pela aplicação das então conhecidas réguas de cálculo, de uso sabidamente

1 “*Cogito, Ergo Sum” era a palavra de ordem de Descartes:* “ Penso, logo existo”, (ênfase minha). Desde então, esta concepção do sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecido como o “sujeito cartesiano”. HALL, Stuart. A identidade Cultural na Pós-modernidade. Rio de Janeiro, DP&A Editora. 1998. Pg. 27

moroso. Neste sentido, o devaneio utópico que tentava dar conta da complexidade do mundo, viu suficiência nesta iminente "possibilidade numérica" para conjecturar uma proposições econômica, social e cultural, que vislumbravam, em tese, reduzir os conflitos do mundo, pelo uso exclusivo de uma razão simplificadora.
O fato que se constatou a seguir foi que as infinitas variáveis que o universo natural e humano pode suscitar, escapam do alcance reducionista que esta equação, até então "simplista" oferece. Neste sentido, no que podemos observar, as certezas deterministas, até certo ponto, vistas como algo similar aos paradigmas modernista, ruiu definitivamente junto com o muro de Berlim em 9 de novembro de 1989, em decorrência da sua incapacidade em prever, e corresponder eficazmente com toda diversidade de fatos e variáveis que as relações socioeconômicas podem produzir.

A perda de alcance funcional desta proposição, que deslocou o homem para o centro do mundo[2] e marcou profundamente o nascimento do sujeito moderno, termina por inviabilizar, pragmaticamente, o sonho iluminista na segunda metade do século XX. Na contemporaneidade, tal intento poderia, em tese, ser redefinido sobre as bases erguidas pela análise do surgimento de novos modelos matemáticos e de capacidade de cálculo, frente ao surgimento da teoria dos fractais e da atual diversidade de processamentos computadorizados. Quanto a esta revisão diferenciadora, aparentemente possível na atualidade, e sem pretender objetivamente revalidar, ou não, o sonho iluminista, retornaremos mais tarde ainda neste texto.

REFLEXOS DO REDUCIONISMO RACIONALISTA, RUMO À INTERNALIDADE DA ARTE.

Um dos principais teóricos da arte moderna, Clement Greenberg, não nos deixa escapar uma possibilidade de relação analógica com o que apontamos anteriormente, se considerarmos que sua "noção de arte" orienta-se para uma internalização reducionista[3] que termina por refletir diretamente, sua estreita vizinhança com as citadas simplificações racionalistas. Ao reduzir sua noção de pintura às suas realidades materiais, de cor e de suporte, assim como também às tensões entre os campos de cor, Greenberg estabelece uma compreensão de arte que tem seu fundamento lançado, falando-se exclusivamente de pintura, mas que alcança outros meios expressivos com a mesma profundidade. A pintura, assim como todos meios expressivos da arte moderna, em termos gerais se voltaria para sua internalidade, ou seja, cada linguagem artística passa a se concentrar no esforço de reconhecimento e delimitação das suas questões fundamentais. Campos gramaticais construídos terminam por estabelecer as demarcações territoriais de cada linguagem específica. Neste contexto, a pintura como a linguagem planar, a escultura, o desenho e outros meios expressivos, rompem com a ênfase representacional da imagem artística inaugurada no período renascentista. A partir desta compreensão - vista aqui como uma ruptura com a representação, seguida de um compromisso progressivamente maior com a apresentação das realidades interiores de cada linguagem, acaba impondo se, mais tarde, como o principal paradigma moderno. Os meios expressivos, reduzidos à essência de seus campos de conhecimento, desligam-se paulatinamente do mundo até então visto como pulsão inicial e indicial das imagens artísticas. Ao romper o seu laço com a realidade, com o mundo e com todas as suas possíveis contaminações literárias - a simbologia, a narrativa - e, consequentemente, com o caráter alegórico das imagens artísticas, os meios expressivos da arte moderna são reduzidos às suas ossaturas irredutíveis. Para a arte moderna, em sua relação verticalizadora, centrada em seus paradigmas, nada resta senão um comportamento voltado exclusivamente para si. Deste modo, por esta compreensão, podemos definir o termo que nomeamos de internalidade. Neste sentido, podemos afirmar que, no que tange à arte moderna e seus fundamentos teóricos, eles delimitaram,

2 O nascimento do "indivíduo soberano", entre o humanismo renascentista do século XVI e o iluminismo do século XVIII. HALL, Stuart. A identidade Cultural na Pós-modernidade. Rio de Janeiro, DP&A Editora. 1998. Pg. 25

3 Tal inclinação a ver e entender a pintura como "Coisa em si" apartada do mundo, podemos constatar em: *A arte moderna se caracteriza por uma atitude reflexiva e autocrítica que tende a afastar do seu âmbito tudo aquilo que não lhe diga respeito exclusivamente.* - Greenberg, Clement. Arte e Cultura - Ensaios Críticos. São Paulo. Editora Ática, 1996. Pg. 10

clara e verticalmente, o que seria arte e o que não seria arte. Deste modo, era possível dizer precisamente, o que seria artístico, desde que a imagem submetida ao juízo dos especialistas, atendesse à citada redução internalizadora, deste um modelo previamente estabelecido e admitido.

O MINIMALISMO COMO ESTERTOR DA EXPERIÊNCIA MODERNA

Ao falarmos do paradigma estabelecido no período moderno, cabe lembrar que esta convergência terminológica culmina nos textos de Clement Greenberg na década de sessenta, nos quais se encontram as proposições que definiram o expressionismo abstrato da escola de Nova York. Esta culminância em Greenberg tem seus pressupostos desenvolvidos e distribuídos ao longo do período histórico que teriam seu início no impressionismo do final do século XIX. Neste sentido, caberia também lembrar que o Suprematismo, aqui visto, como resultado imediato do construtivismo oriundo da vanguarda russa – diga-se uma ideia de arte orientada exclusivamente pela razão - intencionava, a princípio, reduzir suas imagens também às suas questões irredutíveis e essenciais.

No que se refere ao movimento minimalista[4], poderíamos dizer que o mesmo nasce no bojo do expressionismo abstrato e se desenvolve sob a égide de uma redução às essências formais acrescido de uma atualização de procedimentos técnicos, onde os materiais originados da indústria contribuem para uma noção de deslocamento de materiais e de conceitos. Deslocar materiais da banalidade industrial para o ambiente da apreciação estética nos remete, diretamente, aos deslocamentos do *ready made* Dadaísta e do *object trouvé* Surrealista. Porém, tais deslocamentos, neste caso, não visavam reler estas questões, já historificadas, mas sim, centrar-se nas mudanças que a indústria e a tecnologia dispunham, neste momento, para as configurações artísticas.

Serializar, para os minimalistas, tratava-se de um procedimento advindo diretamente do construtivismo que, neste momento, pretende indicar uma ênfase, onde a expressão da unidade modular, à medida que este gesto vai se repetindo, cede parte de sua expressão para um sistema visual que também vai se impondo na mesma proporção. A conhecida "ênfase minimalista" equivale, então, a realizar uma serialização de unidades modulares, a organizar um jogo onde a expressão da unidade se reduz à medida que um sistema visual mais abrangente surge. Serializar significaria então, reduzir uma configuração visual ao seu grau expressivo mínimo. Esta ênfase, a um sussurro expressivo, objetivaria então, uma leitura da imagem orientada para a visibilidade dos seus fundamentos irredutíveis.

Do ponto de vista histórico, poderíamos afirmar que tanto os minimalistas quanto os suprematistas do inicio do século, no que se refere à busca da essência irredutível das imagens artísticas, encaminharam esta mesma ideia, a uma experiência extremamente radical no campo das artes visuais. Neste sentido, tanto Malevich quanto os artistas do minimalismo, viveram experiências estéticas que os levaram aos extremos de suas proposições iniciais, e este extremismo também convergiria para a mesma questão limite. O deserto de expressão atingido por Malevich - quadrado branco pintado sobre um fundo também branco - equivaleria ao deserto do "Cubo branco" que se tornou a galeria minimalista nos anos sessenta e é, no âmbito desta finitude, deste impasse e desta crise, que a experiência da arte moderna e do sujeito cartesiano, encontra os seus limites, e são superados por outras formas de entendimento artístico. Percebemos então, que estas novas formas de ver e de ler as imagens, poderiam, em tese, nortear as produções contemporâneas e suspeitamos que possam

4 Entrar nos sistemas destes trabalhos (minimalistas) é precisamente entrar num mundo sem centro, um mundo sem substituições, em parte alguma legitimado pelas revelações de um tema transcendental. Esta é a força desses trabalhos, sua seriedade e sua afirmação de modernidade. - Batchelor, David. Movimentos da arte moderna - Minimalismo. São Paulo. Cosac & Naify Edições. 1999. Pg.70.

afetar profundamente, as análises sobre os processos de criação em andamento na atualidade. Tal hipótese nos obrigaria a verificar, com mais cuidado, o ponto de inflexão conceitual que da origem a estas mudanças.

SOBRE O DESCENTRAMENTO DO SUJEITO CARTESIANO NO CONTEXTO CULTURAL CONTEMPORÂNEO.

A desertificação do "cubo branco" nos anos sessenta, uma situação fronteiriça, um declarado beco sem saída, fez com que um artista, dentre os demais minimalistas, reagisse a esta situação com uma atitude não menos inusitada e radical. Robert Smithson, nos anos sessenta e setenta, ao abandonar parcialmente o sistema de arte convencional, ao trocar a galeria minimalista pelas paisagens dispostas nos grandes vazios da natureza, opera diretamente sob a influência e a partir do ambiente, longe dos espaços institucionalizados da arte e da fruição do público. Ao deslocar-se para a paisagem e trabalhar diretamente nela, a partir da realidade material imanências disponíveis no local, Smithson estabelece uma proposição para esta atitude. O conceito por ele formulado de "*Site specific"* é definido e aplicado para contornar esta ação direta sobre o espaço natural e sua consequente configuração visual. Como toda tese permite imediatamente seu contrário, a antítese para o *Site* s*pecific* , o *Nonsite,* é proposto no sentido de viabilizar a fruição pública, a medida que retorna ao sistema de arte, assim como também determina o seu viés dialético[5].

O *Nonsite,* além de permitir uma relação com o sistema de arte, faz uso declarado de mídias "representacionais" tais como fotografia e cartas gráficas. O retorno do uso de um meio expressivo que prima pela exatidão representacional contradiz e escapa a uma questão que define, em termos, a arte moderna e sua conhecida internalidade. O uso da fotografia por Smithson, além de contrariar um dos principais parâmetros propostos por de Greenberg no que diz respeito à ausência de representação e a internalidade da arte moderna, retoma a relação indicial-representacional, implícita na gramática das linguagens fotográfica e cartográfica, reconstruindo assim, a ponte propositalmente rompida entre a arte moderna e a realidade do mundo com todas as suas vicissitudes.

As configurações visuais nascidas no transito entre o *Site* e o *Nonsite,* passam a sofrer, inevitavelmente, acréscimos originados das cargas semânticas embutidas nos materiais usados, assim como o das cargas implícitas na própria paisagem que abriga estas intervenções. A arte, a partir de então, reporta-se novamente ao mundo, e com ele, se conspurca de todas as contaminações possíveis. Ao reconstruir a ligação desfeita entre a arte e o mundo, pelo paradigma internalizador da arte moderna, Robert Smithson, além de propor conceitos que explicam e antecedem ao gesto artístico, reabre também, mais uma vez, desta forma, a relação entre a imagem artística e a conceituação apriorística da mesma, contribuindo diretamente para o descentramento[6] e morte do, até então dominante, sujeito cartesiano. Este momento histórico e a atitude de artistas como Smithson e Joseph Beuys, que do outro lado do oceano também encurta a distância entre a arte e a vida, alargam os horizontes da arte contemporânea, onde o descentramento do sujeito e a ausência de paradigmas sustentáveis ampliam as noções de arte e das possíveis hibridizações de meios expressivos.

SOBRE O DESCENTRAMENTO QUÂNTICO.

Voltando às questões pertinentes à matemática moderna e contemporânea e suas diferenças, vamos agora tangenciar os possíveis pontos de convergência que relacionam o mundo das ideias com as atividades

5 Seu conceito dialético entre o Site (a fonte do material ou o lugar de uma alteração física da terra) e o Nonsite (seu paralelo, ou representação na galeria). T/A_ Shapiro, Gary. Earthwards - Robert Smithson and Art After Babel. University of California Press, 1995. pg. 02

6 As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o individuo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. - HALL, Stuart. A identidade Cultural na Pós-modernidade. Rio de Janeiro, DP&A Editora. 1998. Pg. 07.

artísticas. A física como área de conhecimento distante da arte, no contexto da cultura contemporânea, tem permitido, estranhamente, uma relação formidável para elucidar o descentramento e a ausência de paradigmas norteadores para os processos criativos nos dias atuais. Lembremos então o modelo atômico de Rutherford Bohr. Nele, os elétrons ocupam posições definidas nas respectivas eletrosferas e no centro se posicionam, pontualmente, os prótons e nêutrons no núcleo. Este modelo atômico, relativo à concepção da física moderna (Figura 2), faz uso de afirmações pontuais: aqui está o elétron, ali está o núcleo.

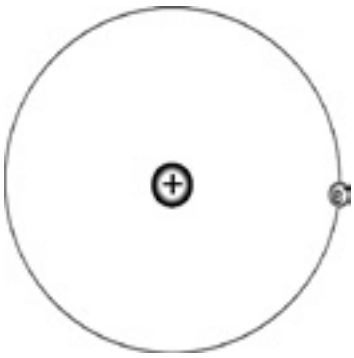


Figura 2. Modelo atômico de Rutherford Bohr 1911-13, Elaboração do autor.

Este modelo exprime, graficamente, uma redução que repercute, em si, uma também redução conceitual sobre a constituição da matéria. Esta forma de abordagem e conceituação simplificada dominou a ciência moderna e se fundamenta em afirmações e reduções tais como: isto é, aqui está. Rutherford, do mesmo modo que Greenberg faz uso de proposições afirmativas e modelos conceituais reduzidos para definir o que é a matéria, e por analogia, o que seria a arte.

Vejamos agora o modelo atômico proposto para a mesma matéria segundo as concepções da física quântica (Figura 3), que prima pelo uso do termo “probabilidade” em lugar das certezas deterministas.

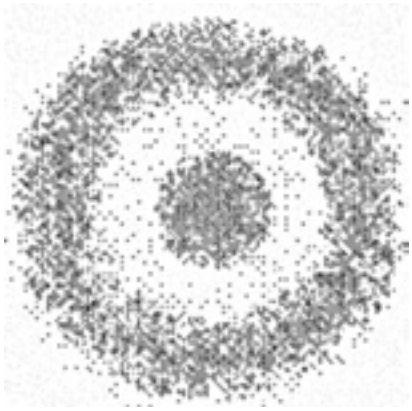


Figura 3. Modelo atômico de Erwin Schrödinger 1925-30, Elaboração do autor.

Em vez de imaginar posições definidas e pontuais para as partículas elementares do átomo, a física quântica faz uso do conceito de probabilidade para exprimir uma nuvem de possibilidades. Aí reside uma forma de abordagem sobre a matéria que difere em qualidade e profundidade sobre a noção moderna. Deixando de afirmar “aqui está o elétron”, a física quântica relativiza “nesta ampla região, nesta nuvem desfocada, há uma chance em tantos milhões, de que o elétron esteja ali”, ou seja, uma afirmação pontual é apenas uma entre outras muitas possibilidades. Neste sentido as coisas deixam “ser” para “poderem ser”. Deste modo, a probabilidade relativista toma o lugar da certeza determinista.

Por correspondência, poderíamos dizer que “a arte deixa de ser isto”, à medida que os paradigmas modernizantes perdem o seu alcance com a realidade da produção artística da atualidade, passando à noção de que “poderia”, em tese, lidar com diversas e simultâneas possibilidades de arte. Estas diversificações

das possibilidades da arte têm seu ponto de partida desde a superação dos conceitos de arte moderna nos anos sessenta. O descentramento do sujeito pós-moderno tem sua correspondência imediata com a aposta da mecânica quântica na diversificação das possibilidades. Do mesmo modo que a ciência, a arte contemporânea, na sua relação análoga[7], deixou de fazer uso de afirmações pontuais e paradigmáticas ao não tentar definir o que é arte para, em seu lugar, indagar sobre as diversas possibilidades da experiência artística em ser. Neste sentido, poderíamos dizer que, no contexto contemporâneo, a arte e a ciência se comunicam pelo viés do descentramento da física e do sujeito moderno.

SOBRE AS CONSIDERAÇÕES CONTEXTUAIS E OS PROCESSOS CRIATIVOS.

O que pretendemos enfatizar com todos estes exemplos matemáticos, com todo este trânsito entre campos de conhecimentos, aparentemente, tão distintos, é a semelhança entre as concepções modernistas - seus sistemas de reduções simplificadores, portanto inteligíveis a um primeiro olhar - e as estruturas básicas, leia-se "reduzidas", do rigor racionalista.

Caberia ainda mencionar a similaridade entre configurações aparentemente orgânicas e descentralizadas da multiplicidade do contemporâneo que carrega, em si, sistemas sutis de ordenações que se explicam através das dimensões fractais da matemática contemporânea. A forma orgânica da couve flor, por exemplo, pode hoje, através de acelerações gráficas computadorizadas, ser relacionada com sua dimensão fractal geradora. Buscando ainda, uma relação análoga entre a ciência e a arte, poderíamos dizer que a dispersão generalizada da experiência estética do contemporâneo - reconhecida através do seu nítido descentramento - carrega o gérmen da modernidade em seu interior constitutivo. O que vemos hoje é a mesma coisa configurada com um grau maior de liberdade de expressão e precisão. O processo artístico do sujeito inscrito no contexto contemporâneo poderia ser mais bem compreendido e explicitado, se pudermos abandonar uso de referencias conceituais e históricas simplificadoras, dando lugar e espaço para relativizar o impacto que estas diferenças descentralizadas podem causar no imaginário do sujeito. Isto quer dizer que: mesmo acrescido de muitas experiências distintas e contraditórias adquiridas ao longo do tempo, o fazer artístico inscrito na atualidade, não consegue dispor totalmente, destas impressões gravadas no imaginário do sujeito, as impregnações da experiência e forma moderna de ver a arte ainda pulsam, durando na nossa imaginação, dando ao que chamamos de imaginário, um caráter de construção por acumulo, algo com vários extratos de latências. A complexidade fragmentaria da atualidade que engolfa o sujeito-artista-visual, poderia refletir sua condição de ser poroso susceptível a estas impregnações. A observação das aproximações e repulsas relativas a estes contextos culturais que foram enfocados, possivelmente poderia permitir o reconhecimento, no processo criativo do sujeito, da sua relevância para a conformação da sua inclinação poética.

Além de atravessar diagonalmente todas estas considerações que se encontram nas inflexões entre contextos históricos e científicos, e na diferença entre campos de conhecimentos, não tão paralelos, não poderíamos deixar de observar o *Umwelt*[8] cultural, no qual estaria inscrito o sujeito, artista visual em questão. Para afirmarmos "isto é arte", observando o processo de criação de um sujeito, hoje só seria possível se pudéssemos nos aproximar o suficiente do contexto cultural em sua complexidade a ser analisada, a tal

7 Estes artistas (cinéticos), não menos que os cientistas, fazem modelos do universo. Seus modelos são propostos intuitivamente, mas não deixam de serem menos válidos que uma forma de conhecimento. Um fio de especulação cósmica pode ser seguido nos trabalhos de muitos artistas entre os anos 20 e 80. T/A _ Brett, Guy. Force Fields: Phases of the Kinetic. Barcelona, MAC.BA. 2000. pg.10

8 Como define Óscar Castro Garcia em: Jakob von Uexkull. El concepto de Umwelt y el origen de la biosemiótica.2009. *"burbuja de jabón" individual que da sentido al "mundo externo del sujeto" (Umwelt) y a su "mundo interno" (Innenwelt) que conecta con el entorno (Umgebung) Un Umwelt que es propio de cada organismo, y que constituye el mundo subjetivo del cual extrae significación respecto a la conectividad entre los signos locales y los signos de dirección que constituyen el espacio, y los "signos-momento" que constituyen el tiempo".*

ponto de detalhamento que, nesta aproximação, adquiríssemos acuidade suficiente para reconhecer as minúcias que as imagens geradas no contexto do contemporâneo exigem.

"Isto é arte", não pode mais ser afirmado, caso nosso olhar sobre o processo artístico, procure ainda se sustentar em reduções superficiais e niveladoras, isentas da profundidade dos ínfimos detalhes que a complexidade do mundo e do sujeito exige. "Isto poderia vir a ser arte" desde que o processo criativo, sujeito ao discernimento do especialista, seja visto tão de perto, que tal proximidade nos permita enxergar todas as conexões complexas desta rede especifica que dá sentido ao imaginário de cada sujeito.

REFERÊNCIAS

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-modernidade.* Rio de Janeiro, DP&A Editora. 1998.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura - Ensaios Críticos*. São Paulo. Editora Ática, 1996.

BATCHELOR, David. *Movimentos da arte moderna - Minimalismo.* São Paulo. Cosac & Naify Edições. 1999.

SHAPIRO, Gary. *Earthwards - Robert Smithson and Art After Babel.* University of California Press, 1995.

BRETT, Guy. *Force Fields: Phases of the Kinetic*. Barcelona, MAC.BA. 2000.

CASTRO GARCIA, Óscar. *Jakob von Uexkull. El concepto de Umwelt y el origen de la biosemiótica*. 2009.

GD06 CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS

A CIDADE COMO PATRIMÔNIO

LA VILLE COMME PATRIMOINE

Carolina Pereira Soares
Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte

RESUMO

A cidade foi alvo de diversas leituras na história da preservação, das quais focaremos duas: - o sítio como Monumento, no início da orquestração internacional das metodologias da preservação; - e a cidade como meio-ambiente, na fase atual. Se, na primeira, a conservação urbana se apoiava em preocupações afins às dedicadas a estruturas mais simples, como edifícios e artefatos, nesta última, além da sua materialidade, são valorizados também seus aspectos intangíveis, seus usos, suas dinâmicas.

Palavras-chave: Conservação urbana, políticas de preservação, patrimônio edificado

RÉSUMÉ

La ville a reçu plusieurs lectures dans l'histoire de la préservation patrimoniale. On voudrait ici mettre l´accent sur deux de ces lectures: - le site comme monument, au début de l´arrangement international des méthodologies de préservation ; - la ville comme environnement, dans la période courante. Si, d'abord, la conservation urbaine a été fondée sur des préoccupations similaires à celles dédiées à des structures plus simples, comme les bâtiments et les artefacts, dans cette dernière approche, on valorise les aspects intangibles, les usages et leur dynamique, plutôt que la matérialité.

Mots-clés: *Conservation urbaine ; Politiques de préservation ; Patrimoine bâti*

1 - INTRODUÇÃO

A cidade foi alvo de abordagens extremamente diversas ao longo da história das políticas de preservação patrimonial. Neste artigo proponho contemplar dois momentos dessa trajetória: - um que coincide com a fase inicial da orquestração, a nível internacional, dos princípios e metodologias da preservação; - e o momento atual, que vou abordar citando alguns estudos de caso.

Na fase inicial, como sublinha Françoise CHOAY (2001), a cidade é tida como um grande Monumento, e nela incidem preocupações afins às dedicadas à conservação de estruturas mais simples, como edifícios ou obras de arte. Documentos de referência internacional, como as Cartas de Atenas, e de Veneza, ilustram essa tendência.

Seguindo alguns pesquisadores, como Lia MOTTA (1987), busco explicitar que essa perspectiva orientou as primeiras ações do então Serviço de Patrimônio Histórico Nacional – SPHAN, em Ouro Preto. Suas ações de "barroquização", com as "correções" estilísticas e as demolições, respondem a isso.

Mas, em fins do século XX, e adentrando o século XXI, uma nova abordagem sobre a cidade se descortina: a cidade como ambiente para a vida. Como ressalta Leonardo CASTRIOTA (2009), não apenas a materialidade dos sítios urbanos - a sua morfologia - é valorizada, mas também seus aspectos intangíveis, seus usos, suas dinâmicas. A Carta de Washington, de 1987, apontava nessa direção, assim como a Declaração de Québec, de 2008.

Nesse contexto, as políticas de conservação urbana passam a demandar novos instrumentos jurídicos, para além do tombamento. Recorro, então, a exemplos da cidade de Belo Horizonte: a Área de Diretrizes Especiais da Pampulha, e o Registro do patrimônio imaterial dos fotógrafos Lambe-lambe. Nesses casos, destaca-se a inter-relação entre usos, paisagens, ofícios e tradições na compreensão contemporânea da cidade como patrimônio.

2 - A CIDADE COMO MONUMENTO

Ao nos debruçarmos sobre a história da conservação urbana, remontando às primeiras Cartas Patrimoniais do século XX, em que instâncias internacionais articulavam um consenso sobre metodologias e princípios da preservação, notamos que a cidade era lida como um grande Monumento.

Este fato foi bem destacado por Françoise CHOAY (2001), ao tratar da "invenção do patrimônio urbano", e das teorias que norteavam a questão em fins do século XIX, como as de John Ruskin e as de Gustavo Giovannonni. Ruskin foi um grande entusiasta da preservação do tecido urbano medieval, da textura irregular destas cidades, se insurgindo contra as grandes obras de Paris à época. Giovannoni reconhecia a importância da arquitetura menor, mas acatava ações de diradamento para desobstrução dos grandes monumentos. Em ambos os casos, a preocupação se dirigia à morfologia urbana, à materialidade da cidade.

Como destaca a autora, Giovannoni chegou a contribuir na Conferência de Atenas, de 1931, que nos legou a primeira Carta Patrimonial de referência. Dentre os princípios defendidos pelo arquiteto, a Choay cita:

> (...) os conjuntos urbanos antigos requerem procedimentos de preservação e restauração análogos

> aos definidos por Boito[1] para os monumentos. Devem respeitar sua escala e sua morfologia. Devem ser consideradas as possibilidades de recomposição (desde que não seja enganosa), reintegração e desobstrução (diradamento – eliminação das construções parasitas, adventícias, supérfluas).

A Carta de Atenas, seguida pela Carta de Veneza de 1964, manifesta expressamente este foco concedido às qualidades físicas e estéticas do sítio urbano. No primeiro documento, por exemplo, a cidade era tratada como cenário, especialmente para os monumentos, aos quais conferia ambiência. Ações de salvaguarda se restringiam à preservação física dos bens.

Na Carta de Veneza, que complementa a anterior, a cidade ainda é tratada como um monumento, no qual se enfatiza a morfologia, uma ambiência para a arquitetura. O documento sugere, explicitamente, que os sítios urbanos sejam tratados de maneira similar ao cuidado que é dispensado aos monumentos arquitetônicos. Nesse sentido, a complexidade da vida urbana, suas sociabilidades, seus usos, sua dinâmica, não são contemplados na carta.

Essa perspectiva da cidade como um grande Monumento marcou, no contexto brasileiro, a atuação, nas primeiras décadas, do SPHAN, criado em 1937.

Sabe-se que. em sua apelidada "fase heróica" - correspondentes aos primeiros 30 anos de atividade - o SPHAN foi fortemente influenciado pelo movimento moderno e por sua leitura do pelo barroco brasileiro como momento fundante da cultura nacional. Assim, a arquitetura colonial, particularmente a que se desenvolveu em Minas Gerais, foi interpretada à luz da proposta modernista de descobrir as origens primeiras de uma produção artística autêntica. Ela foi tida como um marco fundamental, uma idealizada situação original, a partir da qual evoluiria a cultura local, de forma descontínua, dada a identificação de certas fases como desvirtuações (como por exemplo, o estilo neoclássico), até culminar com a retomada e o desenvolvimento da autenticidade criadora no movimento modernista brasileiro.

Nesse contexto, a cidade de Ouro Preto foi eleita ícone do patrimônio nacional. Lida, então, como um grande monumento barroco, as ações de preservação primavam pela busca da unidade e da coerência do tecido urbano colonial. A política intervenção propunha uma cidade congelada no tempo histórico determinado, o qual se manifestava no conjunto tangível de seus monumentos. Nesse sentido, sua historicidade - os testemunhos da passagem do tempo na cidade - foram, em grande medida, desconsiderados, assim como as vivências das comunidades que nela então habitavam.

São emblemáticas, nesse período, as ações de correção ou adequação estilísticas nos trabalhos de restauro dos bens. Conforme sublinha Lia MOTTA (1987), o SPHAN procedeu à retirada de elementos provenientes de manifestações estilísticas posteriores ao período barroco, como as platibandas e os frontões neoclássicos, recorrendo a uma certa falsificação do conjunto urbano. Sobre as ações em Ouro Preto a autora destaca:

> Despida de sua compenente social, a cidade obra de arte como monumento tombado era preservada pelo patrimônio através de ações de conservação e restauração. (...) Dentro desse critério restaurador eram previstas, ainda, ações corretivas com a exigência, na aprovação de projetos de reformas, de retirada de frontões e platibandas características da tímida evolução de Ouro Preto posterior ao século XVIII. (MOTTA, 1987: 110)

Um exemplo bastante ilustrativo da leitura da cidade como um Monumento, foram as ações propostas pelo SPHAN para o antigo mercado existente no Largo do Coimbra, nas proximidades da Igreja de São Francisco

1 Camillo Boito (1836-1914), arquiteto, escritor e historiador italiano, dedicado à crítica de arte e a teorias do restauro.

de Assis. Inicialmente um rústico mercado de tropeiros, o local se tornou uma referência para a sociabilidade local sendo, em fins do século XIX, substituído por uma edificação em estilo neoclássico que abrigava o mercado.

Apesar de ser uma grande referência social e econômica para a cidade, esta construção foi condenada à demolição pelo SPHAN, na década de 1940, propondo-se para o local uma praça, cujo vazio valorizaria a visada à Igreja de São Francisco de Assis.

Nesse caso nota-se explicitamente, como o ideal de uma uniformidade colonial se impôs sobre a sociabilidade e a vitalidade, enfim, sobre o valor de uso que povoa os espaços urbanos.

3 - A CIDADE COMO PATRIMÔNIO AMBIENTAL URBANO

Esta percepção da cidade histórica, muito vinculada à idéia de um grande monumento, foi cedendo espaço a concepções mais complexas, reflexo da ampliação da noção de patrimônio.

Este processo, muito influenciado pelo aporte da antropologia, problematizou as hierarquias de valores então estabelecidas, reconhecendo a importância de manifestações culturais antes deixadas à margem da eleição patrimonial. Françoise CHOAY (2001) referiu-se a esse quadro como a "tripla ampliação" da noção de patrimônio: a tipológica, a geográfica e a cronológica[2].

Um dos reflexos desse processo foi o advento da noção de patrimônio intangível, e a consequente consciência do caráter processual, mutável e vivo das expressões culturais. Afinal, sabe-se que a permanência das manifestações do patrimônio imaterial depende intimamente da vontade de sujeitos dispostos a realizá-las continuamente.

As consequências destas reflexões sobre a conservação urbana são significativas. A cidade passa a ser vista como um organismo vivo e complexo, como suporte para a vida, e não apenas como uma somatória de monumentos. Leonardo CASTRIOTA aponta para o conceito de "patrimônio ambiental urbano" ao analisar esse quadro. Segundo ele, nesta nova perspectiva, a conservação urbana exigiria "(...) preservar o equilíbrio da paisagem, pensando sempre como inter-relacionados a infra-estrutura, o lote, a edificação, a linguagem urbana, os usos, o perfil histórico e a própria paisagem natural."(CASTRIOTA, 2009:89)

É interessante destacar essa mudança de enfoque nos documentos internacionais que versam sobre a preservação patrimonial. A Carta de Washington, por exemplo, de 1987, já apresenta uma concepção mais complexa da cidade e de sua conservação.

Nota-se que este documento extrapola a consideração da morfologia urbana, enfocando, também, aspectos intangíveis de sua dinâmica cotidiana. Essa abordagem da cidade patrimonial repercute em ações mais complexas direcionadas à sua conservação. Nas palavras do documento,

> O planejamento da salvaguarda das cidades e bairros históricos deve ser precedido de estudo pluridisciplinares. O plano de salvaguarda deve incluir uma análise dos dados, designadamente

2 Em linhas gerais, a extensão tipológica refere-se à valorização de tipologias arquitetônicas diversificadas, como, por exemplo, da arquitetura vernacular, extrapolando o campo restrito da arquitetura dita monumental; a ampliação geográfica implica o extravasamento dos limites espaciais da Europa, com o engajamento de outros continentes nas ações de preservação de patrimônio; a extensão cronológica insere, no campo das obras patrimoniais, arquiteturas contemporâneas. Nesse último caso, a eleição patrimonial passa a prescindir do valor de antigüidade do bem.

> arqueológicos, históricos, arquitetônicos, técnicos, sociológicos e econômicos, e definir as principais orientações e modalidades de ação a empreender nos campos jurídico, administrativo e financeiro. (Carta de Washington)

Também a "Declaração de Québec: Sobre a salvaguarda do espírito do lugar", de 2008, é um exemplo dessa nova perspectiva sobre a cidade como patrimônio. Nela, os aspectos intangíveis da dinâmica urbana são explicitamente contemplados. Segundo o documento, pretende-se "(...) adotar uma carta consagrada especialmente ao patrimônio cultural imaterial dos monumentos e dos sítios."

Nessa perspectiva, o espírito do lugar representa o

> (...) conjunto de bens materiais (sítios, paisagens, edificações, objetos) e imateriais (memórias, depoimentos orais, documentos escritos, rituais, festivais, ofícios, técnicas, valores, odores), físicos e espirituais, que dão sentido, valor, emoção e mistério ao lugar." (Declaração de Québec)

4 – ALGUNS EXEMPLOS: A EXPERIÊNCIA DE BELO HORIZONTE

Conforme sugerido acima, essa nova perspectiva sobre a cidade, que a enfoca como um "patrimônio ambiental urbano", demanda novos instrumentos de gestão e preservação, mais afeitos à complexidade so sítio. Conforme orienta Leonardo CASTRIOTA (2001), é importante que haja uma integração entre as políticas de preservação patrimonial e a gestão urbana de um modo geral.

Propomos, então, ilustrar esse quadro com duas experiências desenvolvidas no município de Belo Horizonte, que buscam entender a preservação urbana no contexto da dinamicidade do sítio e das suas expressões culturais. Uma delas propõe um plano de gestão da paisagem urbana como um todo, para além das edificações tombadas. Na segunda, o patrimônio imatrieal transparece como peça fundamental para a qualificação dos lugares na cidade.

4.1. – A ADE DA PAMPULHA

A região da Pampulha ganhou notoriedade internacional graças ao complexo arquitetônico projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, sob a administração do então prefeito Juscelino Kubitschek, na década de 1940[3]. Mas não apenas estas edificações conferem qualidade ao conjunto, mas também uma série de outras residências modernistas, uma ampla lagoa artificial e um gabarito urbano horizontalizado e marcado pelo verde agregam qualidade à região[4].

Visando intervir neste quadro, em 2005 foi promulgada a Lei municipal nº 9037, que estabelece a área de Diretrizes Especiais da Pampulha, dentre outras ADEs, com vistas à "(...) proteção e a valorização do patrimônio arquitetônico, cultural e paisagístico e o fomento do potencial turístico da área, por meio da definição de parâmetros adequados de ocupação e de uso do solo." Com esta ADE, a paisagem urbana, entendida como patrimônio edificado, morfologia, meio-ambiente e formas de uso do espaço, foi o objeto de gestão.
No que tange aos aspectos da morfologia urbana e à qualidade ambiental do lugar, ADE da Pampulha propôs as seguintes diretrizes de projeto: - afastamentos frontais mais generosos do que os propostos para o restante da cidade, obrigatoriamente ajardinados; - estes jardins devem ser visíveis do logradouro público (todos os

3 O Conjunto inclui os edifícios e jardins da Igreja de São Francisco de Assis (Igrejinha da Pampulha), o Cassino (atual Museu de Arte da Pampulha), a Casa do Baile (atual Centro de Referência em Urbanismo, Arquitetura e Design de Belo Horizonte) e o Iate Golfe Clube (hoje Iate Tênis Clube).

4 Cabe destacar que, em julho deste ano (2016), o Conjunto Arquitetônico da Pampulha recebeu o título de Patrimônio da Humanidade.

gradis devem possuir permeabilidade visual); - afastamentos laterais e de fundos também mais generosos; - a altura máxima das edificações não pode ultrapassar os nove (9.0) metros em relação ao terreno natural, com vistas a preservar a horizontalidade marcante da região.

Com relação aos usos, a ADE garantiu a prevalência de uma ocupação tradicionalmente residencial, restringindo o desenvolvimento de determinadas atividades econômicas, mas estimulando, por outro lado, os empreendimentos de fins culturais e de atração turística.

Neste sentido, nota-se que se buscou a gestão da paisagem urbana em sua complexidade, aliando a preservação de edificações pontuais (tombadas pelo setor responsável pela preservação patrimonial na cidade[5]) a um conjunto de diretrizes visando a inserção harmoniosa das novas edificações neste contexto. Assume-se, assim, a dinamicidade da cidade, sua vitalidade, como pressuposto para a conservação urbana.

4.2 – O REGISTRO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL DOS FOTÓGRAFOS LAMBE-LAMBE

Os fotógrafos de rua, popularmente conhecidos como lambe-lambe[6], chegaram a Belo Horizonte nos anos de 1920, quando a cidade passou por uma fase de crescimento econômico, urbano e industrial. Logo que chegaram, se instalaram no Parque Municipal René Gianetti, sendo os primeiros prestadores de serviço deste espaço. Além deste, outro local escolhido pelos fotógrafos foi a Praça Rui Barbosa, mais conhecida como Praça da Estação.

Desde então, a presença destes profissionais se tornou uma referência para os moradores da cidade e os visitantes, que recorriam aos seus serviços para registrarem eventos da vida privada ou episódios corriqueiros da cidade. Assim, esses profissionais se tornaram verdadeiros cronistas do cotidiano, contribuindo para qualificar os espaços públicos em que atuam. A presença dos lambe-lambes nas alamedas do parque, por exemplo, confere ao espaço uma forte carga afetiva, pois remete especialmente às lembranças de infância e da vivência familiar. Quem não se lembra de ter se sentado nos cavalinhos de madeira, e quem não levou os próprios filhos para serem fotografados? Os lambe-lambes são parte integrante da identidade dos lugares ondem atuam.

Contudo, o desenvolvimento das tecnologias de registro fotográfico, como as máquinas pessoais e, mais atualmente, os próprios aparelhos celulares, impactou esse ofício tradicional, comprometendo a sua sustentabilidade.

Pensando nisso, o Ofício dos Fotógrafos Lambe-lambe foi registrado como Patrimônio Imaterial de Belo Horizonte em dezembro de 2011.

Cabe destacar que o Registro, além do valor simbólico advindo do reconhecimento da importância histórica e cultural do bem, previu ações de salvaguarda e de acautelamento da atividade. Nesse sentido, desde sua proteção, o ofício já contou com alguns incentivos, contribuindo para a sua sobrevivência.

Podemos citar, como exemplo, a realização de uma exposição sobre o ofício destes profissionais, na Casa do Baile, Pampulha, ainda em 2011, que ressatltou sua importância como patrimônio da cidade. Além desta,

5 Diretoria de Patrimônio Cultural, ligada à Fundação Municipal de Cultura, e Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural de Belo Horizonte (CDPCM-BH).

6 Conforme aponta o Dossiê para Registro Imaterial: ofício do fotógrafo lambe lambe, a explicação mais recorrente para este apelido remete ao período em que os fotógrafos utilizavam as chapas de vidro como negativo. Era preciso lamber a chapa para identificar o lado da emulsão, indicando a sua posição correta.

cabe destacar a doação de materiais para os fotógrafos lambe-lambe do Parque Municipal Américo Renné Gianetti, no âmbito do Programa Adote um Bem Cultural da Fundação Municipal de Cultura, em 2014.

Esta experiência explicita como a preservação da ambiência dos espaços da cidade depende, intrinsecamente, da preservação e da promoção do patrimônio imaterial que os animam.

5 – REFERÊNCIAS

Carta de Atenas, 1931. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226

Carta de Veneza, 1964. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226

Carta de Washington, 1987. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226

CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Patrimônio Cultural**: conceitos, políticas, instrumentos. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2009.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

Declaração de Québec, 2008. Disponível em
http://www.icomos.org/quebec2008/quebec_declaration/pdf/GA16_Quebec_Declaration_Final_PT.pdf

Diretoria de Patrimônio Cultural de Belo Horizonte. **Dossiê para Registro Imaterial**: ofício de fotógrafo lambe-lambe. 2011.(manuscrito)

MOTTA, Lia. A Sphan em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. nº 22. Rio de Janeiro: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura, 1987.

Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. **Lei nº9037/2005.** Institui o plano de ação - Programa de Recuperação e Desenvolvimento Ambiental da Bacia da Pampulha - PROPAM - em Belo Horizonte, e regulamenta as ADE's da Bacia da Pampulha, da Pampulha e Trevo, em conformidade com as Leis nºs 7.165/96 e 7.166/96. Disponível em: http://www.cmbh.mg.gov.br/leis/legislacao/pesquisa

MESTRE RICARDO SALES, UM ANTIFLÂNEUR CAPIXABA

MESTRE RICARDO SALLES, AN ANTIFLÂNEUR CAPIXABA

Elisa Ramalho Ortigão
CNPq / FAPES - Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Resumo

Walter Benjamin tipifica o flâneur como o produtor cultural da modernidade avançada, sendo este flâneur o autor que não somente produz para o mercado, mas é, ele mesmo, mercadoria. A alma do flâneur é o fetiche. Mestre Ricardo Sales, líder da Banda de Congo Amores da Lua, está em oposição ao conceito de flâneur: recusa à mercantilização das praticas religiosas e performáticas, inscrevendo a sua devoção na experiência autêntica. Comandada há três anos pelo Mestre Ricardo, a banda chama a atenção pela exuberância das suas vestimentas e de sua performance organizada. Para o mestre, a devoção não está só na musica e no tambor, mas no conjunto performático. Essa exuberância, porém, está longe de ser uma visada mundana carnavalesca ou mercantil da tradição. É antes uma necessidade de fé e o compromisso de Ricardo com os santos e com os aspectos mais tradicionais do congo. Este mergulho na tradição, traz a tona o anacronismo da existência da Banda no tempo histórico. O congo está em contato com a experiência ancestral pré-moderna, a experiência autêntica de que fala Walter Benjamin, identificando o seu desaparecimento no século XIX, quando tanto a arte como o produtor de cultura são abarcados pelas leis do mercado. As relações da modernidade e da contemporaneidade são suspensas no processo da realização performática do congo, de modo a se recriar as condições para que o passado ocupe e preencha de sentido o presente. Demonstraremos comparativamente como se dá este mergulho na ancestralidade e como Ricardo Sales é, em si, esta figura anacrônica, que chamamos de antiflâneur.

Palavras-Chave: Walter Benjamin, flâneur, congo capixaba, Banda de Congo Amores da Lua

ABSTRACT

Walter Benjamin typifies the flâneur as the cultural producer of advanced modernity, being this flâneur the author who not only produces for the market, but is, itself, merchandise. The soul of the flâneur is the fetish. Mestre Ricardo Sales, leader of the Band of Congo Amores da Lua, is in opposition to the concept of flâneur: refusal to the mercantilization of religious and performative practices, inscribing his devotion in the authentic experience. Commandeered three years ago by Mestre Ricardo, the band draws attention to the exuberance of their costumes and their organized performance. For the master, devotion is not only in music and in the drum, but in the performance set. This exuberance, however, is far from being a mundane carnival or mercantile target of tradition. It is rather a necessity of faith and Ricardo's commitment to the saints and to the more traditional aspects of the Congo. This dip in tradition brings to light the anachronism of Band's existence in historical time. The congo is in touch with the pre-modern ancestral experience, the authentic experience of which Walter Benjamin speaks, identifying its disappearance in the nineteenth century when both art and culture producer are embraced by the laws of the market. The relations of modernity and contemporaneity are suspended in the process of performance of the congo, in order to recreate the conditions for the past to occupy and fill the meaning of the present. We will comparatively demonstrate how this dive takes place in ancestry, and how Ricardo Sales is itself an anachronistic figure, which we call antiflâneur.

Keywords: *Walter Benjamin, flâneur, congo capixaba, Congo Band Amores da Lua*

Nessa caminhada eu sei que não estou sozinho
São Benedito vai abrindo o meu caminho
Toada de congo do Mestre Waldimiro Sales da Banda de Congo Panela de Barro, Vitória-ES

O velho da fazenda, como é bom de recordar
Os negro em dia de festa
Pagamos promessa para os orixás
Ô ôôô, Ai que saudade da fazenda do senhor
Toada de congo cantada na Serra-ES

É verdade que só à humanidade redimida
será dada a plenitude do seu passado.
Walter Benjamin, Tese III, Sobre o conceito de história

O congo é uma manifestação religiosa de louvor à São Benedito e outros santos que participam de um corpus de devoção popular e sincrética presente por todo o estado do Espírito Santo. Evidentemente, não é uma tradição uniforme, mas altamente diversificada, cada banda, cada região, tem suas características, variando também o ritmo das toadas e as letras, a forma de tocar de dançar, assim como os acessórios dos cortejos. É preciso, em relação à cultura congueira, afastá-la das suas interpretações folcloristas que ainda existem e que teimam em manter um olhar rígido e positivista sobre o objeto[1]. A tradição cultural molda a relação dos seus sujeitos com o mundo e deve ser entendida nos termos do dispositivo de Agamben (2014): um conjunto de práticas que determinam as relações do sujeito com as diferentes forças sociais em que ele está inserido. O congo realiza um cortejo performático, mas a relação com a religiosidade não está presente só neste dia. É antes uma prática de vida, com determinadas posições éticas e estéticas, que participam em todas as esferas de vida dos sujeitos, marcando, inclusive, a sua relação com os seus próprios antepassados.

A Banda de Congo Amores da Lua chama a atenção pela beleza das suas vestimentas e sua performance organizada. Para o mestre, a devoção não está só na musica e no tambor, mas em todo o conjunto performático. A exuberância da banda está longe de ser uma visada mundana carnavalesca ou mercantil da tradição, é antes uma necessidade de fé e o compromisso de Ricardo com os Santos e as tradições do congo. Este mergulho na tradição traz à tona o anacronismo da existência de uma experiência autêntica da Banda no tempo histórico. Para entendermos este conflito com a contemporaneidade precisamos recuperar o conceito benjaminiano de experiência. Benjamin apresenta a experiência por dois arquétipos narrativos, como se depreende do texto "O Narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov" (BENJAMIN, 1994, pp.197-221). De um lado está o arquétipo do marujo que conhece o mundo e as tradições longínquas; e do outro está o mestre de corporações, conhecedor das tradições antigas e dos costumes da comunidade (idem, p. 199). O Mestre do Congo é o guardião da tradição, o conhecedor da sabedoria ancestral, que não está limitada só pelos costumes do tempo histórico da banda, mas também é embebido na sabedoria de São Benedito. No sincretismo do congo, o Santo participa da linhagem dos Pretos Velhos, os espíritos mais antigos que habitam a terra e que transmitem sua sabedoria a homens e mulheres[2]. É a experiência ancestral que surge quando a individualidade do mestre é esquecida, tal como o oleiro benjaminiano que mergulha a sua mão no barro ao mesmo tempo em que a memória involuntária traz o conhecimento coletivo. Cada geração de mestre deixa a sua marca na banda, como o narrador sabe deixar a sua marca na narrativa (idem, p.205). A suspensão do tempo instituído nas saídas de congo leva a banda a uma experiência mística, não só o mestre, mas todos, como um sujeito coletivo, passam a conviver ali com os seus antepassados.
Apesar de Benjamin preconizar a perda da experiência com o advento do capitalismo avançado, o rito do congo leva os sujeitos a uma outra ordem: desde a preparação para a performance às orações em ladainhas

1 O congo foi estudado por Guilherme Santos Neves e outros autores. Ver: Neves. **Coletânea de estudos e registros do folclore capixaba. 1944-1982**, Vitória: Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo, 2008.
2 Este ensinamento me foi passado pelo Mestre Ricardo Sales.

que são feitas quando a banda, já toda preparada, reza no momento da saída. O rito de preparação levará os sujeitos ao abandono de suas individualidades e ao mergulho na experiência coletiva. Começa com a preparação para as saídas, o mestre veste cada dançarina, escolhe os colares que ela vai usar, a coroa e aprova o penteado. É um ritual que exige tempo e concentração, uma a uma as dançarinas se transformam em peças da performance. A despeito das roupas serem pesadas e quentes, artrites, dores de idade, e os problemas práticos da vida absolutamente não são sentidos. O abandonar-se ao tempo da experiência não é só uma metáfora literária, mas é um abandono do próprio corpo, o mergulho em um tempo ancestral é também o mergulho no incorpóreo como sujeito coletivo.

O último bastião da experiência é a morte, que confere sentido para a vida, trazendo consigo uma lição moral, o compromisso com o congo é também dado pela morte, de pai para filho. Como na parábola contada por Benjamin no texto "Experiência e pobreza**"** (2012, p. 85), é no leito de morte que surge a obrigação da continuidade da sabedoria congueira. Para muitos congueiros, a obrigação foi passada no leito de morte do pai, e como vontade derradeira, não se pode deixar de seguir. A obrigação dos descendentes é não deixar a tradição se perder.

Os mortos não participam só neste momento de autoridade moral sobre a vida. Durante as festas do calendário congueiro o tempo presente é suspenso, e a fé nos santos e no poder invocador dos tambores, da dança e dos cânticos trazem para o rito, aqui e agora, os espíritos dos antepassados. O instante é do *jetztzeit*, o tempo de agora que mergulha no passado e faz com que presente e passado coincidam. Este é o tempo revolucionário de Walter Benjamin: onde o desejo do passado é realizado no presente (idem, p.10).

Este tempo anacrônico que funde o passado e o presente na periferia urbana capitalista do século XXI, é a chave para a negação da mercantilização da performance da Banda. Nos termos da produção cultural e artística que se estabelece ao longo do século XIX, a inserção da arte e da cultura na lógica da mercadoria cria a figura do artista que Benjamin reconhece como flâneur. Iremos demonstrar como Ricardo Sales rejeita a lógica mercantil e nega para a sua banda a inserção no mercado, em um ato de resistência política e à própria modernidade.

Na obra benjaminiana, Baudelaire é o flâneur daquela Paris que está em processo de modernização para o capitalismo avançado, e incorpora, em suas traduções de Edgard Allan Poe, o método do romance policial. É a figura urbana, conhecedora da cidade onde se move com fluência, afinal, a cidade é o seu espaço vital expandido (BENJAMIN, 2015, p. 28). É a época em que os jornais passam a circular em grandes tiragens, e o escritor urbano vive dos suplementos literários nos folhetins, fomentando "os mexericos da cidade, as intrigas do meio teatral, também as 'curiosidades' eram as fontes prediletas dessa parte do jornal" (idem, p.29). A vida do literato-escritor de folhetim que observa a vida urbana provoca uma "assimilação do literato à sociedade" (idem, p.30). Assim, "era no boulevard que ele tinha o seu reservatório de incidentes, de anedotas ou de boatos" (idem, p.30), e, a partir de então o flâneur encontra um gênero no qual esta simbiose com o tipo urbano irá florescer, as chamadas fisiologias. "Depois de terem se ocupado dos tipos urbanos, foi a vez das fisiologias das cidades" (idem, p. 38). Temos, nesta descrição a criação de um escritor que vive da observação de seu próprio tempo e onde a atualidade é a matéria de seus textos."O flâneur sente-se em casa neste mundo" (idem, p. 39) e o mundo é o antídoto contra o tédio. A multidão nas ruas é o seu lugar externo, e o lugar interno do flâneur são as galerias. "As passagens são qualquer coisa de intermédio entre a rua e o interior" (idem, p. 39) é ali que o flâneur se encontra em casa, o máximo de interioridade que ele concebe. Em oposição à experiência tradicional do narrador, o flâneur experimenta, em todas as instâncias da vida pública, aquilo que Benjamin define como vivência de choque, ou seja: há a sensação de que existiria um compartilhamento de saberes nas fisiologias, mas como este saber se baseia em um só individuo, ele não

pode ser compartilhado pelo grupo. A simbiose entre o flâneur e os tipos urbanos é da ordem da vivência de choque, e o mundo onde o flâneur se move é pobre em experiências autênticas.

Este contato intenso com a cidade não existe para o nosso personagem principal, Ricardo Sales. Apesar de jovem, com recém completados 32 anos, sua vida é de meditação e solidão, as pessoas a sua volta são a família e os integrantes da banda de congo. Ao contrário do flâneur que foge da solidão, ela é seu elemento natural. Este tédio vivido por Ricardo está em oposição à vivência de choque do flâneur. Para Benjamin "o tédio é o pássaro de sonhos que choca os ovos da experiência" (1994, p. 204): a solidão, a meditação e o tédio oferecem ao jovem mestre a antiga experiência, como uma experiência estética autêntica, que traz consigo a "substância viva da existência [que] tem um nome: sabedoria" (idem, p. 200) e ele não precisa da cidade como espaço vital.

O flâneur se exibe por ser mercadoria: "o flâneur que se dirige ao mercado dizendo a si mesmo que vai ver o que se passa: mas na verdade já anda a procura de comprador" (BENJAMIN, 2015, p. 39). Para Ricardo o congo não é mercadoria, não é profissional, é a tradição dos antepassados, a fé e a cultura ética e estética na qual ele nasceu. Toda a atividade congueira é movida pela fé, e não é mercantilizada. Esta certeza em não ser mercadoria o leva, por exemplo, a se recusar a participar dos editais da secretaria de cultura específicos para a cultura popular. Concorrer a um edital é, para ele, uma afronta à tradição, pois o congo não pode se submeter a avaliação de uma comissão julgadora. Em sua opinião, é dever dos governantes assegurar a existência da banda e a continuidade da tradição. É importante ressaltar que esta posição do mestre é compartilhada pela própria UNESCO, no primeiro artigo da Convenção para a Salvaguarda do Bem Imaterial (2003) que define as diretrizes de salvaguarda das culturas e bens imateriais: a Salvaguarda é dever do Estado para a conscientização de um "plano local, nacional, e internacional da importância do patrimônio cultural imaterial" (UNESCO, 2003, p.5).

As determinações dos editais da Secult erram em dois pontos: em primeiro lugar não reconhecem as próprias comunidades como detentoras do direito à salvaguarda, colocando sub judice de jurados externos à cultura congueira a avaliação do mérito das ações das bandas de congo. O outro motivo pelo qual o mestre se recusa a usar do recurso financeiro dos editais é pela exigência da identificação visual da Secretaria de Cultura. Em algumas bandas pode-se reconhecer o brasão do Estado nas roupas, marcando a instância financiadora. Esta interferência é tida, pelo nosso mestre, como uma falta re respeito à tradição. Os vestidos da banda Amores da Lua são criados para a devoção, cada detalhe é escolhido de acordo com o sentimento do mestre em relação ao Santo, e o mundo mundano, representado na figura do poder público, não poderia estar representado nas vestimentas ou acessórios do congo.

A cisão entre o congo, como expressão da experiência tradicional estética, e o flâneur, ícone da modernidade, perpassa também a esfera da falta de interiorização deste. Se o flâneur não tem nenhum segredo e combate ferozmente a máxima "segundo a qual cada pessoa, a melhor como a pior, traz consigo um segredo que, se conhecido, a transformaria num ser odioso aos olhos de todos os outros." (BENJAMIN, 2015, p. 40). O flâneur se mostra, ele é só superfície. Entre os congueiros a citação de Goethe usada por Walter Benjamin é mantida rigorosamente. Não se fala de si, não se revelam facilmente as questões mais importantes e religiosas do congo. Aqueles que nasceram na tradição a conhecem, os novos membros devem ter paciência, e aprender pela observação ao longo dos anos. Retornamos à característica do narrador tradicional benjaminiano que nada explica (1994, p. 204), o leitor entenderá a partir de sua próprias experiências.

A multidão das cidades leva o flâneur ao transe, "penetra-o como um narcótico que o compensa de muitas humilhações. O transe a que se entrega o flâneur é o da mercadoria exposta e vibrando no meio da torrente

de compradores" (BENJAMIN, 2015, p.57). O transe que acomete o grupo durante a saída de congo é de ordem mística, dado pela música, pela dança e pela fé. Este é um transe causado pela experiência estética coletiva da repetição do mito fundador[3]. Os congueiros têm a consciência do mito, a história não precisa ser verdadeira, pois sabem que o verdadeiro valor é a crença no poder dos santos. A experiência estética da representação não é a repetição histórica - uma vez que muitos congueiros não acreditam na lenda -, mas é a representação da fé.

Se o flâneur precisa da cidade para sobreviver e dali tira todo o seu material, o congo precisa, mesmo em uma cidade, de retornar as origens. A cada ano um novo mastro é cortado. Esta cerimônia, a Cortada, rememora o mastro do mito inaugural e se dá no dia de Nossa Senhora da Conceição. A Banda vai até o mangue, nesta franja urbana, escolhe uma árvore que se tornará o Mastro de São Benedito e a carrega em cortejo até a casa do Mestre para a preparação simbólica. Nessas ocasiões não é só grupo como um sujeito coletivo que participa da performance, mas também os antigos estão ali presentes: o sujeito coletivo é expandido no tempo, fazendo com que a repetição da representação do rito chame para o grupo a presença dos espíritos dos antigos conguistas e mestres.

São três os momentos de rememoração e pedidos: a Cortada, no dia de Nossa Senhora da Conceição, a Fincada, no dia de Natal, quando o Mastro, com a Bandeira de São Benedito, é fincado à porta da igreja, e a Tirada, no Domingo de Páscoa. Se esses três momentos acontecem sem problemas, os pedidos foram aceitos e os milagres serão realizados. Com exceção da Fincada, que atrai uma multidão, os outros momentos são quase exclusivamente só da banda, não havendo público para acompanhar o cortejo. A celebração performática na Cortada e na Tirada é para os membros iniciados; o cortejo desfila pela cidade com um espetáculo para São Benedito e Nossa Senhora, a beleza não é para ser consumida pela população mundana, mas só para os devotos. Esta relação anacrônica do espetáculo entre "o público e o privado" (AGAMBEN, 2004,p.78) aproxima-se do conceito de valor de culto da arte que, em Benjamin, deixa de existir na modernidade, sendo substituído pelo valor de exposição (BENJAMIN, 2012ª, p. 16). Ainda que haja uma ambiguidade na afirmação da permanência do valor de culto, uma vez que os cortejos são em vias públicas, o entendimento deste evento me parece ser resolvido se levarmos em contra a invisibilidade do congo (AGAMBEN, 2004). Ainda que a Fincada atraia os olhares da mídia de massas, a negação da existência da banda é tão forte que poucas pessoas sabem das outras saídas tradicionais de congo.

Buscar as formas da crítica cultural européia para o entendimento desta manifestação cultural e estética me parece um caminho profícuo a ser percorrido. A cultura do congo, em especial a da Banda de Congo Amores da Lua, sob o comando do Mestre Ricardo Sales se constitui como uma forte resistência à lógica da modernidade hegemônica. O congo se fecha e se afasta dos poderes externos sempre que há uma tentativa de dominação. Este movimento é consciente para o Mestre Ricardo, ele gostaria de mostrar a sua tradição e o seu trabalho artístico singular, mas a sua fé não está a venda. Ao contrário do flâneur, que se joga heroicamente na modernidade, a vida do mestre é dedicada, citando suas próprias palavras: "primeiramente a Deus e a São Benedito, e depois ao congo e à cultura de antepassados". Ricardo é um antiflâneur, o bastião da resistência da assimilação da cultura congueira pela cultura hegemônica da mercadoria.

3 Um navio negreiro naufraga e os negros se salvam por um milagre do Santo, e conseguem chegar à costa agarrados ao mastro

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Trad. Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004. 2ª Ed.

_____"O que é um dispositivo?". In **O amigo e o que é um dispositivo**. Trad. Vinicius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2014.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica". In **Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção**. Trad. Mariane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016 (a).

_____"Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado". In **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____"Experiência e pobreza" e "Sobre o conceito de história". in **O Anjo da história**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autentica, 2012.

_____"O Narrador, Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. 2003.

DIÁLOGOS ESTÉTICOS NO REPERTÓRIO ORNAMENTAL DA IGREJA MATRIZ DE SANTA LEOPOLDINA, ES, E DA CAPELA DA ACADEMIA DE JUIZ DE FORA, MG

AESTHETICS DIALOGUES IN THE REPERTORY ORNAMENTAL OF CHURCH FROM CITY OF SANTA LEOPOLDINA, ES, AND CHAPEL OF ACADEMY FROM CITY OF JUIZ DE FORA, MG

Myriam Salomão
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

O presente estudo destaca e analisa os padrões ornamentais das pinturas parietais realizadas a estêncil em dois exemplares de edificações religiosas de estilo eclético construídas na primeira década do século XX na região sudeste do Brasil. Primeiro, o conjunto das pinturas recentemente descoberto durante prospecções para o restauro artístico e arquitetônico no interior da igreja matriz em Santa Leopoldina, estado do Espírito Santo, e segundo, as pinturas realizadas na chamada capela da Academia localizada na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Possuem em comum o fato de terem sido pintadas internamente por dois religiosos da Sociedade do Verbo Divino, congregação religiosa católica de origem holandesa. Apesar da distância geográfica entre as duas cidades, as semelhanças estilísticas e assinatura em uma das pinturas, indicam que dois padres verbitas foram os responsáveis pelo trabalho nas duas construções: Adalberto Karl Inhetvin (1897 – 1927) e Germano Franz Speckemeier (1874 – 1959). Também discutiremos a origem dos motivos ornamentais utilizados que remetem a "Gramática do Ornamento" de Owen Jones, publicado em 1856, publicação esta que realizou ampla pesquisa temática, ressaltando que o seu propósito era ampliar a compreensão dos princípios fundamentais da ornamentação.

Palavras-chave: Ornamentação; Pinturas parietais - século XIX; Padrões ornamentais; Igreja da Sagrada Família, Santa Leopoldina/ ES; Capela da Academia, Juiz de Fora/MG.

ABSTRACT

This study highlights and analyzes the ornamental patterns of wall paintings made stencil in two religious buildings of eclectic style built in the first decade of the twentieth century in the southeast of Brasil. First, the set of paintings recently discovered at prospecting for artistic and architectural restoration inside the church of Hole Family in Santa Leopoldina, in the state of Espírito Santo, and second, the paintings done in the call Chapel Academy, in the city of Juiz de Fora, Minas Gerais. They have in common the fact that two religious of the Divine Word Society, Catholic religious congregation of Dutch origin, internally painted them. Despite the geographical distance between the two cities, the stylistic similarities and signature in one of the paintings indicate that two priests belonging to that congregation were responsible for the work in two buildings: Adalberto Karl Inhetvin (1897 – 1927) e Germano Franz Speckemeier (1874 – 1959). We will also discuss the origin of used ornamental motifs that refer to "Ornament Grammar" by Owen Jones, published in 1856. The publication conducted extensive research, noting that its purpose was to broaden the understanding of the fundamental principles of ornamentation.

***Keywords**: Ornamentation; Wall paintings – 19th century; Ornamental patterns; Church of Hole Family, city of Santa Leopoldina/ ES; Chapel of Academy, city of Juiz de Fora/MG.*

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo estabelecer um inventário preliminar de modelos para a pintura parietal recentemente descoberta pela esquipe de restauradores do Núcleo de Conservação e Restauração da UFES, pinturas estas que, por sua vez, estavam escondidas por diversas camadas de tinta e recobrem todo o edifício da igreja matriz da Sagrada Família na cidade de Santa Leopoldina, ES. O diálogo estético proposto no título do trabalho deve-se ao fato de que em de Juiz de Fora, MG, existe uma capela construída como parte integrante da Academia de Comércio da cidade, mas, após o encerramento de suas atividades, passou para as mãos da congregação religiosa de origem holandesa, Sociedade do Verbo Divino[1], e que também cuidava da vida espiritual dos cristãos católicos de língua alemã na região de Santa Leopoldina.

Durante o século XIX, um momento singular na sociedade europeia com transformações de gosto, alternância de visão de mundo e complexa mudança de valores políticos e sociais decorrentes da Revolução Industrial, o papel do artista e do artesão e as relações de mecenato com a reorganização da Igreja Católica após Concílio Vaticano I (1869 – 1870) também passaram por transformações que repercutiram para outros continentes como a América e a Ásia, com o surgimento de novas ordens religiosas e até a reorganização interna das mais antigas. E será como consequência desse tempo que identificamos a produção artística da decoração interna destes dois espaços religiosos.

A CIRCULAÇÃO DE MODELOS DE TEMÁTICA RELIGIOSA NA PINTURA DO BRASIL

Entre as primeiras formas visuais artísticas desenvolvidas a partir da chegada dos europeus ao Brasil, fosse na pintura ou na escultura, a temática religiosa predominava. Especialmente na pintura, que é o foco principal desse artigo, em sua primeira fase é considerada tipicamente jesuítica, destinada a decoração interna das igrejas e capelas. Executadas sobre a madeira dos forros dos tetos da nave, capela mor ou sacristia, eram constituídas de diversos painéis ou caixotes tendo ao centro um medalhão com retratos, símbolos cristãos, personagens bíblicos, etc., com ornatos chamados de *grotteschi* ou brutescos. Tudo a partir de modelos retirados de gravuras da época ou de ilustrações de livros religiosos trazidos inicialmente pelos jesuítas e posteriormente pelas demais ordens religiosas que aqui se instalaram como os carmelitas, os beneditinos e os franciscanos.

No período posterior, no século XVIII, os modelos da chamada pintura ilusionista estão consolidados na colônia como forma de manifestação pictórica: os limites do espaço interior são rompidos pela pintura através de "efeito de ilusão de ótica, capazes de transportar o observador diretamente ao céu" (TOLEDO, 1983, p. 280). Nesse momento, também surge uma típica escola de pintura ilusionista mineira que incorpora elementos decorativos do estilo Rococó, com motivos conchóides retorcidos, anjos, querubins festivos, flores e guirlandas ao redor de um medalhão central com a cena religiosa, mas ainda unificando a construção arquitetônica por colunas e balaustradas pintadas como se fossem a continuação do edifício. Todas estas categorias de pinturas estavam voltadas para os ambientes de culto religioso e devocional.

1 *Missionários do Verbo Divino* (Societas Verbi Divini, SVD), *Congregação do Verbo Divino*, ou ainda *Verbitas*, é uma congregação religiosa católica fundada em Steyl, Holanda, às margens do rio Mosa, no dia 8 de setembro de 1875, pelo padre alemão Arnaldo Janssen (Goch, Alemanha, 05/11/186 – Steyl, Holanda, 15/01/1909. Não pode fazê-lo na Alemanha em razão da perseguição religiosa determinada por Otto von Bismarck contra os católicos com a sua *Kulturkampf*. Quando de seu falecimento, a congregação já contava com missionários na China, Argentina, Togo, Equador, Brasil, Estados Unidos da América, Nova Guiné, Chile, Japão, Filipinas e Paraguai. A Sociedade do Verbo Divino – SVD estava com 19 anos quando os primeiros missionários chegaram ao Brasil em 12 de março de 1895 a bordo de um pequeno transatlântico que aportou em Vitória, ES, cujo destino final seria a Argentina. Informados da difícil situação dos imigrantes católicos de língua alemã da Colônia de Santa Leopoldina, dois missionários resolveram visitar o local e acabaram fixando-se na região: "Foram convidados pelos colonos do Tirol, nas pitorescas montanhas do Estado do Espírito Santo e na festa de São José, no dia 19 de março, tem como data da fundação verbita no Brasil". **Fonte**: Site oficial da SVD Disponível em: <http://www.verbodivino.org.br/Portal/> Acesso em 14 set. 2016.

A partir da segunda metade do século XIX, o repertório de ornamentos, em sua maioria com motivos de estilização da natureza, foram uma febre na decoração do espaço interno das igrejas, reflexo do movimento de disseminação e mudança nos processos de produção e materiais dos ornamentos decorativos, que deixam de ser concebidos e fabricados em um processo artesanal e se transformam em mercadorias produzidas em larga escala para contribuir no embelezamento dos lares e das grandes cidades da Europa e da América. Os motivos ornamentais foram interpretados e utilizados à exaustão e muitas vezes com temáticas descontextualizadas, podendo estar uma mesma figura tanto na fachada de um palácio como no friso do interior de uma construção religiosa ou de um hospital, que por esse motivo, foram comparados na Inglaterra, com uma epidemia que necessitava de uma campanha de extermínio para o bem da saúde pública (PAIM, 2000, p.16).

A difusão desses padrões ornamentais até metade do século XIX também se dava através da publicação de conjuntos de gravuras em formato de pranchas que continham uma introdução muito sucinta e algumas legendas com referências aos estilos históricos ou aos autores das pranchas, mas com a publicação de *A Gramática do Ornamento* em 1856 pelo inglês Owen Jones[2], há uma alteração nesse processo de cópia e adaptação de modelos, pois no prefácio da publicação, faz uma séria advertência aos meros copista, dizendo que esses motivos não deveriam ser simplesmente transplantados, devendo fazer parte de um processo de submissão às regras de composição e da observação da beleza vegetal, pois é ela que regula os belos estilos ornamentais do passado (JONES, 1868, p.2).

DIÁLOGO ESTÉTICO E CRIATIVO ENTRE SANTA LEOPOLDINA, ES[3] E JUIZ DE FORA, MG[4]

No início da pesquisa, quando tomamos contato pela primeira vez com os motivos decorativos da igreja matriz de Santa Leopoldina, insistentemente percebíamos alguma semelhança com algo já visto, mas como há diversos exemplares de edifícios religiosos que foram repintados no início do século XX em estêncil, julgamos que os padrões poderiam ter sido retirados de qualquer livro. Depois de saber que os prováveis autores das pinturas pertenciam a uma congregação religiosa cujo fundador era alemão, bem como da maioria de seus religiosos, começamos a pesquisar entre os livros de padrões ornamentais produzidos na Europa, principalmente na Alemanha e Países Baixos.

A forte presença de padrões florais na matriz de Santa Leopoldina remeteu-nos para os trabalhos de A. W. N. Pugin – *Floriated ornaments: a series of thirty-one designs*, publicado em 1849 e *Glossary of ecclesiastical*

2 **Owen Jones** (Londres,15/02/1809 – 19/04/1874) foi um arquiteto, escritor e educador britânico. Após seis anos de aprendizado no estúdio de um arquiteto, ele viajou por quatro anos pela Itália, Grécia, Turquia, Egito e Espanha, fazendo um estudo especial de Alhambra, em Granada, após visitar o monumento duas vezes, 1834 e 1837, juntamente com o francês Jules Goury. A *Gramática do ornamento*, livro escrito por Jones e publicado pela primeira vez em 1856, tornou-se uma ferramenta importante para o aprendizado de designers interessados nas artes decorativas e representa as culturas dos lugares onde havia estado ou que havia estudado. O livro destaca motivos de ornamentos chineses, persas, hindus, árabes e outras culturas.

3 **Santa Leopoldina** é um dos municípios mais antigos do estado do Espírito Santo e um dos primeiros a não se instalar na região costeira, mas sim nas terras altas das montanhas situadas a oeste da capital do estado. Sua origem remonta ao ano de 1535, quando os jesuítas se estabeleceram num sítio denominado Una de Santa Maria, habitado por índios até 1759 quando os padres deixaram as aldeias obedecendo ao decreto do Marques de Pombal. A colonização sistemática de Santa Leopoldina iniciou oficialmente em 1856, quando foi autorizada a demarcação de uma área de 567 km2, a margem do Rio Santa Maria, para a fundação de uma colônia de imigrantes europeus (suíços, alemães, pomeranos, austríacos) que chegaram no ano de 1857, todos tendo em comum a língua alemã. **Fonte**: site da Prefeitura Municipal de Santa Leopoldina. Disponível em: <http://www.santaleopoldina.es.gov.br/VerPontoTuristico.aspx?nm=Pontos%20Tur%C3%ADsticos&no=15> Acesso em 26 fev. 2016.

4 **Juiz de Fora** é um município brasileiro no interior do estado de Minas Gerais. Pertencente à mesorregião da Zona da Mata e microrregião de mesmo nome, localiza-se a sudeste da capital do estado, distando desta cerca de 283 km. A nomeação da cidade de Juiz de Fora data de 1865, mas, o primeiro passo para o povoamento da região se estabeleceu com a construção da Fazenda do Alcaide-mor e, posteriormente, com o estabelecimento da Vila de Santo Antônio do Paraibuna, em 1820. Trinta anos após o crescimento do povoado ao redor da fazenda, a vila foi elevada a à categoria de cidade e, mais adiante, recebeu o nome definitivo de Juiz de Fora. **Fonte**: site da Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <http://www.ufjf.br/portal/universidade/a-cidade/historia-de-juiz-de-fora/> Acesso em 08 set.2016.

ornament and costume: compiled and ilustrated from ancient authorities and examples, de 1844. Essa pesquisa também conduziu aos trabalhos da Escola de Beuron[5], fundada em 1863 na abadia beneditina da cidade alemã de Beuron pelo Frei Desiderius Lenz (1832 – 1928) que publicou *Zur* Äesthetic *der Beuroner Schule* em 1898 (CONCEIÇÃO, 2015, p. 98-112). Por fim, chegamos a publicação de Owen Jones e suas pranchas, localizando pistas estéticas e formais que nos permitiram estabelecer uma provável fonte dos motivos ornamentais[6]. Entre as conexões prováveis, destacamos as folhas de um dos motivos presentes na parede lateral do presbitério da igreja matriz de Santa Leopoldina (Figura 1) e um dos desenhos da prancha XCIII "Leaves from nature nº3" (Figura 2).

Figuras 1 e 2: À esquerda: detalhe das folhas do motivo ornamental na parede lateral do presbitério da igreja matriz da Sagrada Família em Santa Leopoldina, ES (Foto: Myriam Salomão, fev. 2016). À direita: reprodução da prancha XCIII do livro *The grammar of ornament* de Owen Jones, com destaque para a ilustração nº 3 e a semelhança com as folhas presentes em na matriz de Santa Leopoldina (Acervo Digital da Biblioteca Pública de Nova York, disponível em: http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-3a0b-a3d9-e040-e00a18064a99).

Na cidade de Juiz de Fora, MG, há uma capela conhecida como da Academia[7] pertencente ao atual colégio Cristo Redentor de administração da Congregação do Verbo Divino, a mesma que foi responsável pela implantação e construção da igreja matriz de Santa Leopoldina, ES. Essa capela também possui pinturas parietais com os mesmos desenhos acrescidos de pequenas variações formais e diferentes quanto ao colorido. Consequentemente, interrompemos a busca pelos referenciais da origem dos motivos ornamentais para estabelecer as semelhanças e diferenças quanto ao padrão, cor e local de implantação do motivo decorativo no interior do espaço arquitetônico nos dois casos, chegando as seguintes constatações até o momento:

5 A **Escola de Beuron** desenvolveu uma proposta de renovação da arte cristã, tanto nas artes visuais com influência da arte egípcia e bizantina, quanto na música com a reintrodução do canto gregoriano nas missas solenes. Essa escola teve importante reflexo na decoração interna do novo Mosteiro de São Bento da cidade de São Paulo, SP, construído no início do século XX. A pesquisadora Rosângela Aparecida da Conceição tem se dedicado a estudar a influência dessa escola em São Paulo, na pintura decorativa e especialmente nos têxteis. Para mais informações ver: http://rosangelaap.blogspot.com.br/

6 Investigamos atualmente se há alguma conexão entre o fundador da ordem dos verbitas, Pe. Arnaldo Janssen que era alemão e incorpora algumas orientações de prática religiosa muito semelhante aos beneditinos – os próprios religiosos exercendo tarefas artísticas como de arquiteto, pintor, escultor, etc. – com o pensamento da ordem beneditina da Escola de Beuron.

7 Recebeu esse nome porque a finalidade inicial do prédio era abrigar a Academia de Comércio, fundada em 1891 na cidade de Juiz de Fora, MG. Posteriormente, com a interrupção das atividades da academia em 1900, em 11 de fevereiro de 1901, as instalações passaram a abrigar as atividades de colégio sob a responsabilidade da Sociedade do Verbo Divino.

1) Só há um motivo ornamental idêntico quanto à localização espacial – barrado no presbitério, ao tema e à forma presente nos dois espaços religiosos: o cervo. Mas, em cada local seguem padrões coloríticos diferentes: em Santa Leopoldina predominam cores frias, em tons de azul, cinza, branco e rosados suaves (Figura 3); na capela da Academia predominam cores intensas e profundas – vermelho, laranja, verde escuro e azul (Figura 4). Entre as figuras do cervo, há molduras com elementos florais, mas que são diferentes em cada um dos exemplares.

Figura 3 e 4: À esquerda, detalhe da pintura ornamental com cervo na igreja matriz de Santa Leopoldina, ES (Foto: Myriam Salomão, fev. 2016). À direita, detalhe da pintura ornamental com cervo na capela da Academia de Juiz de Fora, MG (Reprodução da foto de Roberto Dornelas para o livro *A Capela da Academia*, 1996.)

Aqui destacamos que a pintura da capela da Academia realizada por volta de 1912 (BASTOS, 1996, p. 97-98), em termos de cores aplicadas em toda sua decoração, está muito mais próxima de um outro aspecto que reforça a ligação com a publicação de Owen Jones (1868): o uso intenso da cor. Além das pesquisas sobre padrões ornamentais, o arquiteto inglês desenvolveu pesquisas sobre cor, inclusive quando aplicada à decoração de interiores. Entre as premissas para o uso de sua gramática, estabeleceu como a cor e a forma deveriam dialogar (JONES, 1868, p.5), reforçando uma afirmação atribuída a ele: "Forma sem cor é como um corpo sem alma". Provavelmente quando da realização da pintura da matriz de Santa Leopoldina pelos mesmos religiosos verbitas que trabalharam em Juiz de Fora, Ir. Germano Franz Speckemeier[8] e Ir. Adalberto Karl Inhetvin[9], houve uma mudança no gosto e que até o momento, não temos como verificar o que provocou essa mudança, de cores intensas e fortes para cores suaves e frias.

2) Ausência de figuras humanas em Santa Leopoldina em oposição à presença da figura de anjos e homens em Juiz de Fora. Não há dúvida quanto a autoria das pinturas na capela da Academia porque durante o processo de restauro arquitetônico e artístico em 1991, foi encontrada na base de uma das pinturas parietais, abaixo da figura de São Miguel a seguinte frase: *Ad. Fecit*, e, ainda na base do escudo de São Miguel: *Germano pinxit*, ou seja, Ad. (Adalberto) fez; Germano pintou. Mas, quanto a pintura da igreja matriz da Sagrada Família, no documento do Núcleo de Conservação e Restauração da UFES intitulado Proposta Técnica Científica – Restauração dos Bens Móveis e Integrados: pinturas murais, altares, imagens, castiçais, de 2016, indica que a pintura decorativa foi realizada pelos Irmãos Germano e Adalberto em quatro meses, de dezembro de

8 As poucas informações sobre este religioso foram assim registradas no livro de Cesar Xavier Bastos (1996, p. 67): "Germano Franz Speckemeier nasceu na Alemanha em 24 de janeiro de 1874. Primeiros votos em 1895. Logo depois veio para o Brasil. Trabalhou no estado do Espírito Santo como professor da escola paroquial. Na CAPELA é, provavelmente, o autor das figuras com formas humanas. A partir de 1928, professor de desenho no Instituto Missionário São Miguel, em Antônio Carlos. (O Padre Leopoldo foi seu aluno). Faleceu em 31/12/1959. "

9 As informações biográficas também constam do livro de Cesar Xavier Bastos (1996, p.67): "Adalberto Karl Inhetvin nasceu na Alemanha, Renânia, em Geldern, perto de Münster, em 07/01/1876. Primeiros votos em 08/12/1897. Destinado ao Brasil em 29/09/1908. Na CAPELA é, provavelmente, o autor das faixas e painéis decorativos. Bom desenhista, colaborou no "Lar Católico", onde também prestava outros serviços. Cuidava ainda do Museu da Academia e foi regente dos alunos internos durante dez anos. Faleceu em 13/05/1927, em um acidente automobilístico perto de Três Rios. "

1928 a abril de 1929. Aqui surge uma dúvida: ou esta data está incorreta, pois se os dois trabalharam nesse período, como seria possível, pois o Ir. Adalberto já estava morto desde maio de 1927 segundo informações anteriores (veja nota nº 9) ou apenas um deles, no caso o Ir. Germano poderia realizar o trabalho de pintura e isto explicaria a ausência de figuras humanas ou angélicas nessa igreja, levando a conclusão de que na capela da Academia quem realizou os anjos e evangelistas foi o Ir. Adalberto.

Ainda temos questões apresentar, mas estes são dois aspectos interessantes e investigados até o momento. Rodrigo Naves (1989, p.176) ao discutir a combinação de temas ornamentais na arquitetura pós-moderna, aponta uma questão que consideramos conveniente e ainda atual nas considerações finais desse texto: "(...) ornamentos buscam, a seu modo, integrar as coisas. Por meio deles a natureza se entrelaça aos artefatos humanos, a austeridade da forma construída é suavizada pelos caprichos de arabescos e volutas, num convívio ameno e pitoresco". Os dois exemplares aqui apresentados, em Santa Leopoldina, ES e Juiz de Fora, MG, reflexo de seu tempo, percorrem os anos que nos distanciam de entender completamente a poética que motivou sua criação, mas reforçam o quanto se busca uma forma de expressão através da arte para os espaços de abrigo da religiosidade.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Cesar Xavier. **A Capela da Academia**. Juiz de Fora, MG: Escola Cristo Redentor/ Academia, 1996.

CONCEIÇÃO, Rosângela Ap. "De Monte Cassino a São Paulo: elementos estéticos da Escola Beuronense nas igrejas paulistanas". **ARTE** – Anais do V Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] II Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / VISALLI, Angelita Marques, PELEGRINELLI, André Luiz Marcondes, GODOI, Pamela Wanessa (orgs.). Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2015, v. 1, p.98-112. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2015/?page_id=17> Acesso em 08 set. 2016.

JONES, Owen. **The grammar of ornament.** Illustrated by examples from various styles of ornament. Londres: Bernard Quaritch, 1868.

NAVES, Rodrigo. "O novo livro do mundo. A imagem pós-moderna e arte". Revista **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, nº 23, mar. 1989, p. 176-187.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita.** O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TOLEDO, Benedito Lima de. "Do século XVI ao início do século XIX: Maneirismo, Barroco e Rococó". In: ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil Vol.1**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p. 89-298.

HONORIFICENTIA POPVLI NOSTRI: ARTE E DECORAÇÃO BEURONENSE NO SÉCULO XXI

HONORIFICENTIA POPVLI NOSTRI: BEURONESE ART AND DECORATION IN THE XXI CENTURY

Rosangela Aparecida da Conceição
Universidade Paulista (UNICAMP)

RESUMO

A arte beuronense surge na Abadia de Beuron, Alemanha, com a fundação da Escola de Arte de Beuron, cujos principais fundamentos foram postulados por Padre Desiderius Lenz (1832–1928) e Gabriel Wüger (1829–1892). Discutiremos o lugar da arte e decoração beuronense no século XXI a partir da análise de dois casos: o projeto do artista Enzo Selvaggi para o restauro e a renovação da Igreja de São João Crisóstomo, na Califórnia, e a construção e decoração da Igreja do Príncipe da Paz, em Nebraska, em 2011, feita pela EverGreene Architectural Arts em parceria com RDG Design Planning.

Palavras-chave: Arte beuronense, século XXI, conservação e restauro, apropriação estética.

ABSTRACT

Beuronese art appears in Beuron Abbey, Germany, with the founding of the Beuron School of Art, whose main foundations were postulated by Father Desiderius Lenz (1832-1928) and Gabriel Wüger (1829-1892). We will discuss the place of art and beuronese decoration in the twenty-first century from the analysis of two cases: the project of the artist Enzo Selvaggi for the restoration and renewal of the Church of St. John Chrysostom, in California, and the construction and decoration of the Prince of Peace Catholic Church in Nebraska in 2011, made by EverGreene Architectural Arts in partnership with RDG Planning Design.

Keywords: *Beuronense Art, twenty-first century, conservation and restoration, aesthetic appropriation.*

MOTIVAÇÕES PARA ESTA INVESTIGAÇÃO

Desde 2014, vem sendo realizado o estudo para catalogação do acervo têxtil da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de São Paulo, onde se objetiva a descrição iconográfica e as filiações estéticas das peças. (CONCEIÇÃO, 2015, p. 98-112)

Em 2015, o Mosteiro de São Bento de São Paulo promoveu o *I Seminário de Cultura Beneditina*, realizado entre 17 a 19 de setembro, tendo entre seus palestrantes Dom Landelin Fuss, O.S.B., organista na Abadia de Beuron. Em sua palestra, relatou que o estilo se reduzira ou se transformara ao longo do tempo, apontando a morte dos monges artistas como uma das causas para a extinção da arte beuronense, bem como as interpretações contemporâneas datavam entre 1950 e 1960, e o último artista a trabalhar neste estilo morrera na década de 1980.

No entanto, ao seguirmos as investigações, vimos que Clayton (2014) levantara a questão sobre o surgimento de uma nova arte beuronense, nominando-a de *Neo-Beuronense*, ao escrever um artigo sobre a renovação da Igreja de São João Crisóstomo. Recentemente, o mesmo autor, propôs a reflexão se esta arte poderia ser inspiração para novos artistas (2016).

Por outro lado, lembramos que a arte beuronense tem sido exibida em exposições propostas por instituições eclesiásticas e museológicas, como a *Bellezza divina tra Van Gogh, Chagall e Fontana*, realizada de setembro de 2015 a janeiro de 2016, no *Palazzo Strozzi*, em Florença, com a participação de obras de Padre Desiderius Lenz (1832-1928), Ir. Willibrod (Jan) Verkade (1868-1946) e Maurice Denis[1] (1870-1943).

Deste modo, discutiremos o lugar da arte e decoração beuronense no século XXI a partir da análise de dois casos: o projeto do artista Enzo Selvaggi (1979-) para o restauro e a renovação da Igreja de São João [2]Crisóstomo (*St. John Chrysostom Church*), na Califórnia, e a construção e decoração da Igreja do Príncipe da Paz (Prince of Peace Catholic Church), em Nebraska, em 2011, feita pela *EverGreene Architectural Arts* em parceria com *RDG Design Planning*.

ESCOLA DE ARTE DE BEURON: BREVE APRESENTAÇÃO

A fundação da Abadia de Solesmes, na França, em 1833, por Dom Prosper Guéranger (1805-1875), trará como contributos a renovação da vida monástica, da liturgia, da música e do canto gregoriano. Os irmãos Mauro (1825-1890) e Placidus Wolter (1828-1908) fundam a Abadia de Beuron, na Alemanha, em 1863. A Escola de Arte de Beuron, cujos principais fundamentos foram postulados por Padre Desiderius Lenz (1832–1928) e Gabriel Wüger (1829–1892), seria formalmente fundada em 1894 por Dom Plácido Wolter.

Em comemoração aos 1400 anos de nascimento de São Bento (480-547), a Abadia de Monte Cassino, na Itália, fundada por São Bento, passa por amplo restauro e decoração em estilo beuronense, entre os anos de 1876 e 1913, cuja finalização decorativa, realizada entre 1899 e 1913, terá a participação de Dom Adalbert Gresnigt (1877-1956) e Ir. Clement Maria Frischauf (1869-1944), supervisionados de Padre Desiderius Lenz. Os dois trabalhariam comissionados, mais tarde, na decoração da Basílica de Nossa Senhora da Assunção,

1 Destacam-se os painéis remanescentes da Capela do Colégio de Santa Cruz, em Vesinet, hoje pertencentes ao Musée d'Orsay, também exibidos na mostra *O Triunfo da Cor*, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, entre maio e julho de 2016.

2 Uma nova igreja foi construída com projeto de Marcel Breuer (1902-1981), em 1961. Apenas os murais do *Great Hall* foram conservados, com restauro realizado pela *Upper Midwest Conservation Association in Minneapolis*, em 2002, pela equipe de restauradores composta por David Marquis, Donna Farrell, Elizabeth Buschor, Joan Gorman e William Skodje. (REED, 2002) (Tradução nossa).

do Mosteiro de São Bento de São Paulo, entre 1912 e 1922; Igreja de Santo Anselmo, no Bronx, Nova York, de 1923 a 1928; Abadia de São João , em Collegeville, decorada por Ir. Clement Frischauf, entre 1931 e 1944.

Além de religiosos, a Abadia de Beuron recebeu artistas que aprenderam o cânone e, posteriormente, trabalharam na decoração de espaços religiosos, tanto na Europa quanto na América do Norte.

BASÍLICA DA IMACULADA CONCEIÇÃO: UMA INSPIRAÇÃO PARA ARTE BEURONENSE CONTEMPORÂNEA

A Basílica da Imaculada Conceição, da Abadia da Conceição (Conception Abbey), em Conception, Missouri,

> foi originalmente pintada na cor creme e decorada com simples estêncil vitoriano com a assistência de alguns jovens monges pela Haefele Company of Cincinnati, Ohio. Depois de reparar os danos do tornado de 1893, o Abade Frowin declarou-se pronto para realizar a redecoração da Basílica do modo como acreditava que melhoraria a celebração da liturgia. Esta disposição foi devida, em parte, ao fato de que havia na comunidade um número de monges formados em arte, principalmente na Abadia de Beuron, no sudoeste da Alemanha. Entre 1893 e 1897 vários destes monges, notavelmente Lukas Etlin (+1927), Hildebrand Roseler (+1923) e Ildephonse Kuhn (+1921) redecoraram as paredes e o forro da Basílica principalmente na forma beuronense, mantendo os elementos do estêncil vitoriano original. [A Basílica da Imaculada] Conceição foi, portanto, a primeira igreja decorada nos Estados Unidos[3]. (MARCOTTE, 2016) (Tradução nossa)

Em seu conjunto pictórico, há quatro murais sobre a Vida de São Bento, originalmente pintados na Abadia de Monte Cassino; vinte e dois que versam sobre a Vida de Maria, como os da Abadia de Emaús, em Praga, trabalhos executados ou dirigidos por Padre Desiderius Lenz, em sua maioria destruídos por bombardeios durante a Segunda Guerra Mundial, respectivamente em 1944 e 1945 (MARCOTTE, 2016).

No refeitório, há painéis com cenas da formação e vida beneditina, monocromáticos e coloridos, com desenhos semelhantes aos cartões postais vendidos durante a exposição da arte beuronense na Secessão de Viena em 1905. Os conjuntos pictóricos localizados na basílica e no refeitório (Figura 1) passaram por recentes restauros, realizados pela *EverGreene Architectural Arts*, empresa com sede em Nova Iorque.

Figura 1. À esquerda, forro e parede sobre altar-mor da Basílica da Imaculada Conceição.
Ao centro e à direita, murais pintados no refeitório da Abadia da Conceição. ®Fotos: *Conception Abbey*, 2016.

3 Texto original: *The Basilica's interior was originally painted in a cream color and decorated with simple Victorian stenciling with the assistance of some of the younger monks by the Haefele Company of Cincinnati, Ohio. After repair of the damage of the 1893 tornado, Abbot Frowin declared himself ready to undertake the redecoration of the Basilica in a manner he believed would enhance the celebration of the liturgy. This readiness was due, in part, to the fact that there were in the community a number monks trained in art, mostly at the Abbey of Beuron in southwest Germany. Between 1893 and 1897, several of these monks, most notably Lukas Etlin (d. 1927), Hildebrand Roseler (d. 1923) and Ildephonse Kuhn (d. 1921) redecorated the walls and ceiling of the Basilica primarily in the Beuronese manner, retaining elements of the original Victorian stenciling. Conception's was the first church in the United States so decorated.* (MARCOTTE, 2016)

Após o restauro dos murais desta abadia, esta empresa em parceria com *RDG Design Planning*, empregaram a arte beuronense na construção e decoração de Igreja do Príncipe da Paz (Figura 2), em Nebraska, em 2011.

Figura 2. Detalhes de murais na Igreja Príncipe da Paz, em Kearney, Nebraska. Fotos: ®Tom Kessler, 2011.

Os murais da basílica também serviram de inspiração para o restauro e renovação da Igreja de São João Crisóstomo (Figura 3), em Inglewood, Califórnia, um edifício em *Art Deco*, finalizado em 1959, cujo novo projeto decorativo fora elaborado pelo artista Enzo Selvaggi, proprietário da *Heritage Liturgical*, ainda em processo de finalização.

Figura 3. À esquerda, aspecto anterior ao restauro e renovação. Ao centro e à direita, pintura no forro, paredes laterais do altar-mor e detalhe do medalhão. Fotos: Heritage Liturgical, 2009-2016.

Em ambos os casos, não se trata da arte executada por monges ou artistas formados na Abadia de Beuron, mas sim de admiradores do estilo, que se apropriaram, interpretaram e empregaram seus elementos de forma parcial ou integral, como é possível verificar nos registros de processo de execução dos trabalhos mostrados anteriormente.

CONCLUSÕES

O desafio em se lidar com os esquemas compositivos tão rígidos e restritivos postulados pela Escola de Arte de Beuron (LENZ, 2015), é algo presente nos relatos daqueles que desenvolveram os novos motivos. Isto não significou que tenha sido um limitador da criatividade, mas, ao contrário, o fato de "aceitar", constituiu-se em um impulso para a realização de imagens dentro dos cânones (GOMBRICH, 2012a, p. 75), sem afetações ou distrações, contendo princípios hieráticos e reverentes, com resultados que surpreenderam as comunidades e encomendantes das obras aqui apresentadas.

Além disso, não podemos nos esquecer de que, antes mesmo de ser obra de arte, a arte beuronense se presta ao culto, caracterizada como forma catequética, a partir das representações de cenas bíblicas do Velho e Novo Testamento, vida dos santos, cuja utilização em outros locais pode ser atribuída a este valor inerente aos espaços de celebração litúrgica (ROUET, 1994). Ao mesmo tempo, serve como "instrução pictórica" (GOMBRICH, 2012b, p. 230), ao apresentar aspectos da vida cotidiana do trabalho em um mosteiro beneditino, como os ligados aos estudos ou trabalhos manuais.

Outro ponto importante é questão da religiosidade dos envolvidos nos projetos. Não podemos afirmar que estes artistas são religiosos, no entanto, é possível que possuam ou tenham alguma ligação religiosa, critério já apontado por Pareyson em suas considerações sobre a arte sacra.

> (...) a arte pode ser sacra apenas sob duas condições: em primeiro lugar, deve ter uma inspiração religiosa e, em segundo lugar, deve obedecer a prescrições eclesiásticas relativas às exigências do culto. (...) É arte somente se é própria de uma espiritualidade de tal gênero, a ponto de, justamente para apreciar seu valor de arte, ser necessário penetrar sua inspiração religiosa. (PAREYSON, 1989, p. 49).

Neste sentido, podemos inferir que tanto os processos de restauração quanto a difusão dos resultados destes restauros, realizados ao longo dos anos 2000 e nesta década pela Abadia da Conceição, tem provocado não apenas a curiosidade dos visitantes e o êxtase dos fiéis, mas a ativação do processo criativo dos artistas, seja durante o processo de restauração ou de pesquisa estética, a partir do "reconhecimento" e "reingresso da obra de arte no mundo" (BRANDI, p. 29).

Resta ainda esclarecer que este fenômeno está em pleno processo de desenvolvimento, o que exigirá a retomada de pesquisas futuras para comprovação das questões apontadas, bem como, a existência de possíveis desdobramentos, haja visto a recente eleição do Abade Primaz Gregory Polan, O.S.B, Abade da Abadia da Conceição, o que pode atrair a atenção de interessados em arte sacra.

Agradecimentos especiais à Br. Michael Marcotte, O.S.B, da Abadia da Conceição, à Enzo Selvaggi da Heritage Liturgical e à Evergreene Architectural Arts por atender prontamente com a cessão de informações que auxiliaram na escrita deste trabalho.

REFERÊNCIAS

CESARE, Brandi. Teoria da restauração. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. (Coleção Artes & Ofícios; 5)

CLAYTON, David . Neo Beuronese Sacred Art from San Diego. **The Way of Beauty.** JUNE 27, 2014. Disponível em: <http://thewayofbeauty.org/2014/06/7384/>. Acesso em: 15 nov. 2015.

_____.The 19th Century Beuronese School, An Inspiration for Artists Today? **The Way of Beauty**. MAY 30, 2016. Disponível em: <http://thewayofbeauty.org/2016/05/the-19th-century-beuronese-school-an-inspiration-for-artists-today/>. Acesso em: 10 jul. 2016.

CONCEIÇÃO, Rosângela Aparecida da. De Monte Cassino a São Paulo: elementos estéticos da Escola Beuronense nas igrejas paulistanas. In: VISALLI, Angelita Marques; PELEGRINELLI, André Luiz Marcondes; GODOI, Pamela Wanessa. (orgs.). **Anais do V Encontro Nacional de Estudos da Imagem e do II Encontro Internacional de Estudos da Imagem**, 2015, Londrina. Londrina: Universidade Estadual de Londrina. V. 1. p. 98-112.

EVERGREENE ARCHITECTURAL ARTS. Disponível em: < http://evergreene.com/>. Acesso em: 5 jan. 2016.
FONDAZIONE PALAZZO STROZZI. Bellezza divina tra Van Gogh, Chagall e Fontana. Dal 24 settembre 2015 al 24 gennaio 2016 Palazzo Strozzi a Firenze. Disponível em: <http://www.palazzostrozzi.org/wp-content/uploads/2015/02/booklet-italiano-bellezza.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2016.

GOMBRICH, Ernst. H. **O sentido da ordem**: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa. Tradução Daniela Pinheiro Machado Kern. Porto Alegre: Bookman, 2012a.

_____. **Os usos das imagens**: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual Tradução Ana Carolina Freire de Azevedo, Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012b.

HERITAGE LITURGICAL. Disponível em: <http://heritageliturgical.com/>. Acesso em: 15 nov. 2015.

LENZ, Desiderius. **Il Canone Divino. L'arte e la regola della Scuola di Beuron**. French translation by Paolo Martore and German translation by Arnaldo Stern. Roma: Lit Edizioni Srl: Castelvecchi, 2015. Kindle Edition.

MARCOTTE, Br. Michael. **More information about Beuronese Art in Conception Abbey** [Mensagem pessoal]. Mensagem pessoal recebida pelo autor em 6 abr. 2016.

NOBLE, Ian; BESTLEY, Russell. **Pesquisa visual**: introdução às metodologias de pesquisa em design gráfico. Tradução Mariana Bandarra. 2ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia**: temas humanísticos na arte do renascimento Tradução Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Estampa, 1995.

_____. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PAREYSON, Luigi. **Estetica**: teoria della formativita. Postfazione di Maurizio Ferraris. IV edizione. Milano: Bompiani, 2005. (Colezione Saggi Tascabili, 73)

_____. **Os problemas da estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Ensino Superior)

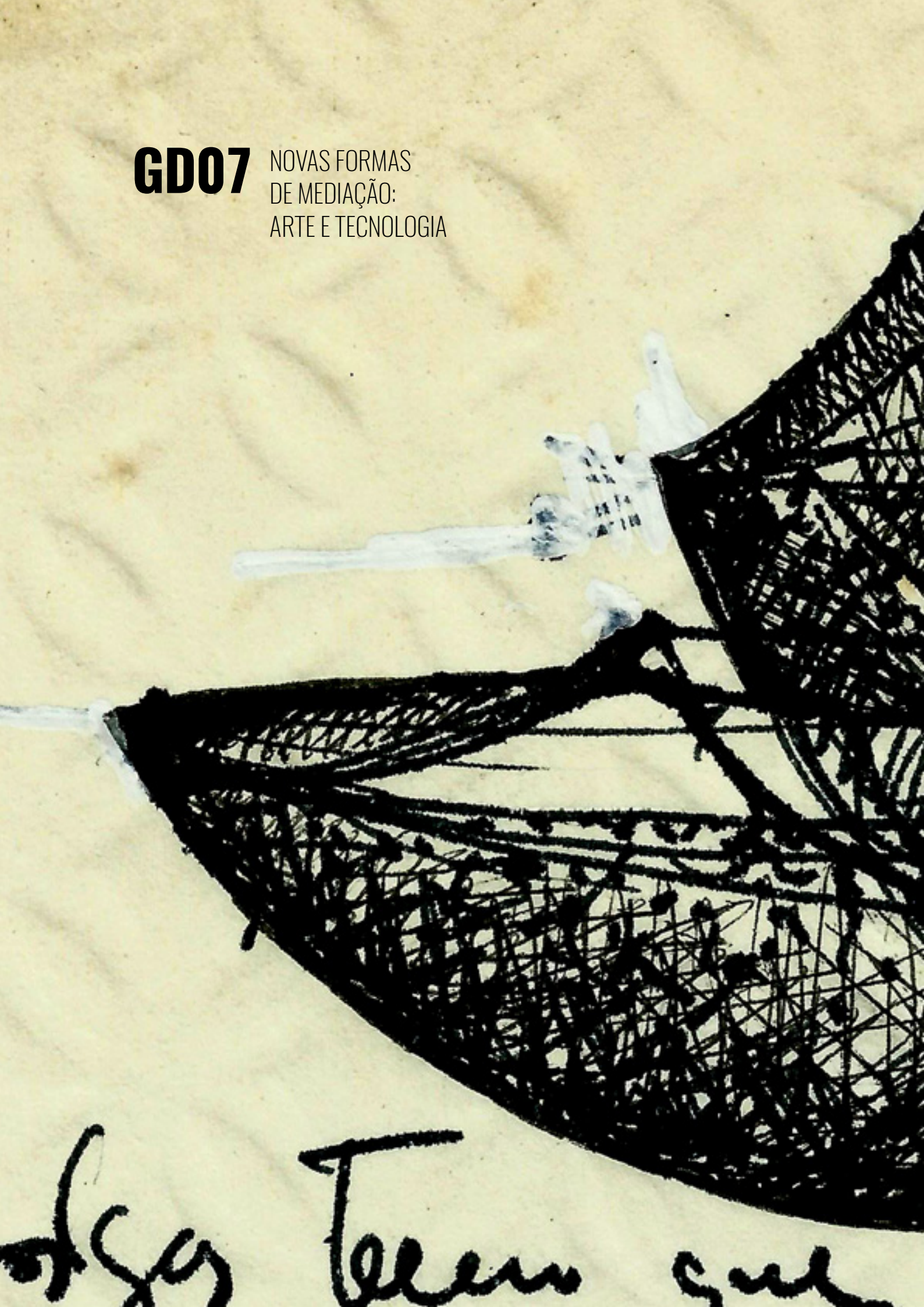
REED, Alan. Great Hall mural restoration. **The Abbey Banner**, Spring 2002. p. 28. Disponível em: <http://www.saintjohnsabbey.org/files/2713/7272/1131/ab_spring_2002.pdf>. Acesso: 22 mar. 2015

Restoring the Glory of Jerusalem in Los Angeles. **REGINA MAGAZINE**. Christimas Special 2014. Vol 10. p. 170-181. Disponível em: <https://issuu.com/champion13/docs/vol_11_reginachristmas_2014/1>. Acesso em: 22 mar. 2015

ROUET, Albert. **Arte e Liturgia**. Traduzione Monarche Benedittine di S. Agata sui due Golfi. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana. 1994. (Collana di Pastorale Liturgica)

SAINT JOHN CHRYSOSTOM PARISH. Disponível em: <http://stjohnchrys

GD07 NOVAS FORMAS DE MEDIAÇÃO: ARTE E TECNOLOGIA



THE BLANK GARDEN: PROJETO MULTIMÍDIA COMO MANIFESTO ESPACIAL E IDENTITÁRIO

THE BLANK GARDEN: MULTIMEDIA PROJECT AS SPATIAL AND IDENTITARY MANIFEST

Arian Moisés da Motta Silva / Arian Motta
Universidade federal do Espírito Santo

RESUMO

Este artigo discute acerca de produção autoral, contemporânea, em multimídia (sobretudo no audiovisual) partindo das premissas estipuladas por artistas e designers iconoclastas do pós modernismo, como Rei Kawakubo e Ettore Sottsass. A música como manifesto identitário e que discute questões de gênero e de espaço, partindo de meios e recursos semelhantes do processo de criação musical de Caroline Polachek, principalmente em seu projeto solo Arcadia (Terrible Records, 2014). A mola propulsora tecnológica no século XXI provinda da era da internet e sua influência perceptível no cenário artístico contemporâneo. Mapeamento de não lugares (Augé, 1994). A roupa como elemento de exteriorização imediata deste manifesto, inspirado no método conhecido como sourmontage.

Palavras-chaves: processo criativo, multimídia, pós-modernismo, identidade, antropologia.

ABSTRACT

This article talks about an authorial, contemporary multimedia projet (specifically on the audiovisual field) using as references premises stipulated by iconoclastic artists and designers from post modernism, such as Rei Kawakubo and Ettore Sottsass. Music as a identitary manifest that discusses gender and space, using similar resources and creative process as Caroline Polachek, especially on her solo project Arcadia (Terrible Records, 2014). Technological boom in the XXI century fueled by the internet and it's noticeable influence on the contemporary art scene. Mapping non places (Augé, 1994). The clothing as an immediate externalization element of this manifesto, inspired by the method known as sourmontage.

Keywords: *creative process, multimedia, post-modernism, identity, anthropology.*

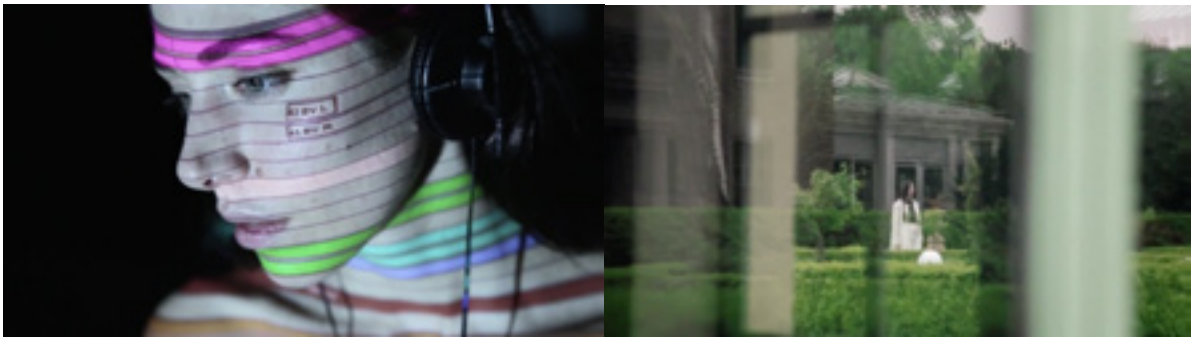
MANIFESTAÇÕES E PROCESSOS ARTÍSTICOS NA ERA DA INTERNET

A produção contemporânea em diversos campos, aqui se detendo principalmente ao campo da arte, especificamente em multimídia, tem passado por enormes transformações com as crescentes possibilidades de processos criativos usando computadores pessoais e, ainda provavelmente mais relevante nos últimos anos, a internet. As produções em multimídia tem agregado novas linguagens, englobado áreas de estudo – até então, aparentemente – distantes entre si e se manifestam e tomam formas em ambientes/ plataformas antigamente não possíveis ou, ao menos, pouco acessíveis. Uma característica muito peculiar é a universalização de estéticas que se proliferam e sofrem mutações constantes, devido *à* troca constante e veloz de informações, e através do processo de associação livre, que Aznar (2011) aponta como sendo um dos princípios da criatividade.

As vantagens de trabalhar num *notebook* são muitas, dentro delas: a) poder trabalhar durante voos, em viagens, nos metrôs, ônibus etc; b) A infinidade de *softwares disponíveis que atendem as mais diversas propostas de trabalhos; c) as possibilidades em mesclar e recombinar/ desconstruir diversas mídias (tradicionais ou não).* Num mundo onde as cidades crescem em ritmo desordenado, com um mercado onde demandas de trabalhos com curtos prazos são cada vez mais comuns, poder usufruir de uma plataforma/ interface que estejam ligadas *à* portabilidade e *à* rapidez soa interessante. Este modelo e ritmo de produção que é comumente imposto também define, em certo grau, o conteúdo produzido.

> A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorizações culturais se moldam os próprios valores de vida. No indivíduo, confrontam-se, por assim dizer, dois pólos de uma mesmo relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura (OSTROWER, 1987, p. 5).

Para Sartre (1936/ 1996), o imaginário e as significações se inscrevem no contexto social, estendendo-se às coisas, de tal maneira que a objetividade e as reações orgânicas formam um *todo unificado. O contemporâneo exige, mais do que nunca, atenção a estas particulares e diárias reações.*



Figuras 1 e 2. Stills do vídeo Ramona Lisa - The making of Arcadia, 2015.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=51eLNS1KC3I/>.

O processo de criação da compositora, cantora e performer Caroline Polachek, sobretudo em seu álbum solo *Arcadia* (Terrible Records, 2014), apresenta muitos destes e outros fatores que, combinados a pesquisa antropológica de supermodernidade de Augé (1994), mostra-se sendo um trabalho extremamente contemporâneo, e que possui muitas semelhanças ao processo de criação do projeto aqui apresentado, *the blank garden*. Polachek usa apenas um teclado MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*) e um *notebook,* e grava todos os vocais no próprio microfone do computador, onde explora músicas com ambientação inspirada em filmes de terror do diretor Dario Argento, e classificadas pela mesma como um álbum de "pastoral pop". Em entrevista à Emma-Lee Moss, do site Noisey, Polachek descreve a origem do termo:

> *The work Virginia Astley did with Ryuichi Sakamoto in the 80s was my most direct influence [investigate the album Hope in a Darkened Heart]. Their combination of bucolic English countryside lyrics with this mechanica crystalline sound became a sort of guiding path for me in wanting to make a pastoral electronic album. Chinatsu Kuzuu was also a huge inspiration, with her translations of medieval poetry set to her primitive MIDI composition, back when MIDI was a new frontier. I really admire people's interactions with technology that aren't tech-centric but use it as a tool. (MOSS, 2014).*

Em entrevista a Rookie Magazine, diz que se inspira na cantora e compositora japonesa Mishio Ogawa (小川美潮). Aliás, Polachek passou parte da infância no Japão, e isso influencia seu trabalho, principalmente a harmonia e melodia oriental, os quais descreve como "delicados e de grande profundeza sensorial". Em um trecho de uma entrevista cedida ao site Noisey conta que: "I was on the road while making most of this record, but the portability of the whole thing living on my laptop became part of the piece." O trabalho é também construído durante viagens em turnê, em quartos de hotéis e aeroportos (Figura 1), usando sons do ambiente nos primeiros segundos da composição *Dominic*.

> *Os não lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de transito prolongado onde são estacionados os refugiados do planeta. O mundo da supermodernidade não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos viver, pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço (AUGÉ, 1994, p. 37).*

A arte performática também faz muito uso de estéticas orientais, podendo citar Marina Abramovic, Yoko Ono, o grupo LaNua (liderado por Mirav Israel) e a própria Caroline (Figura 2) em sua série "*Arcadia - Dance Archives* (2014)", os quais fazem uso destas estéticas, principalmente do zen. Isso mostra, novamente, o quão forte é o poder de interculturalidade nos processos contemporâneos. Uma verdadeira *sourmontage*: termo muito usado no trabalho da estilista Vivienne Westwood nos anos 90 que era uma sobreposição em camadas de ideia sobre ideia. Aliás, pode-se dizer que a internet e o acesso a computadores pessoais e instrumentos MIDI (com modelos extremamente compactos e de baixo custo) tem proporcionado uma, aqui denominada, *sourmontage* musical.

Não é tão recente a difusão do uso de *samples* como elemento recorrente na produção musical, sendo muito usado na produção de música eletrônica e hip hop. O termo *sample* tem origem inglesa e significa "amostra", sendo um trecho de uma prévia obra musical, remontada de forma que geralmente se distancia da proposta inicial. Segundo Kean (1997), começou a ser usado mais frequentemente nos anos 60, com o surgimento de aparelhos como o *Mellotron* (Birmingham) que propiciavam uma interface dedicada para este propósito.

É importante frisar que, tanto Polachek como Claire Boucher (mais conhecida pelo seu projeto solo Grimes) são dois exemplos recentes de mulheres que quebraram com o paradigma de status quo da dominação de produtores (geralmente homens), em estúdios musicais. Verdadeiros "templos da produção" que eram, até pouco tempo, pouco acessíveis e postos em pedestais. A inserção de computadores pessoais no cenário de produção artística não só deu voz para mulheres que tinham, em muitos casos, pouca autonomia em estúdios, como abriu portas para pessoas sem recursos financeiros tão elevados (como os demandados por um estúdio tradicional) produzirem conteúdo autoral e não necessariamente atrelados a grandes distribuidoras de música; visto que atrelado ao surgimento da internet, passaram a existir diversos sites de hospedagem e distribuição de conteúdo musical, em grande parte gratuitamente, como: Bandcamp, Soundcloud e o próprio Youtube.

> Por causa dos custos de utilização, o acesso à maioria das tecnologias foi normalmente controlado pelas organizações, que limitavam a autonomia dos criadores. O criador individual autônomo é uma característica central da ideologia da alta costura (…). Os músicos registram sua obra em três tipos

> diferentes de situações, que variam em termos de nível de autonomia. As grandes empresas permitem a menor autonomia; as pequenas empresas e os produtores independentes, a maior (CRANE, 2011, p. 32).

Portanto, este novo método de produção tem, não apenas revolucionado os custos e sistema de distribuição de conteúdo, como também sendo caracterizado como um movimento de caráter empoderador para o(a) artista/ criador(a), dando origem a cada vez um maior número do que Crane (2011) chama de "criador individual autônomo". O fazer artístico como potencializador destes novos espaços e terrenos de atuação. Como manifesto espacial (mesmo que virtual). Novos nichos de subcultura e grupos marginalizados surgem, e chegam a virar mainstream, em alguns casos. No Brasil, pode-se citar o cantor Jaloo (originalmente Jaime Melo, nascido no Pará), que começou a crescer na internet em 2010, e lançou seu primeiro trabalho de LP, em estúdio, #1 (StereoMono, 2015). Iniciou sua produção fazendo principalmente remixes e os colocando disponíveis no Soundcloud e outros sites, sendo hoje em dia apontado pela crítica brasileira como um grande nome na música eletrônica.

Reservo este parágrafo para tecer uma breve análise psicológica, comparando os artistas previamente citados até aqui (Caroline Polachek, Grimes e Jaloo). Pode-se notar que todos possuíam/ possuem de algum modo uma relação quase que terapêutica com suas produções. Todos passaram por algum momentos de depressão ou ansiedade, e falam abertamente sobre o mesmo em entrevistas. Seria este um retrato de uma sociedade cada vez mais bombardeada por conteúdo, que procura na arte uma espécie de válvula de escape? De acordo com Sigmund Freud (1996), os impulsos mais básicos de todos os humanos estão em nosso subconsciente, denominado Id. Estes, passam por sua vez ao consciente (*Ego*), mas são suprimidos pela sociedade e todas as suas normas delimitadoras (*Super ego*). Para Freud, quando o indivíduo não consegue se expressar por medo das forças dominantes, ocorre o que ele chama de *sublimação*: um desvio do percurso previsto pelo impulso, gerador de determinada ação. Pode-se dizer que o fazer artístico por si só já é uma forma de sublimação, e a maneira que se configura este fazer artístico, dentro das particularidades do modo de produção contemporâneo aqui descrito, é uma forma de sublimação dentro de outra sublimação, que desconstrói (e convive paralelamente) com uma hierarquia de detenção de poder/ criação/ difusão de conteúdo que detinham, até pouco tempo, um monopólio cultural. Vale notar que, em praticamente qualquer período histórico, existiu certa pressão social com seus particulares meios de coagir o fazer artístico mas, talvez com o advento da internet, essa produção tem conseguido escoar por vias antes inimagináveis.

PROCESSO DE CRIAÇÃO EM PROJETO AUTORAL MULTIMÍDIA

O projeto *the blank garden combina diversos materiais, mídias e linguagens, criando uma relação triádica entre: artes gráficas/ visuais, produção musical e vestuário experimental. Este último, muito influenciado pelo trabalho da iconoclasta Rei Kawakubo.*

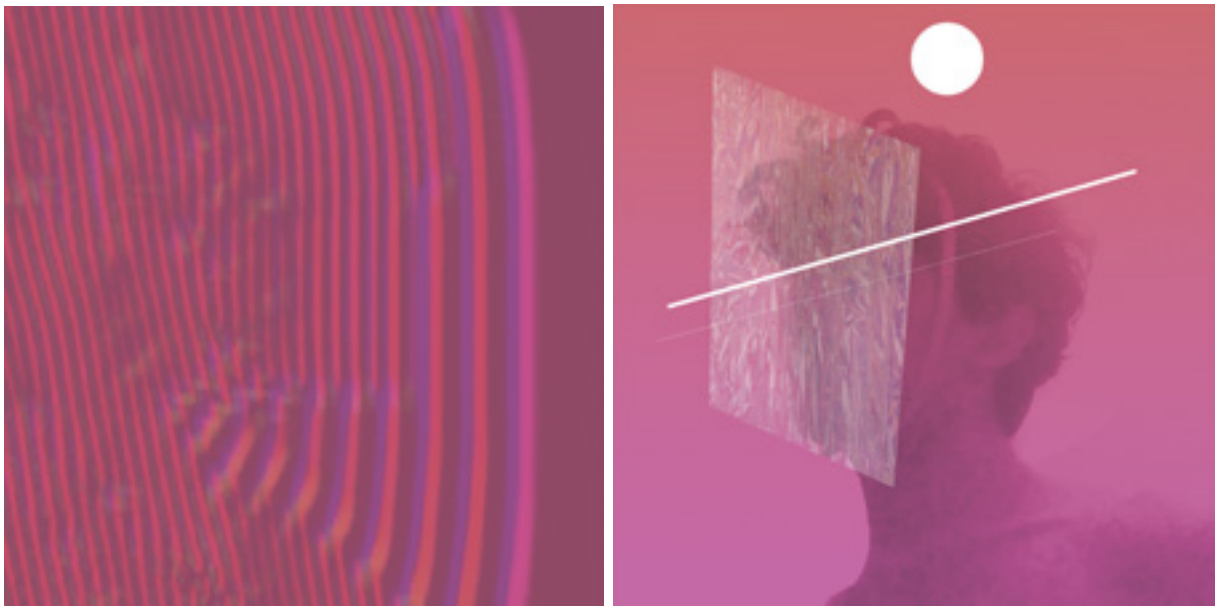
Figuras 3 e 4. Stills do vídeo *Sakura* **(桜),** ***ARTISTA X***, 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/168726559/>.

Segundo Deyan Sudjic (1990), Kawakubo produzia roupas (na década de 80) com buracos ou outras imperfeições que podiam ser vistas como manifestações sociais, com referência indiretas as roupas das mulheres moradoras de rua e como ataques velados contra a decadência da moda ocidental. A roupa/vestimenta tem como problemática elemento de exteriorização imediata desta produção, como pode ser visto no híbrido de escultura e roupa *Eihorn*, de 1970, de Rebeca Horn. Segundo Vitorino (2016) a roupa é para o corpo não apenas uma segunda pele, mas também uma extensão de seus órgãos e membros, ela é capaz de potencializar, substituir e ressignificar essas estruturas corporais-mentais.

> Se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado (Moraes, 2012, p. 60).

Como recursos para a produção musical, assim como Polachek, um controlador MIDI e um *notebook*. Provocações sonoro-visuais, como no filme Cemitério do Esplendor (Apichatpong Weerasethakul, 2015). A linguagem estética do projeto tende a seguir duas linhas distintas:

- Estética do zen: músicas apresentam características ambiente, experimental (Figuras 3 e 4), com captação de áudio e ruídos (*folley*) e o uso de instrumentos digitais que simulem organicidade (harpa, flauta, tambores, xilofones), inspiradas pelo trabalho da dupla francesa AIR (Nicolas Godin e Jean-Benoît) e Hiroshi Yoshimura (吉村弘).
- Estética PC *music*: influenciado pela música pop japonesa, pelos movimentos do pós-internet; como visto no coletive musical PC *music* e no trabalho de *Sorry, I'm not* (marca de roupas Russa), e também nas coleções do francês Jacquemus (Simon Porte Jacquemus); do pós-modernismo, em especial o grupo de design italiano Memphis, fundado por Ettore Sottsass na década de 80. Tem como problemática principalmente questões de gênero e propostas sensoriais ligadas a cores vibrantes (Figuras 5 e 6). Mapeamento de *não-lugares*.



Figuras 5 e 6. *Identidade visual para álbum hologram,* ***ARTISTA X****, 2015. Disponível em: <https://theblankgarden.bandcamp.com/album/hologram/>.*

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 2 ed. São Paulo: Papirus, 1994.

AZNAR, Guy. Ideias: 100 técnicas de criatividade. São Paulo: Summus, 2011.

CRANE, Diana. Ensaios sobre moda, arte e globalização cultural; Maria Lucia Bueno (Org.); Camila Fialho, Carlos Serlak, Renata S. Laureano (Trad.). – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

FREUD, Sigmund. Análise Terminável e Interminável. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KEALY, Edward. Conventions and the production of the popular music aesthetic. Em Journal of Popular Culture, 16, 1982.

MAHEIRIE, Kátia. Processo de criação no fazer musical: Uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 8, n. 2, p 147 – 153, 2003.

MORAES, Eliane. O Corpo Impossível. São Paulo: Iluminuras, 2012.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processos de Criação. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

SARTRE, J. P. O imaginário. D. Machado (Trad.). São Paulo: Ática, 1996.

SUDJIC, Deyab. Rei Kawakubo and Comme des Garçons. Nova York: Rizzoli, 1990.

Referências web:

BRENNAN, Mary. Enso: Dance performance by LaNua. Disponível em: <https://www.list.co.uk/event/334299-enso-dance-performance-by-lanua/>. Acesso em: 23 de Junho de 2016.

ELLE, Magazine. Jaloo sobre perceber que não correspondia aos padrões: “jogar videogame era a minha fuga”. Disponível em: <http://mdemulher.abril.com.br/cultura/elle/jaloo-sobre-perceber-que-nao-correspondia-aos-padroes-jogar-videogame-era-a-minha-fuga/>. Acesso em: 7 de Agosto de 2016.

MOSS, Emma-Lee. Caroline Polachek explains her high concept DIY project Ramona Lisa. Disponível em: <http://noisey.vice.com/blog/caroline-polachek-explains-her-high-concept-diy-project-ramona-lisa>. Acesso em: 14 de Agosto de 2016.

JARCY, Xavier. Simon Porte Jacquemus, em mode effronté. <Disponível em: <http://www.mellotron.com/history.htm>. Acesso em: 4 de Setembro de 2016.

KEAN, David. A Mellotron history. Disponível em: <http://www.mellotron.com/history.htm>. Acesso em: 5 de Setembro de 2016.

SINGER, Lena. High 5: Caroline Polachek. Disponível em: <http://www.rookiemag.com/2014/03/high-5-caroline-polachek/>. Acesso em: 7 de Agosto de 2016.

VITORINO, Castiel. A roupa do corpo surrealista. Disponível em: <http://psicotendencia.blogspot.com.br/2016/04/a-roupa-do-corpo-surrealista.html/>. Acesso em: 4 de Setembro de 2016.

WOLFSON, Sam. Caroline Polachek Talks About Social Anxiety, Being Electrocuted, and Life as a Heartbreaker. Disponível em: <http://www.vice.com/read/the-vice-interview-caroline-polachek/>. Acesso em: 5 de Agosto de 2016.

CABALLOS DE PASEO: DESLOCAMENTOS VIRTUAIS E AGRUPAMENTOS IMAGÉTICOS

CABALLOS DE PASEO: VIRTUAL DISPLACEMENTS AND IMAGISTIC GROUPINGS

Camila de Souza Silva / Camila Silva
Universidade Federal do Espírito Santo

RESUMO

Desde o advento da fotografia até a realidade atual de um mundo contectado pela web, as possibilidades de produção de imagens foram e são inúmeras. Diante da realidade de construção de imagens por meio de mídias contemporâneas, apresento o trabalho Caballos de paseo, que tem como base deslocamentos virtuais e captura de imagens via web, e seus agrupamentos por similaridades nos formatos livro e dipticos nos espaços discursivos da fotografia contemporânea.

Palavras-chave: deslocamentos virtuais, imagem, espaços discursivos

ABSTRACT

Since the advent of photography to the present reality of a world connected to the web, the possibilities of image production were and are numerous. Faced with the reality of building images through contemporary media, I present the work Caballos de paseo, which is based on virtual displacements and the capture of images via web, and their associations by similarities in book formats and diptychs in the discursive spaces of contemporary photography.

Keywords: *virtual displacements, images, discursive spaces*

Caballos de paseo é um trabalho de deslocamentos virtuais via web com o intuito de construir paisagens e narrativas através do uso de imagens técnicas disponibilizadas virtualmente. Tema recorrente na arte contemporânea, segundo Javier Maderuelo, a paisagem "é uma construção, uma elaboração mental que os homens fazem através de fenômenos da cultura" (MADERUELO, 2006, p. 17). O mundo contemporâneo é um mundo conectado pela rede. Não precisamos entrar mais na internet porque na verdade, não saímos dela. Desde o advento da fotografia até a realidade atual de um mundo contectado pela web, as possibilidades de produção de imagens foram e são inúmeras. Consideráveis também são os efeitos que as imagens técnicas exercem em nossas vidas. Avanços tecnológicos democratizaram o ato de fotografar de modo que vivemos em um mundo cada vez mais capaz de criar imagens de si mesmo e, conforme afirma Susan Sontag, "ter uma experiência se torna idêntico a tirar dela uma foto" (SONTAG, 2004, p. 35).

DESLOCAMENTOS VIRTUAIS

Apresento um recorte dentre alguns trabalhos que venho desevolvendo com o intuito de construir paisagens, intitulado *Caballos de paseo*[1]. O trabalho se resume em deslocamentos virtuais feitos através do programa de computador *Google Earth*, disponível gratuitamente na rede desde 2001. Sobre arte e tecnológia, segundo Cristine Costa, a Internet foi a responsável "por instalar no mundo uma cultura realmente global" (COSTA, 2004, p. 122). A possibilidade de estarmos conectados para além das fronteiras físicas, é um fato mais do que assimilado. *Caballos de paseo* só é possível acontecer diante dessa realidade.

O programa *Google Earth* permite o acesso virtual a vários lugares do mundo, bem como girar uma imagem, marcar os locais identificados para visitá-los posteriormente, medir a distância entre dois pontos e até mesmo ter uma visão tridimensional de uma determinada localidade. As imagens são registros feitos por satélite, por carros e também por pessoas a pé que circulam pelos lugares. Os avanços tecnológicos tornam a experiência do uso da ferramenta uma fonte vasta e bastante precisa com relação à realidade física, o que por vezes ainda causa espanto aos usuários menos corriqueiros.

Apesar do projeto apresentar uma tônica de um percurso incerto ou imprevisível, o início de um deslocamento tem a escolha de um lugar como ponto de partida. Fator predominante para essa escolha é o rastreamento inicial feito a partir da vista area disbonibilizada pelo programa. Posteriormente, o boneco ativador da função *Street View* é lançado no lugar mirado permitindo uma habitação virtual com giros de 360 graus e outros angulos de visão, o que proporciona planos fotográficos similar ao real. Uma vez posicionado no espaço virtual, o boneco parece transferir, em certas instâncias, a função de habitar um determinado lugar para o manipulador do programa. Essa manipulação pode assumir vários aspectos, inclusive o da subversão poética.

No final de 2015 tem início uma primeira série de viagens virtuais desprentencionsas pelo Chile em busca de lugares que são habitados porém não são vistos, no sentido de não serem atrativos para o turismo convencional, por lugares familiarmente estranhos, por imagens que saltem ao meus olhos, por algo que "fascina e que inquieta" (SOULAGES, 2010, p. 24), ou que não trazem nenhum apelo estético, ou são corriqueiros demais para serem registrados. Para Sontag, "tirar uma foto é ter um interesse pelas coisas como elas são, (...) é estarem cumplicidade com o que quer que torne um tema interessante e digno de se fotografar". (SONTAG, 2004, p. 23). Dessa forma, o ordinário se apresenta como uma potência poética,

1 O título do trabalho é proveniente de uma das imagens capturadas durante um deslocamento pelo Chile. O texto se encontrava como uma espécie de oferta em uma placa afixada a um poste numa praia vazia, o que agrega uma conotação poética ao trabalho, ou seja, como se fosse possível ir a qualquer lugar pelas vias da realidade virtual.

convertendo-se em algo extraordinário pelo fato de ser percebido e registrado. O ir e vir insistente em busca dessas imagens é talvez o ápice do processo, apresentando-se por vezes fadigoso como uma viagem física. O percurso foi naturalmente acontecendo por lugares menos favorecidos, distantes, desertos, fronteiras e pela costa oceânica. Além das paisagens e cidades distantes que "são estímulos para sonhos" (SONTAG, 2004, p. 26), a presença de indivíduos se apresenta tanto no aparecimento de pessoas nas imagens capturadas quanto pela ausência das mesmas indicada por vestígios de um ato corriqueiro ocorrido, como por exemplo, roupas penduradas no varal.

O gesto da captura vai além da temática das imagens. As imagens capturadas pela tela do tablet, resultam de uma combinação entre minha estética pessoal em termos formais da imagem – composição, enquadramento, luz, sombra –, o tema e minha afeição pelo o que me está sendo apresentado. Sendo assim, apesar da fonte incontável de possibilidades poéticas para a construção de paisagens e narrativas, há sempre uma decisão – de caráter estético, poético, ou a junção de ambos – a ser tomada durante o gesto da captura, que, além de tornar o conceito do trabalho vísivel por meio de imagens técnicas, também se configura como um retorno a um tempo passado previamente registrado ou mapeado pelo *Google*, e uma forma de perpetuar minha presença virtual, um vestígio de minha passagem por um lugar.

Um dos questinamentos do trabalho, baseado nos preceitos heideggerianos, é o da possibilidade de algum modo de habitar e construir lugares a partir de visitas e virtuais. Em quais instâncias a realidade virtual se aproxima do real por meio de deslocamentos e captura de imagens? Afinal, estive ou não estive no lugar? Vi ou não vi pessoas em seus afazeres diários, prédios algomerados, casebres abandonados, praias paradisíacas e tantas outras coisas? Segundo Heidegger, "habitar seria, em todo caso, o fim que se impõe a todo construir. Habitar e construir encontram-se, assim, numa relação de meios e fins" (HEIDEGGER, 2006, p. 126). Sendo assim, construir é tanto o meio quanto o fim e o mesmo se aplica ao habitar, por isso que "construir não é, em sentido próprio, apenas meio para uma habitação. Construir já é em si mesmo habitar" (HEIDEGGER, 2006, p. 126).

Pensar numa instância de habitar em *Caballos de paseo* é pensar também em sua idealização enquanto um projeto de deslocamento construído pela prática de um fazer diário, de uma procura concomitantemente insistente e desprendida por imagens, e assim, construir e habitar simultaneamente um lugar próprio, mesmo porque, "talvez o habitar sustente-se no poético" (HEIDEGGER, 2006, p. 166).

AGRUPAMENTOS IMAGÉTICOS

Num momento de pós-produção do trabalho, e devido as inúmeras possibilidades de exploração do espaço discursivo da fotografia – conceito criteriozamente teorizado por Rosalind Krauss – algumas imagens foram escolhidas, agrupadas, diagramadas por similaridades imagéticas, primeiramente no formato de livro e posteriormente de dípticos. A motivação da pós-produção se encontra no exercíco de pensar possíveis de desdobramentos de materialização e recepção do trabalho, ou seja, retornos a realidade física.

Segundo Sontag, "durante muitas décadas, o livro foi o mais influente meio de organizar (e, em geral, miniaturizar) fotos" (SONTAG, 2004, p. 15). Ainda de acordo com Sontag, a materialidade da foto enquanto objeto caracterizado por sua impressão em um plano "quando reproduzida em um livro, perde muito menos de sua característica essencial do que ocorre com um pintura." (SONTAG, 2004, p. 15). Além disso, organizar as imagens nesse formato, permite ao espectador a manipulação do objeto e assim realizar seu próprio deslocamento imagético pelas páginas do livreto, uma liberdade para criar suas prórpias narrativas

e verdades, proporcionando “novas experiências reais segundo as condições oferecidas por esse plano” (NEVES, 2015, p. 96).

Intitulado de *Chile Ordinário*, o livreto realizado é caracterizado por possuir somente imagens cotidianas chilenas com ênfase na presença de indivíduos em afazeres ou lazeres ordinários, assim como vestígios de uma presença. As imagens contidas no livreto são inerentes de um deslocamento pontual, iniciado em janeiro de 2016, tendo Ushuaia, Argentina como ponto de partida, e destino final previsto para a fronteira entre México e Estados Unidos. Apesar da inexistência de um roteiro com lugares específicos, o deslocamento se dá, como via de regra, sempre no sentido norte e o mais próximo possível da costa oceânica.

As características físicas do livreto – suas dimensões pequenas com uma vaga alusão a um guia turístico, seu papel de baixa gramatura, as informações textuais sutis na primeira e última página, o sangramento das imagens –, foram pensadas a enfatizar a carga imagética do trabalho e criar um contraponto, mesmo que tênue, com a tecnologia necessária em todas as instâncias do projeto (Figuras 1 e 2). Semelhantemente ao que a realidade virtual parece prometer, ao folhear o livro, o espectador é instigado a manuseá-lo como se fosse possível ir para qualquer lugar.

Figura 1 – *Chile Ordinário*, Julho/2016. Capa e contra capa do livreto. OBS: a figura não se encontra no corpo do texto pois tem meu nome escrito na contra capa do livreto.

Figura 2 – *Chile Ordinário*, Julho/2016. Páginas do interior do livreto

Posteriormente, em uma outra instância, algumas imagens foram editadas em formato de dípticos por similaridades. Com a proposta incial de impressão em uma escala pequena (20x60cm) num papel de baixa gramatura e afixados na parede como lambe-lambe, esse enquadramento pictórico, proporciona o isolamento das imagens de todo um contexto existente, convidando o espectador a um posicionamento contemplativo diante das mesmas, um retorno a lógica expositiva de frontalidade da imagem pictórica.

Um primeiro embate com os indícios presentes nas imagens do *Díptico I*, pode nos levar a imaginar, que em Punta de Bombon, no Peru, um cidadão local caminha pela rua enquanto turistas seguem para a praia (Figura 3). Já no *Díptico II*, as semelhanças cromáticas presentes nas imagens configuram o díptico, como no tom de azul dos casebres e do mar do Pacífico do vilarejo de Barranco, Peru. (Figura 4).

Figura 3 – Díptico I – Punta de Bombon, Peru. Julho/2016. Imagens capturadas através de deslocamento virtual. Imagen digital. Dimensões variáveis.

Figura 4 – Díptico II – Barranco, Peru. Julho/2016. Imagens capturadas através de deslocamento virtual. Imagem digital. Dimensões variáveis.

As imagens escolhidas, para compor o livreto e os dípticos, apresentam alguns aspectos de uma estética fotográfica de reportagem e doméstica como aponta Soulages. Estética de reportagem pelo motivo de "permite-nos ter o dom da ubiquidade, estar nesse outro lugar e nesse outro tempo em que não estamos, mas que aconteceram, que 'verdadeiramente' existiram." (SOULAGES, 2010, p. 22). E doméstica por transformar "nossa vida banal e anônima em vida que merece ser vivida, dando valor ao mundo que não tem valor, dando sentido ao absurdo, pela simples 'razão' de que essa vida se torna o objeto de uma representação 'objetiva'." (SOULAGES, 2010, p. 22).

Agrupamentos imagéticos em formato livro ou dípticos, são apenas algumas das possibilidades, dentre tantas outras formas de materialização de uma experiência prévia, disponíveis na arte contemporânea a partir do surgimento da fotografia. *Caballos de paseo* não pretende lançar verdades sobre as imagens capturadas, tampouco a diagramação das mesmas tem essa pretensão. Mas sim, como um exercício de exploração do espaço discursivo da fotografia, pretende oferecer ao espectador possibilidades de construir narrativas livremente e habitar poeticamente lugares inusitados.

REFERÊNCIAS

COSTA, Cristine. *Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico.* São Paulo: Moderna, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

MADERUELO, Javier. *El paisaje Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2006.

NEVES, Alexandre Emerick. *O olhar entre corpos, caminhos e lugares*. *In*: BOECHAT, Tom; NEVES, A. E.; PINHEIRO, Elton; NEVES, Luiz Guilherme Santos; FARIAS, Herbert; LAHTERMAHER, Marcia. *Toquiotas*. Vitória: Usina de Imagem, 2015, p. 96-101.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo, SP: Ed. Senlac São Paulo, 2010.

MARCAS AUTORAIS NA OBRA DE MIGUEL GOMES: REAL E IMAGINÁRIO NAS NARRATIVAS DO COTIDIANO

AUTHORSHIP MARKS ON THE WORK OF MIGUEL GOMES: REAL AND IMAGINARY IN NARRATIVES OF EVERYDAY

Daniela Zanetti
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

Amparando-se no conceito de cotidiano, o artigo examina as dinâmicas de criação e produção do filme *As mil e uma noites* (2015), do diretor português Miguel Gomes, buscando compreender como um determinado contexto sócio-histórico se tornou um elemento estruturante no processo de criação de uma narrativa ficcional, e como o real e o imaginário se articulam em obras audiovisuais contemporâneas.

Palavras-chave: Cinema, autoria, cotidiano, real.

ABSTRACT

Using the concept of everyday life as reference, the article examines the dynamics of creation and production of the film Arabian Nights (2015), from the Portuguese director Miguel Gomes, trying to understand how a particular socio-historical context has become a structural element in the process of creating a fictional narrative, and how the real and the imaginary are articulated in contemporary audiovisual works.

Keywords: *Cinema, authorship, everyday life, real.*

INTRODUÇÃO

Diretor reconhecido por seu trabalho autoral, o cineasta português Miguel Gomes segue uma tradição fílmica que se caracteriza por mesclar ficção e documentário, realidade e imaginário, com obras que se estruturam a partir de um olhar antropológico sobre determinados contextos sócio-culturais, em geral tendo Portugal como *lócus* privilegiado. No cinema de Miguel Gomes é visível uma forma de apropriação dos espaços a partir de relatos do cotidiano, compondo conjuntos de micro-narrativas, histórias em fragmentos que podem fornecer às práticas cotidianas uma dimensão de narratividade.

O presente trabalho apresenta os resultados de uma pesquisa que mapeou nas obras cinematográficas deste diretor os "modos de proceder da criatividade cotidiana" de um determinado grupo social num determinado tempo e espaço, identificando de que maneiras a "estranheza" do especialista (ou do artista, no caso o realizador cinematográfico) em face da vida cotidiana é traduzida numa obra audiovisual a partir dos relatos captados, e posteriormente encenados, reconstituídos. Tal processo de criação está especialmente presente na última obra de Miguel Gomes, a trilogia *As mil e uma noites* (2015), um retrato em forma de fábula do momento de crise econômica pelo qual passou Portugal recentemente. Neste trabalho, a vinculação com o real acaba por se efetivar no site desenvolvido para o filme, que não funciona apenas como uma plataforma de divulgação, mas, sobretudo, como um paratexto criativo.

EM BUSCA DO COTIDIANO: TÁTICAS E PERCURSOS

As diferentes formas de elaboração de um discurso sobre um determinado território – uma cidade, um país, uma casa, uma rua, um corpo, etc. – a partir da apropriação dos espaços pelo processo de produção audiovisual pressupõe que o espaço diegético criado não se resume a apenas uma "ambientação" adequada à narrativa, mas envolve, sobretudo, uma compreensão da relação estabelecida entre personagens (ou atores sociais, no caso dos documentários), suas ações e a dimensão espaço-temporal, acrescentando-se ainda outro elemento: o cotidiano. A compreensão do cotidiano implica num interesse nas questões que perpassam a vida diária das pessoas, questões mais rotineiras, e os significados que as pessoas vão construindo, nos seus hábitos, nos rituais diários (Certeau, 2013).

Em sua trivialidade, o cotidiano se compõe de repetições (que nos permitem viver a cotidianidade de modo quase intuitivo), mas é também heterogêneo, articulando diversas dimensões da vida: o trabalho, o lazer, o descanso, a vida privada, a vida social. A vida cotidiana é espontânea, de modo que as ações dos sujeitos se dão de forma automática e irrefletida. "O homem nasce já inserido em sua cotidianidade" (Heller, 2008, p.18). Michel de Certeau, por sua vez, dedica-se a uma investigação sobre o cotidiano que busca justamente o que se escapa dos sistemas, os modos de se "driblar" as coerções, acreditando numa maior autonomia dos indivíduos. "O enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento" (Certeau, 2013, p. 61). Para este autor, interessa observar as "'táticas' articuladas aos 'detalhes' do cotidiano", a criatividade, as astúcias e os modos de proceder de grupos ou indivíduos em seu cotidiano (2013, p. 41). "Enquanto indícios de singularidades – murmúrios poéticos ou trágicos do dia a dia – as maneiras de fazer se introduzem em massa no romance ou na ficção" (2013, p.133), compondo espaços de representação a partir de micro-narrativas, histórias em fragmentos que podem fornecer às práticas cotidianas uma dimensão de narratividade.

O cinema, em toda sua história, se dedica à representação e a narrativização do cotidiano, e o cinema contemporâneo, em especial, tem trazido o cotidiano, o ordinário, para o centro das narrativas. Ao mapear

nas obras cinematográficas em foco os "modos de proceder da criatividade cotidiana" de um determinado grupo social num determinado tempo e espaço busca-se uma compreensão do cotidiano que passa pelo viés da mediação (da linguagem audiovisual, neste caso). E, além disso, entende-se que seria também a prática cinematográfica autoral, "artesanal", ao mesmo tempo uma forma de captar o cotidiano e também uma prática (em sua dimensão artística, mas também comunicacional) inserida neste.

Toma-se a compreensão do material fílmico como resultado de uma narrativização das práticas cotidianas, capaz de fornecer elementos indicativos da forma como determinados espaços e territórios são ocupados, apropriados, recriados, etc. num percurso de filmagem para, posteriormente, serem resignificados no processo de fruição das obras. As situações que se encadeiam são atualizadas no processo fílmico, na reconstituição, criação e recriação das histórias, reais ou imaginárias. A maneira como um cineasta ou realizador audiovisual define uma forma de se apropriar de determinado espaço para daí criar seus "territórios narrativos" é bastante reveladora do processo de "captação" do cotidiano que emerge deste trabalho. No caso do cineasta português Miguel Gomes, uma metodologia de trabalho própria busca detectar essas especificidades do cotidiano, para então recriá-las a partir de um roteiro de ficção, o que foi feito em *As mil e uma noites* (2015).

O CINEMA DE MIGUEL GOMES: MARCAS AUTORAIS EM EVIDÊNCIA

No trabalho de Miguel Gomes, a ficção dialoga com o documentário. Para a cineasta Salomé Lamas, o cinema de Miguel Gomes é "uma perfeita equação entre a realidade e o desejo da imaginação" (Lamas, 2013, p.291). A questão do cotidiano também está presente em sua obra, em especial em *As mil e uma noites*, cujo roteiro parte de relatos midiáticos do cotidiano de portugueses anônimos.

Nascido em 1972, Miguel Gomes integra uma geração mais jovem de cineastas portugueses. Premiado no circuito dos festivais, tem se dedicado a desenvolver "filmes de autor". Em seu projeto mais recente, o longa-metragem de três volumes *As mil e uma noites* (2015), o cineasta busca na fábula uma maneira de retratar o momento de crise econômica pelo qual passa Portugal. Em *Tabu* (2012), a morte de uma mulher idosa, que vive com sua empregada nascida em Cabo Verde, traz à tona histórias de amor e crime de seu passado, quando vivia na África, ainda no período colonial. A dimensão multicultural pontua este filme, tanto na narrativa que se passa no presente, quanto na história do passado colonial que é relatada durante boa parte da trama, contribuindo para revelar os vínculos culturais entre Portugal e África (Furtado, 2012). *Aquele querido mês de agosto* (2008) é um híbrido de documentário e ficção. O longa-metragem registra o processo de produção de um filme no interior de Portugal, onde se encontravam emigrantes portugueses de férias. O desenrolar das filmagens assume a forma de um documentário e, ao retratar um contexto social bastante específico, atribui-se ao filme uma abordagem antropológica.

Algumas marcas autorais nas três últimas obras de Miguel Gomes podem ser notadas: a) Aspectos do cotidiano são ficcionalizados, deixando entrever uma dimensão documental; b) Há uma experimentação narrativa que foge ao realismo clássico e propõe diferentes lógicas de fruição das histórias. Todos os filmes são divididos em partes, ou capítulos, com mudança de perspectiva, ora marcada (Tabu e As mil e uma noites) ora não (Aquele querido mês de agosto); c) Com relação aos temas abordados, os dramas pessoais e os registros do cotidiano revelam aspectos sociais e culturais de Portugal, que são estruturantes da narrativa e do discurso. *As Mil e Uma Noites* se concentra no Portugal contemporâneo, descortinando as "táticas" do cotidiano dos portugueses atingidos por uma política de austeridade imposta pela União Europeia e o FMI; d) No que se refere à dimensão formal, destaca-se a concepção do design sonoro, sendo a música, em especial, um elemento narrativo com "personalidade própria", central, e não auxiliar. É recorrente também o uso de

voz *over* para compor diferentes camadas narrativas, considerando que essa voz não funciona apenas como complemento da imagem; e) Ainda com relação à forma, os planos estáticos e longos privilegiam a montagem no interior da cena, e os planos gerais, também frequentes, valorizam a caracterização dos espaços; f) Com exceção de Tabu, atores e "não atores" – e eventualmente também o diretor e sua equipe – compartilham o mesmo espaço narrativo, contribuindo para o embaralhamento das dimensões reais e imaginárias.

O COTIDIANO EM AS MIL E UMA NOITES

Dois aspectos caracterizam fortemente a narrativa em As mil e uma noites: o cotidiano originalmente "captado" num contexto "real" e a tradição da ficção, de se inventar e contar histórias. Assim como nos filmes anteriores, As mil e uma noites, composto por três filmes, também é dividido em partes, capítulos, devidamente intitulados. Nessa obra, é recorrente o uso de planos estáticos e planos-sequência de longa duração, muitas vezes acompanhados de voz *over*, sem necessariamente haver uma correlação direta com as imagens que aparecem no quadro. Trata-se, ao mesmo tempo, de valorizar a montagem no próprio plano, ou seja, de aproveitar o desenrolar das ações durante o registro, e também de possibilitar a produção de diferentes sentidos a partir de associações livres entre o áudio e a imagem mostrada, criando inclusive diferentes espacialidades. Na trilogia *As mil e uma noites*, o tempo e espaço já são determinados, e constituem o argumento inicial da obra, conforme texto assinado pelo diretor e divulgado no site do filme[1]:

> No filme, as histórias que Xerazade conta passar-se-ão em Portugal. Não num Portugal contemporâneo aos contos do livro, mas no Portugal de hoje, em crise econômica e ebulição social. O Portugal de 2013 e 2014, habitado por ricos e pobres, poderosos e insignificantes, trabalhadores e desempregados, ladrões e homens honestos. Marcado pelas consequências da crise, também um Portugal delirante e de excessos.

No mesmo texto, Miguel Gomes caracteriza sua obra como sendo um retrato ou uma crônica audiovisual sobre seu país, criada a partir do "espírito delirante ficcional de As Mil e Uma Noites": "Ficção e retrato social, tapetes voadores e greves. Aparentemente dimensões que não estão ligadas ou pelo menos que nos habituamos a arrumar em diferentes gavetas. Mas imaginário e realidade nunca puderam viver um sem o outro (e Xerazade bem o sabe)". Esse recorte no tempo e no espaço também está explícito na própria obra, por meio de um texto explicativo apresentado no início de cada um dos três filmes:

> As histórias, personagens e lugares de que Xerazade nos vai falar ganharam forma ficcional a partir de factos ocorridos em Portugal entre os meses de Agosto de 2013 e Julho de 2014.
> Durante este período o país esteve refém de um programa de austeridade executado por um Governo aparentemente desprovido de sentido de justiça social.
> Em consequência, quase todos os portugueses empobreceram.

Ainda que planejasse um filme de ficção, o diretor transformou em elemento estruturante da narrativa o momento social crítico pelo qual passava seu país, mantendo Xerazade como a instância enunciadora. Como filmar fábulas quando se está envolvido com essas histórias foi uma questão de norteou o trabalho do diretor. As histórias que compõem *As Mil e Uma Noites* resultam de vários fragmentos de relatos do cotidiano, que vão ganhando camadas narrativas: primeiro são contadas pela mídia, pelos jornais portugueses; depois, são novamente "apuradas" pela pré-produção do filme, reescritas para o site, e, em seguida, roteirizadas e filmadas. O desenvolvimento da pesquisa de campo foi o elemento determinante durante o processo de pré-produção do filme. A equipe responsável por essa primeira etapa era composta por um coordenador de pesquisa e três jornalistas, que, a partir da mídia, descobriam fatos relevantes e curiosos por todo o país, apuravam, escreviam e postavam as histórias

1 Disponível em http://www.as1001noites.com/o-filme/ Acesso em 23 de março de 2016.

no site oficial. Em seguida, dirigiam-se para o local onde os eventos ocorreram para investigar melhor os fatos. Somente após uma segunda etapa de verificação é que se iniciavam as gravações. Enquanto isso, a equipe de pré-produção e de investigação já se encontrava em outros locais, fazendo com que os processos de pré-produção e de produção se sobrepusessem. De acordo com o "diário de bordo" do filme, 9 de setembro de 2013 foi o primeiro dia de trabalho, seguindo uma "linha de montagem" que deveria funcionar durante um ano. Inicialmente, a equipe de jornalistas propunha ao "comitê central" do filme (formado pelo diretor e roteiristas) quais temas seriam investigados, objetivando mapear acontecimentos relevantes e atuais no território nacional. O comitê central votava as propostas dos jornalistas, que negociavam com a produção do filme como seriam as idas a campo, para apuração dos fatos *in loco*. O diretor e roteiristas recebiam dos jornalistas novas informações que resultaram das investigações em campo e a partir delas criavam uma ficção (com ou sem cenários) que fosse possível de ser contada por Xerazade. Em poucos dias, a equipe de produção deveria garantir atores, ensaios, cenários, figurinos, e assim garantir que a equipe técnica pudesse filmar as histórias.

Esse contato com o "extraordinário" do cotidiano permitiu a reconstrução de histórias, como a do galo que foi levado a julgamento, na cidade de Resende; a dos exterminadores de ninhos de vespas; a dos criadores de pássaros que participam de campeonatos de canto, nas periferias de Lisboa; a do suicídio de um casal no apartamento onde moravam, em Santo Antonio Cavaleiros; a dos "homens de pau-feito", que ironizam as imposições da União Europeia sobre Portugal, entre outras. Essa dinâmica de realização também permitiu incluir os registros documentais: uma grande manifestação de policiais em frente à Assembleia Nacional, no centro de Lisboa; o relato de trabalhadores desempregados; as demissões nos estaleiros de Viana do Castelo; o "banho dos magníficos", quando centenas de pessoas se banham no mar gelado no dia 1º de janeiro, em Aveiro.

Outro aspecto interessante do projeto "1001 noites" é sua plataforma na Internet. No site do filme é possível encontrar um texto explicativo acerca do processo de "rastreamento" de histórias reais, e que endossa o propósito da obra explicitado no seu argumento:

> O trabalho a que aqui nos propomos não é muito diferente daquele que temos feito até hoje – procurar, investigar histórias portuguesas e contá-las aos leitores. No entanto, nestas Mil e Uma Noites vamos escrever também para um novo destinatário: Xerazade, a princesa que, todas as noites, conta uma história ao Rei, adiando assim a sua morte. Isso mesmo exige de nós, jornalistas, maior versatilidade e uma atenção para aquilo que, não estando na sombra, poucas vezes se torna visível.
>
> A realidade portuguesa desafia-nos a essa procura e Xerazade convoca-nos a descobrir as diferentes histórias que irão compor o seu guião.
>
> (...) Os textos publicados neste *site* irão reproduzir diferentes dimensões da actualidade nacional ao longo de 12 meses. Mas não só. Alguns deles poderão servir de base para as histórias que Xerazade irá contar nestas Mil e Uma Noites, mas essas escolhas, assim como o filme, permanecerão invisíveis durante o período de produção.[2]

No site, os internautas são também encorajados a enviarem, para um e-mail específico, histórias que consideram interessantes, de modo a promover o engajamento do público no projeto. A página inicial do sítio é dividida em três partes: Realidade, Ilustrações e Rodagem. Em Realidade há uma lista dos artigos jornalísticos que contam histórias do cotidiano dos portugueses, distribuídas por mês. Em entrevista para a mídia, o diretor afirma: "Acho que o real, o mundo em que vivemos, só pode estar completo se existir ao mesmo tempo a realidade e o imaginário das pessoas"[3].

2 Disponível em: http://www.as1001noites.com/o-site/. Acesso em 05/04/2016.

3 PORTUGAL, Paulo. Entrevista com Miguel Gomes: «É como se tivesse feito o Star Wars de uma só vez». C7nema. 27/08/2015. Disponível em: http://www.c7nema.net/entrevista/item/43788-entrevista-com-miguel-gomes-e-como-se-tivesse-feito-o-star-wars-de-uma-so-vez.html Acesso em 16 de abril de 2016.

CONCLUSÃO

Este breve relato apresenta a dinâmica de criação de uma obra audiovisual contemporânea que coloca o sujeito ordinário, localizado no mundo "real" – social e histórico – no centro da narrativa, transformando-o também em narrador, porém revestido de ficcionalidade. Não à toa, no material impresso de divulgação do filme para o Festival de Cannes 2015 dividem o mesmo espaço, sem hierarquizações, os textos e fotos de apresentação dos atores e dos "não atores" que integram o elenco da produção. Articulando recursos do documentário e da ficção, As Mil e uma noites de Miguel Gomes se ancora na forma e no princípio dos contos maravilhosos para dar realce a relatos do cotidiano e às maneiras como o povo português, se valendo de suas táticas e artimanhas, vivenciou um momento de crise econômica, social e política. Dessa forma, ao longo da narrativa, vai se formando um mapa ao mesmo tempo real e imaginário de Portugal na contemporaneidade, que deixa entrever não somente aspectos culturais de um povo, mas também formas de apropriação desse território a partir de uma estratégia cinematográfica específica que consolida um estilo de "escrita" autoral.

REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer**. 20ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história.** São Paulo: Paz e Terra, 2008.

LAMAS, Salomé. *Tabu, de Miguel Gomes*. In: PEREIRA, Ana C., CUNHA, Tito Cardoso. **Geração invis**ível: **os novos cineastas português.** Livros Labcom Books, 2013.

MEDIAÇÃO TEATRAL NA ESCOLA PÚBLICA DE EDUCAÇÃO BÁSICA: CONCEITO, PROCEDIMENTO E PROBLEMATIZAÇÃO

THEATRICAL MEDIATION IN THE BASIC EDUCATION PUBLIC SCHOOL: CONCEPT, PROCEDURE AND QUESTIONING

Davi de Oliveira Pinto;
Emerson Fernandes Pereira;
Ana Amaral Nunes Pereira
Universidade Federal de Ouro Preto

RESUMO

A mediação teatral é um assunto complexo no âmbito artístico-cultural contemporâneo. Conceituá-la desafia aqueles que se propõem a colaborar na relação espectador/espetáculo teatral. Também se faz necessário encontrar procedimentos mediadores que abram caminhos para o espectador ser o criador da sua experiência estética. Problematizar o tema implica, por sua vez, na revisão de conceitos e de procedimentos muitas vezes tão arraigados que favorecem o preconceito contra a própria ideia de mediação.

Palavras-chave: mediação, teatro, conceito, procedimento, problematização

ABSTRACT

The theatrical mediation is a complex issue in the contemporary artistic and cultural context. Conceptualize it challenges those who propose to collaborate in the relation between spectator and theatrical spectacle. It is also necessary to find mediators procedures to open ways for the viewer to be the creator of his aesthetic experience. Problematize the theme implies, in turn, the review of concepts and procedures often so ingrained that promote prejudice against the very idea of mediation.

Keywords: *mediation, theater, concept, procedure, questioning*

Vivemos em um país no qual a maioria dos cidadãos não tem o teatro entre as suas opções enquanto espectadores. Por isso, parte-se do pressuposto de que a ida ao teatro deva ser trabalhada com o devido cuidado, visto que, na maior parte das vezes, o espectador não dispõe de um repertório prévio de experiências estéticas suficientemente consistente, que possibilite um acesso simbólico mais fluente e estimulante à arte teatral.

Nesse contexto, a mediação teatral é um assunto complexo, como, ademais, qualquer tipo de mediação no âmbito artístico-cultural contemporâneo. Conceituar o que se compreende por mediação teatral é um dos desafios para quem se propõe a colaborar para que se dê uma relação mais significativa entre o espectador e a cena ou o espetáculo teatral.

A mediação teatral não é vista, aqui, como o mesmo que apenas explicar o espetáculo teatral para os professores e os alunos de escolas públicas municipais e estaduais, antes que eles o assistam e para que o possam entender. Não, há que se ir além. A compreensão que se compartilha neste artigo é a da mediação teatral como o processo de potencialização do saber e do sentir já existentes em cada espectador e trazê-los para fazer parte da experiência de se preparar para viver a relação teatral dentro de um relativismo parcial, o qual se caracteriza, segundo Marco de Marinis,

> [...] pela preocupação por não outorgar caráter absoluto a essa diferença ente espetáculo-espectador e de interpretá-la e mediá-la com relação a numerosas variáveis sociosemióticas que entram em jogo: a saber, o gênero teatral, as convenções do espetáculo em questão, a competência do espectador (como soma do saber e do *saber fazer*) etc. Ademais, em como consequência, o relativismo parcial, em oposição ao integral, se preocupa por dar um lugar central aos aspectos cognitivos da recepção do espectador, tentando explicar também, com relação a eles, a dinâmica dos aspectos emotivos que implica essa relação. [grifo do autor, tradução nossa] (MARINIS, 2005, p. 93)

O autor, ao falar na diferença entre o que a equipe do espetáculo pretende que seja recebido, e o que o espectador realmente recebe, considera uma vertente mais viável de compreensão dessa relação assimétrica aquela que pressupões dimensões cognitivas e emotivas, no processo de relação que o espectador estabelece com a cena. A partir dessa opção teórico-metodológica de Marinis, o que se pensa aqui é que a mediação teatral envolve tanto o conhecer quanto o sentir, tornando-se um processo integrado e integrador, seja de preparação para o encontro do espectador com o espetáculo, seja de elaboração conjunta do que se sucedeu durante o momento da fruição.

Em outras palavras: na perspectiva conceitual que aqui se apresenta, a mediação teatral é compreendida como a busca de ampliar o repertório estético do espectador através de experiências lúdicas, dando mais chances para que um encontro significativo de emoção e reflexão com a cena teatral possa se efetivar.
Flávio Desgranges propõe a formação de um espectador autônomo, que tenha uma identidade própria enquanto leitor da cena. Para o autor,

> [...] formar espectadores consiste em provocar a descoberta do prazer do ato artístico mediante o prazer da análise. A especialização do espectador constitui-se não tanto em ensinar como pensar, dialogar, ler, gostar, mas sim em propor experiências que estimulem o espectador a construir os percursos próprios, o próprio saber, o próprio prazer, deixando que cada qual vá descobrindo laços e afinidades, tornando-se íntimo a seu modo, relacionando e gostando de teatro do seu jeito. (DESGRANGES, 2003, p. 173)

Dialogando com a proposta de Desgranges, se pode dizer que a mediação teatral pode ser vista, também, como o conjunto de instigações antes e depois de se assistir o espetáculo, estimulando a descoberta do

prazer não somente de fruir, sentir, mas, também, de analisar, conhecer. Da citação, se destaca, também, que o autor valoriza o saber e o sentir individuais, de modo a que cada espectador realize a sua leitura singular da cena teatral, aproximando-se e distanciando-se desse ou daquele aspecto, na sua relação com o espetáculo, de acordo com a sua vivência anterior, por sua vez, provocada pelas ações mediadoras.

A escola pública (municipal e estadual) é uma instituição apta a receber essas ações. Por oferecer uma estrutura organizacional favorável às atividades de mediação prévias e posteriores ao espetáculo, torna-se um espaço particularmente fértil para a formação de espectadores. Um dos fatores positivos é que se podem encontrar os mesmos espectadores, antes e depois da ida ao teatro, o que não ocorre com o público espontâneo. Outra característica favorável é a diversidade cultural evidente em cada turma, em cada escola. Além disso, se desse ressaltar o fato de que, particularmente, entre o 1º e o 5º Anos do Ensino Fundamental, os alunos estão numa fase de maior abertura ao aprendizado, facilitando que a mediação teatral, trazida de forma prazerosa, possa mais efetivamente estimular, pouco a pouco, a instauração do hábito de ir ao teatro.

Uma outra perspectiva sobre a mediação teatral, que precisa ser enfrentada, é de ordem procedimental ou metodológica: a busca de atividades mediadoras que não repitam as características da pedagogia tradicional, ou seja, que não se limitem a fazer uma exposição oral sobre a obra que se vai assistir, fornecendo informações sobre o texto dramático, a equipe de artistas e técnicos envolvidos, a estética presente na cena ou espetáculo etc.

Dito de outro modo: é preciso descobrir caminhos em que o espectador seja, também ele, criador da experiência estética que ainda vai ter o (ou) que já teve. O espectador deverá ser incentivado a produzir suas próprias leituras diante dos inúmeros signos e de seus possíveis significados.

Anne Ubersfeld defende que

> [...] é o espectador, muito mais que o encenador, quem fabrica o espetáculo, pois ele tem de recompor a totalidade da representação em seus eixos, o vertical e o horizontal ao mesmo tempo, sendo obrigado não só a acompanhar uma história, uma fábula (eixo horizontal), mas também a recompor a cada momento a figura total de todos os signos que cooperam na representação. Ele é forçado a envolver-se no espetáculo (identificação) e a afastar-se dele (distanciamento). Não há, é certo, outra atividade que exija semelhante investimento intelectual e psíquico. Daí advém, sem dúvida, o caráter insubstituível do teatro e sua permanência em sociedades tão diferentes e sob formas tão variadas [...] (UBERSFELD, 2005, p. 20)

Para a autora, o espectador exerce um protagonismo na atribuição de significados ao espetáculo. Ele restabelece a completude da cena, atribuindo à sua maneira os seus próprios significados aos elementos cênicos, tais como o espaço, o tempo, o cenário, o figurino, a maquiagem, a iluminação, a música, a ação, os personagens, as falas, o enredo, os temas focalizados pela encenação etc.

O espectador é responsável, pois, por (re) montar o espetáculo, usando para tal a sua experiência estética, a sua bagagem cultural e existencial. Exige-se, nesse processo, atenção e raciocínio, pois, sem descuidar da emoção e do sentimento, afinal, é a partir desse grupo de competências que o espectador fabrica o espetáculo. Sendo assim, o teatro permanece único no seu potencial de exigir do sujeito uma posição ativa de construtor de uma leitura sensível, crítica e criativa da linguagem cênica. Tal característica faz com que o teatro continue em sua particularidade “insubstituível”, perdurando em tempos, espaços e culturas diferentes, sob as mais diversas maneiras.

As metodologias passíveis de uso e invenção são inúmeras e se podem mencionar algumas linhas de ação pedagógica relatadas por Desgranges, quando da sua coordenação do projeto Formação de Público, da Prefeitura de São Paulo, em 2004:

> [...] 1) os debates entre artistas e espectadores, sempre após a apresentação do espetáculo; 2) os cursos de formação em teatro oferecidos aos professores da rede pública municipal que atuavam no projeto; e 3) os *ensaios de desmontagem*, procedimentos pedagógicos de mediação teatral oferecidos nas escolas, antes e depois dos espetáculos, aos participantes, visando dinamizar a recepção da obra. [grifo do autor] (DESGRANGES, 2006, p. 160)

Os debates já são costumeiros, quando se pretende entabular algum tipo de interlocução entre espetáculo e espectadores, seja nos ensaios abertos, seja nas apresentações do trabalho já finalizado. Os cursos de formação para professores apontam para uma seara fundamental: complementar a formação artística e estética, muitas vezes deficitária, dos professores das escolas públicas, uma vez que a sua maioria não teve, nem enquanto alunos da Educação Básica, nem enquanto alunos de cursos de formação de professores, ao acesso a esse tipo de conhecimento específico, qual seja, o teatral. Por fim, os ensaios de desmontagem são atividades de aproximação das características de um determinado espetáculo, pela via do fazer teatral em si, por meio de improvisações, criação de cenas e outros tipos de atividades teatrais.

E, é claro, é necessário pontuar, muitas outras linhas de ação pedagógicas podem ser criadas, conforme cada contexto, cada público, cada cena ou espetáculo teatral.

Não se pode deixar de dizer que qualquer tipo de contato com a arte teatral, seja a fruição de uma cena (ida ao teatro), a participação em uma improvisação teatral (fazer teatro) ou uma conversa sobre o teatro (contextualizar o teatro) podem ser consideradas atividades mediadoras. E – é essa a convicção que aqui se expõe – o ideal é que esses três eixos, inspirados na Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa (BARBOSA, 1998), estejam presentes e se alternem atividades que enfatizem ora um, ora outro, ora mais de um ou mesmo os três ao mesmo tempo.

Por fim, problematizar a mediação teatral implica numa revisão de conceitos e procedimentos muitas vezes tão arraigados que favorecem o preconceito contra a própria ideia de mediação. Há artistas e educadores que pensam ser desnecessária ou até prejudicial uma atividade mediadora antes ou depois da fruição de uma cena ou espetáculo teatral.

Trabalhar a formação é essencial para aprimorar o potencial estético do espectador. Partindo do pressuposto que é falho no sistema educacional, procedimentos que desenvolvam atividades de valorização do teatro como obra de arte, é preciso repensar ações que possibilitem o despertar do interesse dos alunos em frequentar espetáculos teatrais.

Desgranges considera que

> A iniciação de espectadores, contudo, requer organização e aplicação de métodos e procedimentos específicos destinados a sua formação. A leitura do teatro, passeio interpretativo pelos signos que constituem uma encenação, como afirmava Brecht, não é atitude evidente, mas adquirida. A capacitação estética não é somente aptidão natural, mas conquista cultural. Democratizar o acesso ao teatro consiste, portanto, em preparar esse espectador iniciante, instrumentalizando-o, tornando-o apto ao diálogo com a obra. (DESGRANGES, 2003, p. 43)

Para o autor, portanto, é preciso criar metodologias específicas para a formação do espectador. O sujeito possui muitos conhecimentos prévios, mas, pode não dispor do conhecimento específica da leitura do espetáculo

teatral, que pode construir por meio de atividades de mediação teatral, as quais englobam dimensões artísticas, estéticas e educacionais. A capacidade de apreciação estética advém de um procedimento cultural. A popularização do acesso físico ao teatro é uma parte do processo, que precisa se completar mediante a formação do espectador para estabelecer movimentos de atribuição de significados à cena teatral.

A mediação teatral é vista aqui como uma boa estratégia de aproximar da cena as pessoas que não têm acesso ao teatro, pois, uma série de fatores as distanciam, como, por exempl,: a falta de políticas públicas que favoreçam a ida ao teatro, a concorrência dos meios de comunicação, a violência das cidades e a dificuldade de locomoção, aspectos que enfatiza Desgranges (2003, p. 19-25).

Pensar a mediação teatral como algo irrelevante pode indicar uma visão da leitura do teatro como um conhecimento natural, e não conquistado culturalmente. É certo que, como diz o ditado, "o hábito faz o monge", mas, não se pode desconsiderar os contextos em que o teatro dificilmente vai se tornar parte do repertório cultural se não for acompanhado de uma força extra, que é, aqui, a mediação teatral. O hábito de ir ao teatro só se estabelece ao longo de anos de frequentação. Como não é essa a realidade de muitas cidades, particularmente do interior do país, cada ida ao teatro precisa de um cuidado redobrando e de recursos artísticos e pedagógicos que potencializem a capacidade de a cena ou espetáculo teatral têm de conquistar o espectador.

O que pode estar em jogo, nessa atitude de menosprezo às ações mediadoras pode ser, também, um desconhecimento do potencial da mediação teatral, tanto para provocar interesse, curiosidade, expectativa, vontade de participar do encontro insubstituível entre o espectador e a obra de arte, quanto para promover os mais inesperados desdobramentos advindos desse momento único e efêmero.

Outro componente da resistência de muitos a fazer outra coisa que não seja o contato direto com a cena ou espetáculo teatral é a convicção, algo romântica, de que o espectador deve ter um encontro "puro" com a obra, como se houvesse alguma pessoa que não tivesse bagagem cultural e como se existisse algum espetáculo que não fosse erigido a partir de outras tantas bagagens culturais. Somos mediados, e não somente do ponto de vista teatral, o tempo topo, artistas e espectadores. Diante disso esse purismo de alguns não se sustenta. Nesta comunicação, se iniciou pincelando algumas possibilidades de se conceituar a mediação teatral, indo em seguida a considerações procedimentais e chegando a discutir algumas ressalvas que são feitas, principalmente por artistas da cena, a propostas de mediação teatral. Argumentou-se em favor da importância da mediação teatral na formação de espectadores. Não se formam novos espetadores apenas levando-os ao teatro, mas, também, promovendo situações em que essa ida ao teatro seja transformada em uma fonte de construção dos mais diversificados conhecimentos. Fez-se a tentativa de responder a alguns senões que são comumente colocados às iniciativas de mediação teatral, na convicção de que o espectador que é convidado, por meio da mediação teatral, a fabricar o espetáculo teatral que assiste tem mais oportunidades de desenvolver o seu saber sensível e o seu potencial crítico diante das mais distintas questões que enfrente enquanto sujeito social frente ao meio em que vive.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação pós-colonialista no Brasil: aprendizagem triangular. In: _____. Tópicos utópicos. Belo Horizonte: C/Arte, 1998, p. 30-51.

DE MARINIS, Marco. En busca del actor e el espectador: compreender el teatro II. Buenos Aires: Galerna, 2005.

DESGRANGES, Flávio. Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.

DESGRANGES, Flávio. Pedagogia do espectador. São Paulo: Hucitec, 2003.

UBERSFELD, Anne. Ler o teatro. Coordenação da tradução de José Simões de Almeida Júnior. São Paulo: Perspectiva, 2005.

EXPERIÊNCIAS AVALIATIVAS COM QR-CODES: ESTUDO DE CASOS EM EXPOSIÇÕES DE ARTE NA CIDADE DE VITÓRIA (ES)

EVALUATIVE EXPERIENCES IN THE USE OF QR-CODES: TWO CASES OF TEMPORARY EXHIBITIONS IN THE CITY OF VITÓRIA (ES)

David Ruiz Torres
PPGA - Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
PNPD/CAPES

RESUMO

Neste trabalho é realizado um estudo sobre a utilização dos QR-codes em dois espaços expositivos na cidade de Vitória (ES). A análise comparativa de ambas experiências permitiu avaliar criticamente o uso desta ferramenta tecnologia como recurso educacional para a mediação e a difusão da arte, assim como a busca de variantes ou alternativas ao modelo proposto.

Palavras-chave: QR-code, mediação, arte, exposição.

ABSTRACT

This work is a study about the use of QR-codes in two exhibition spaces in the city of Vitória (ES). The comparative analysis of both experiments allowed critically evaluate the use of this technology as an educational resource tool for mediation and dissemination of art, as well as the search for variants or alternatives to the proposed model.

Keywords: *QR-codes, mediation, art, exhibition.*

No início do século XXI, os muitos avanços tecnológicos conduziram o ser humano, alterando a sua então construção histórica, a mudar a sua forma de existência, apresentando um modelo de vida *on-line* e *off-line* como partes de um mesmo ente. Em nosso presente, a diferenciação entre o mundo real e o virtual está se tornando cada vez mais anacrônica já que a presença da tecnologia faz parte de nossas vidas diárias e até mesmo de nossa natureza além do meramente físico no que tem sido denominado como um processo de "cibridismo". Isso tem a ver também com o conceito desenvolvido por Roy Ascott de "ciberpercepção":

> as tecnologias pós-biológicas nos permitem estar diretamente envolvidos na nossa própria transformação, e estão a provocar uma mudança qualitativa em nosso ser. A faculdade emergente de ciberpercepção, nossas artificialmente melhoradas interações de percepção e cognição, envolvem a tecnologia transpessoal de redes e cibermídia globais (1996, p. 2, tradução nossa).

Portanto, a presença cada vez maior das tecnologias não deve ser entendida como simplesmente o uso de ferramentas que facilitam a realização de algumas tarefas, mas também se refere à uma melhora na nossa aprendizagem e nos modos de como enfrentar e pensar a realidade.

Assim, não é surpreendente que uma das instituições da memória e do saber, os museus, tenham sucumbido a uma implantação significativa das novas tecnologias desde sua aparição, como estratégia de aprimoramento nas suas ações de mediação na e da cultura.

Os espaços expositivos do século XXI, museográficos ou não, têm sido caracterizados por uma crescente utilização das tecnologias contemporâneas em campos relativos à documentação, restauração ou comunicação. A área de mediação educacional não poderia ser menos afetada por esses novos ventos, e até a data existe uma dinâmica importante na utilização de recursos tecnológicos que facilitam esse trabalho interpretativo e de difusão, tanto aos profissionais quanto ao público.

A nossa forma de adquirir conhecimento, baseado no conceito de interatividade, entendida como a interação entre o indivíduo e a máquina, se concebe como sinônimo de aprendizagem no âmbito museológico. A uma grande quantidade de ferramentas tecnológicas, tais como painéis ao toque (*touch screan*), jogos interativos ou reconstruções virtuais em 3D; devemos acrescentar todas aquelas que têm proliferado graças ao uso do telefone celular nos últimos anos: aplicativos multimédia personalizados, QR-codes, ou, mais recentemente, a realidade aumentada.

No entanto, e como observado por Ana Mae Barbosa "a área menos beneficiada pelas tecnologias contemporâneas em museus é a educacional" (2005, p. 109), destacando o frágil estado da tecnologia no campo da mediação. Uma situação que é paralela à falta de estudos de público para avaliar o impacto real dos conteúdos virtuais oferecidos aos visitantes. Assim, a relação entre os conteúdos digitais e o público não tem conseguido ter uma atenção especial, desde que fizeram sua aparição os chamados museus virtuais. Foi algo que já se mencionava na obra de Wernet Schweibenz, *The virtual museum,* quando afirmou que "enquanto os estudos visitantes tornaram-se uma disciplina emergente no campo museológico Anglo-Americano, as pesquisas destinadas aos visitantes virtuais são um campo comparativamente novo" (1996, p. 193, tradução nossa).

Apesar das quase duas décadas que nos separam destas afirmações, o fato é que os estudos de público virtual ainda não conseguiram ter a mesma notoriedade que os estudos tradicionais de público ou ir mais além de meros dados quantitativos. Algo que também se repite na avaliação dos recursos tecnológicos utilizados em salas de exposição, especialmente nos últimos anos em que o conteúdo digital é oferecido através de aplicativos para celular, como mencionaremos a seguir.

Certamente, o interesse suscitado pelas novas tecnologias nas salas de exposição é devido, em muitos casos, a uma moda tecnológica que parece não responder a critérios educativos firmes. Esta ideia já foi denunciada por Edward P. Alexander, em seu trabalho *Museums in Motion*, quando ele disse que "os dispositivos (tecnológicos) são ferramentas e técnicas para comunicar ideias e conceitos claramente definidos, não truques para ser admirados por sua novidade e inventiva" (1979, p. 189, tradução nossa). Ele outorgava ao curador a responsabilidade na concepção desses conteúdos, além do correto aproveitamento dos novos recursos tecnológicos.

Ana Mae Barbosa incide sobre esta prática errônea das ferramentas tecnológicas, quando nos fala sobre a "defasagem entre avanço tecnológico e qualidade conceitual que está agora ocorrendo com a maioria dos produtos de museus e de centros culturais, gerados pelas tecnologias contemporâneas, que pretendem dar acesso à obra de arte" (2005, p. 105).

Esta situação levou ao surgimento de críticas e questionamentos derivados do uso em massa das tecnologias contemporâneas nesses espaços ou, por outro lado, aplicações carentes de conteúdos que ampliem o conhecimento para além do "efeito pirotécnico", o que parece evidenciar uma falta de estudos de público precisos para avaliar a sua viabilidade.

No contexto brasileiro, durante os últimos anos, encontramos várias tecnologias que eram usadas em espaços expositivos, mas especialmente nos concentramos para este estudo no uso dos QR-codes. Eles têm sido comuns em exposições de grande renome, tais como a 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, ou várias mostras do Instituto Tomie Ohtake (SP) que ofereceram uma audioguia mediante QR-codes.

A atuação profissional na região da Grande Vitória, no Espírito Santo, levou à observação de que o uso de QR-codes também está presente nas instituições locais nas quais essa tecnologia também está tendo um papel importante na difusão de conteúdos, apesar de estarem fora do grande eixo hegemônico do sistema da arte no Brasil. Isto parece ser devido, em parte, ao fato de ser um recurso educacional bastante barato em comparação com a escolha de outras tecnologias, cuja utilização é inviável dentro de orçamentos aparentemente mais modestos. Buscando analisar este fenômeno em outros locais análogos ao espaço cultural capixaba, citaremos alguns exemplos como o Museu do Mar e da Capitania (Ilhéus, Bahia), que desde 2014 utiliza os QR-codes para obter mais informações sobre algumas das peças expostas em cinco idiomas diferentes, promovendo também a acessibilidade dos visitantes[1]. Ou o parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém (PA) no qual os QR-Codes forneciam informações sobre algumas das espécies locais e suas propriedades e benefícios para a saúde[2].

A usabilidade desses códigos, que podem ser contextualizados em qualquer ambiente expositivo, os torna como referência no acesso ao objeto e conteúdos culturais, como já demonstraram alguns estudos acadêmicos sobre o assunto (Lopes et al., 2012; Delinski et al., 2012). No entanto, como mencionado anteriormente falando sobre as escassas pesquisas destinadas à relação entre os visitantes e os conteúdos digitais, estes são estudos que não fornecem resultados sobre o público e a eficácia deste recurso tecnológico em espaços expositivos reais, algo que foi objetivo principal deste estudo.
Assim, buscando estratégias de avaliar a eficácia e amplitude dessa ferramenta, foram realizadas duas experiências baseadas no uso de QR-codes em colaboração com duas exposições de arte na cidade de Vitória (ES). A primeira teve lugar no Palácio Anchieta, com motivo da exposição *"O encantado" desenhos, pinturas e*

1 <http://jornalsportnews.blogspot.com.br/2014/10/maramata-inicia-implantacao-de-qr-code.html>. Acesso em: 15/setembro/2016.
2 <http://www.brasil.gov.br/ciencia-e-tecnologia/2013/10/museu-paraense-realiza-trilha-ecologica-multimidia>. Acesso em: 13/setembro/2016.

objetos de Attilio Colnago (2014). Foi projetada uma aplicação com QR-codes similar aos exemplos em espaços expositivos mencionados anteriormente, na qual foram selecionados vários dos trabalhos da exposição para colocar um código que levasse a um site com informações sobre a obra em questão. Nessa proposta se pretendeu fornecer uma visão mais ampla do processo criativo do artista para compreender a gênese e os procedimentos da obra apresentada em seu estado final[3].

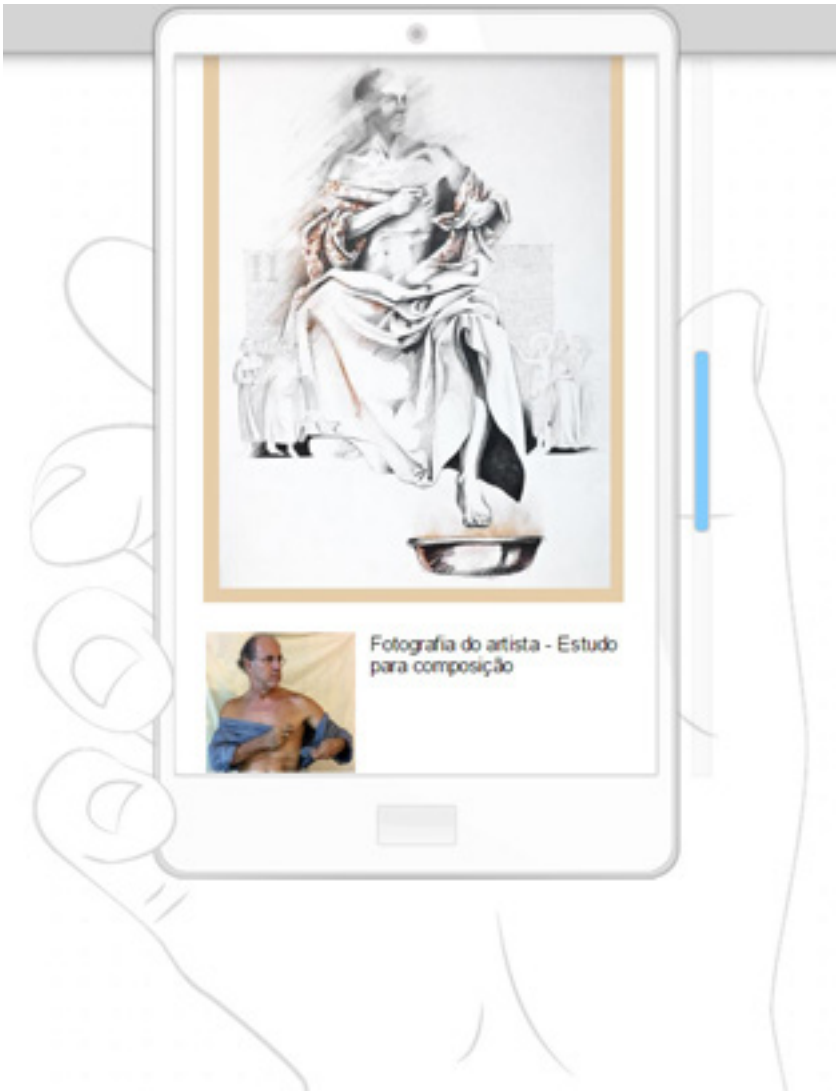


Figura 1. Conteúdos digitais do QR code. Captura do autor.

Partindo de resultados iniciais durante a primeira exposição, vários recursos alternativos foram usados durante uma segunda experiência em outra mostra que procurou promover uma relação mais estreita entre os visitantes e os conteúdos digitais oferecidos pela aplicação de QR-codes. Esse segundo cenário de validação foi no Centro Cultural Sesc "Glória", por ocasião da 11ª edição da exposição *Vitória em Arte* (2015). Aqui se reuniram varias obras de artistas locais e, especialmente, foram homenageados dois artistas com uma carreira importante no Estado. Os artistas Rosana Paste e Antonio Rosa tiveram um lugar de destaque no espaço de exposição sendo objeto, por tanto, da experiência com QR-codes[4].

3 Site com os conteúdos digitais dos QR-codes: <http://attiliocolnago.wixsite.com/oencantado/saibamais>.

4 Em relação à museografia, e como uma proposta de captação de público, foram elaborados alguns painéis explicativos sobre como usar os QR-Codes, indicando alguns leitores gratuitos e eficientes que podem ser descarregados das plataformas digitais como *Beetag Reader*.

Como no caso anterior no Palácio Anchieta, foram escolhidos alguns trabalhos que por sua especial relevância ou maior conteúdo eram ideais para expandir as informações mediante o uso dos códigos[5]. Mas, desata vez, as etiquetas de QR-codes foram acompanhadas com fragmentos de texto que avançavam os conteúdos digitais como uma forma de sugestionar ao visitante para ler o código com o seu celular. As figuras 2 e 3 apresentam algumas destas etiquetas com as respectivas obras.

Figura 2. Imagem da obra *A ilha* de Rosana Paste e etiqueta QR-code. Foto do autor, 2015.

Figura 3. Imagem da obra *O sanfoneiro* de Antonio Rosa e etiqueta QR-code. Foto do autor, 2015.

5 Site com os conteúdos digitais dos QR-codes: <http://vitoriaemarte11.wixsite.com/expo/saiba-mais--->

Finalmente, se utilizou uma ferramenta como *Google Analytics*, que é responsável por fornecer os dados de acesso a um determinado site. Assim, permitia monitorar a leitura dos QR-codes usando um dos itens que identifica o acesso à web desde dispositivos móveis.

Em relação aos resultados de público obtidos com *Google Analytics*, um dos primeiros dados que nos dá essa ferramenta é o número de visitantes que acessaram as informações contidas nos QR-codes. Assim, enquanto que na exposição realizada em 2014 o número atingiu apenas 28 pessoas, durante a segunda experiência em 2015, houve um relativo maior interesse, dado que foram 45 os visitantes que escanearam os códigos.

Outro dos dados obtidos através do monitoramento com a ferramenta *Google Analytics* se refere ao comportamento dos visitantes e, mais especificamente, ao tempo dedicado na leitura das informações digitais de cada uma das obras. O tempo médio para cada um dos códigos durante a mostra de 2014 foi de 3:25 minutos, enquanto que, por seu lado, o tempo dedicado na exposição de 2015 foi de 2:25 minutos. Ambos dados, em resposta ao comprimento curto de textos e de informações visuais básicas, evidenciam um tempo suficiente para se concentrar nos conteúdos.

CONCLUSÕES

Na sequência dos resultados podemos confirmar a ideia de que são precisos estudos de publico que nos falem sobre a adequação de uma determinada tecnologia como mediação nos espaços de exposição. No caso dos QR-codes se demonstrou que esta tecnologia ainda aparece como algo alheio ao discurso expositivo e que como um recurso de mediação não encontra uma aplicação satisfatória.

Embora até certo ponto se alcançassem os objetivos na segunda experiência, aumentando o número de visitantes que usaram os QR-codes, o fato é que o aumento na cifra de visitantes não é realmente significativo se falamos de exposições pelas quais passaram centenas de pessoas.

Apesar desses resultados, se evidenciou a idoneidade de uma preparação prévia e um trabalho elaborado na edição de conteúdos digitais de forma qualitativa, da mesma forma que nas visitas monitoradas se oferecem diferentes níveis de mediação em função do grupo de visitantes.

A falta de uma curadoria tecnológica adequada parece provocar que a mediação das novas tecnologias na aprendizagem não-formal dos espaços expositivos seja um elemento que, dentro do conjunto da exposição, para o público, pareça não acrescentar à obra ou à sua recepção ampliando a experiência estética em curso. Isto nos leva a perceber certo desinteresse no uso dessas tecnologias por parte do visitante nesses espaços fora dos grandes centros culturais do Brasil.

Acreditamos que os educadores tem um papel decisivo nisto, em especial os arte-educadores, os quais deveriam assumir o papel de mediadores entre os visitantes e essas novas ferramentas tecnológicas para que esta relação sensível da experiência estética consiga ser eficaz dentro dos espaços expositivos na atualidade.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Edward P. **Museums in Motion**. Nashville: American Association for State and Local History, 1979.

ASCOTT, Roy. The Museum of the Third Kind. **InterCommunication**, nº 15, Nov., 1996. Disponível em: <http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic015/ascott/ascott_e.html> Acesso em: 04/setembro/2016.

BARBOSA, Ana Mae. Dilemas da Arte/Educação como mediação cultural em namoro com as tecnologias contemporâneas. In:_____(Org). **Arte/Educação contemporânea**: consonâncias internacionais. São Paulo: Cortez, 2005. p. 98-112.

DELINSKI, V.; CANDIDO, F.; CERUTTI, D.; CELINSKI, T.; PACHECO, M. O uso de QR-code em material didático para o museu virtual da Universidade Estadual de Ponta Grossa. In: 10º CONEX. Ponta Grossa. **Anais do CONEX, 2012**. Disponível em: <http://www.uepg.br/proex/anais/trabalhos/172.pdf>. Acesso em: 10/setembro/2016.
LOPES, U.; FERREIRA, R.; SCHERER, D. Uso de QR Code e Realidade Aumentada como suporte a visitação de museu. **RENOTE - Revista Novas Tecnologias na Educação**, v. 10, n. 2, dec., 2012. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/renote/article/view/36132>. Acesso em: 05/setembro/2016.

SCHWEIBENZ,Werner. The "Virtual Museum": New Perspectives For Museums to Present Objects and Information Using the Internet as a Knowledge Base and Communication System. In: Zimmermann, Harald H.; Schramm, Volker (Org.): **Knowledge Management und Kommunikations systeme, Workflow Management, Multimedia, Knowledge Transfer**. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 1998. Pp. 185-200. Disponível em: <http://www.informationswissenschaft.org/wp-content/uploads/isi/isi1998/14_isi-98-dv-schweibenz-saarbruecken.pdf>. Acesso em: 04/setembro/2016.

O SKETCHBOOK DIDÁTICO: UMA PRÁTICA EDUCATIVA COM ESTUDANTES DO CURSO DE ARTES VISUAIS – PARFOR

THE DIDACTIC SKETCHBOOK: AN EDUCATIONAL PRACTICE WITH THE VISUAL ARTS STUDENTS – PARFOR

Márcia Moreno;
Marilnilse Netto;
Ricardo de Pellegrin;
Sonia Monego
Universidade Comunitária da Região de Chapecó (UNOCHAPECÓ)

RESUMO

Com o intuito de qualificar o uso do Sketchbook nas aulas de desenho, o presente artigo, cujo tema é "O Sketchbook didático: uma prática educativa com estudantes do curso de Artes Visuais – PARFOR", traz uma experienciação desse suporte para possibilitar ao estudante, que já atua em sala de aula, que utilize posteriormente esse material, como um diário das atividades desenvolvidas no decorrer dos semestres. Essa pesquisa tem como principal objetivo, auxiliar esse professor/estudante em suas atividades da disciplina de Artes Visuais, tendo o desenho como um aliado nas práticas educativas, desmistificando o "mau" uso dessa técnica "primária" de comunicação da história da humanidade. Através do Sketchbook o professor/estudante poderá registrar todas as atividades e teorias abordadas em sala de aula, para que, posteriormente, use esse material como um material didático.

Palavras-chave: Sketchbook; Processo Criativo; Desenho; Material didático

ABSTRACT

With the objective of qualifying the use of the Sketchbook in the design lectures, this article, which the subject is: An educational practice with the Visual Arts students - PARFOR, brings an experiencing by this support to facilitate to the student who acts in the class room, to utilise this material as a diary of the activities developed during the semester. The main objective of this study is to help the professor/student during their activities in the Visual Arts discipline where the design is like an ally in the educational practice, demystifying the "bad" use of this "primary" communication technique from the humanity's history. Through the Sketchbook the professor/student can register all the activities discussed in the classroom, in order to use this as a didactical material.

Keywords: *Sketchbook, Creative Process, Design, Didactic Material*

CRIATIVIDADE E O SUJEITO

No âmbito conceitual ou intelectual, os processos criativos articulam-se principalmente através da sensibilidade, sendo ela patrimônio de todo ser humano, ainda que em áreas sensíveis diferentes. O ser humano nasce com um potencial de sensibilidade, que é um canal ou porta de entrada das sensações, ligando-o de imediato a tudo que acontece em torno desse.

Para a autora Ostrower (1987), adquirindo a significação e começando a interagir mais intensamente com o meio, o sujeito transfere para o consciente e inconsciente, informações absorvidas durante o seu crescimento/convivências e cria símbolos, onde o desenvolvimento do processo possibilita a criação de várias formas de viver e nelas, o nosso fazer.

Gardner (1997) comenta que há uma necessidade essencial do sujeito desenvolver habilidades técnicas. Essa afirmação também encontramos no livro de Dalto (1993), quando ela entrevista vários profissionais de diferentes áreas de atuação, quanto ao desenvolvimento criativo e na maioria, houve a confirmação de que, para um sujeito ser criativo, independentemente da área, há a necessidade da habilidade/conhecimento técnico e de muito "treino", repetição de exercícios, das atividades.

No processo de preparação/treino, segundo o autor Wallas (*apud* Alencar, 1993), é uma fase onde o "criador", pesquisa, anota, discute, explora, aponta os pontos positivos e negativos, dá-se como um investigador. Desta forma ignora-se a ideia de que o artista, escritor e outros, produzem no momento de inspiração ou de iluminação. Ele produz após um intenso processo operatório, tendo esse processo a duração de semanas e até mesmo de anos.

Para que o sujeito desenvolva esse "gosto" pela pesquisa, pelo investigar, é de suma importância que as experiências vividas nos primeiros anos na escola sejam aguçadas, estimuladas e Alencar (1993) afirma que as escolas devem dar maior atenção para a criatividade de seus alunos, promovendo momentos diferenciados que venham a estimular para a busca do "novo".

O DESENHO ENQUANTO PROCESSO

Independente da civilização e período, o desenho teve a sua importância histórica pelo fato de que, se não existisse, muitas civilizações teriam se apagado. O desenho foi uma das contribuições mais importantes para povos egípcios, gregos e romanos no período de 1570-1085 a.C. Encontrado em vários papiros ilustrados, sarcófagos e ilustrações de túmulos esculpidos em rocha, o desenho era visto como um acréscimo à escultura. Ao passar dos séculos, acompanhando a história da humanidade, foi no século XV que o desenho passou a ser utilizado como croquis e exercícios, mas com muita exigência na proporção e perspectiva. Nesse período, Leonardo da Vinci foi um dos grandes artistas que conseguiu atingir o auge desta expressão através da anatomia humana. Segundo Rudel (1979, *apud* COX, 2001), o desenho exige dos artistas muito mais dedicação e estudos, pois eles têm a intenção de "imitar a realidade" e chegam a usufruir boa parte do dia em estudos e investigações anatômicas para construir os seus modelos para depois executá-los em esculturas.

A autora Edwards (2002), afirma que para ocorrer o aperfeiçoamento do traço, do desenho, necessitamos aprender a copiar o que se vê para aprendermos a desenhar da realidade para então obtermos a habilidade, onde essa é "[...] o alicerce da maior parte da grande arte, senão de toda. O fato é que sem um certo grau de habilidade técnica não haveria arte nenhuma" (COX, 2001, p.257). Desta forma, com o exercício da "cópia"

a possibilidade do sujeito criar é mais considerável, tendo em vista que o repertório é mais amplo para desenvolver esse processo. Contudo, se faz necessário uma orientação adequada para a realização das atividades que envolve o desenho de observação.

Porém, até 1958 aqui no Brasil, ainda era evidente a metodologia ultrapassada de ensino do desenho, mesmo tendo passado por várias reformas educacionais.

Um exercício que em 2012 ainda é conhecido, e sugerido em sites de brincadeiras para crianças, é a ampliação de figuras através do quadriculado, introduzida por Rui Barbosa e chamada naquela época 'rede estimográfica'. Este e outros exercícios foram preservados através dos livros didáticos de educação artística até os anos 1980, portanto perduraram 100 anos nas escolas brasileiras. (BARBOSA, 2014, p.50-51).

A nossa maior dificuldade, enquanto adultos, é "livrarmos" dos estereótipos já pré-estabelecidos. Há uma repulsa em relação ao novo. Para que não viemos a tornar os nossos alunos em sujeitos menos "elásticos", devemos nos precaver, propondo atividades interessantes e instigantes, aonde eles venham a manter uma constante em relação ao novo saber e segundo Piaget, o período ideal para isso são nos primeiros anos de vida do sujeito.

Sabemos que aquilo que uma criança de tenra idade memoriza permanecerá para a toda a sua vida. É por isso que podemos ajudar a criar indivíduos com uma mentalidade elástica e pronta a resolver todos os problemas que alguém pode ter na vida: desde encontrar um emprego até projetar sua própria casa ou educar os filhos. (MUNARI, 2002, p. 235-236).

Essa breve explanação citada, reforça a importância em propor algo que ultrapasse as "regras" básicas do ensino do desenho, que perpassam séculos mantendo a mesma metodologia, o que reforça o desinteresse por parte dos estudantes nos espaços escolares.

O SKETCHBOOK COMO DIÁRIO VISUAL

O diário de artista, nos transmite informações sobre determinados momentos históricos ao qual um sujeito está inserido, onde historiadores do século XX, buscavam uma nova maneira de estudar a história, as estruturas particulares envolvidas nos acontecimentos, sendo que "[...] a vida de uma única pessoa poderia dizer respeito a uma sociedade inteira" (FORCINETTI, 2008, p.17). Neste sentido, esses registros constavam o cotidiano de pessoas comuns, dando maior importância aos detalhes de suas vidas, pois esses detalhes proporcionariam uma nova maneira de estudar e construir dados históricos.

No decorrer da história, muitos artistas passaram a utilizar esse meio de registro, como forma de estudos, pesquisas e experienciações, podendo ser elas pessoais ou não. Segundo Almeida e Bassetto (2010), "[...] os cadernos de esboços, são ferramentas essenciais no processo de geração de ideias. Portáteis e informais, são pequenos espaços para as experimentações gráficas e exercícios do livre pensamento, companheiros inseparáveis de artistas e criativos em geral."(p.6).

O uso desse "suporte" ocorreu por vários artistas no decorrer da história, onde esse diário visual, passa, em alguns casos, a ser o próprio objeto de arte. Após a inserção das pesquisas, esboços, etc. acaba resultando no trabalho final, muitas vezes publicados. Temos como exemplos, os estudos de Leonardo Da Vinci, Delacroix, Van Gogh, Frida Kahlo, Roger Bassetto, Renato Alarcão, onde Charles Watson relata que:

‘Sketchbooks’ é um raro exemplo no Brasil de uma antologia desse tipo. Num contexto de consumismo desenfreado e constante procura por novos produtos da indústria e do design, é refrescante ver um livro que visa à contemplação dos bastidores das linguagens criativas. (*apud* ALMEIDA e BASSETO, 2010, p.08).

Abaixo podemos observar (figuras 1 e 2), exemplos do uso do Sketchbook, como suporte para estudos, com diferentes finalidades.

Figura 1 e 2. À esquerda: estudos da artista Frida Kahlo (FUENTES, Carlos e LOWE, Sarah M. El Diario de Frida Kahlo, 2010).
À direita: Sketchbook da autora usado em viagens, 2011 (Acervo autora).

Neste artigo, trazemos o Sketchbook como material didático, possível de ser usado nos diferentes níveis de ensino, com o intuito de possibilitar o estudo, a pesquisa, tendo como foco principal, o desenho como processo do desenvolvimento criativo.

A ELABORAÇÃO DO SKETCHBOOK DIDÁTICO

A partir do contato com um artista Irlandês, James Moore em 2011 em um projeto de intercâmbio, é que tive a oportunidade de manusear o Diário Visual de um artista, o Sketchbook. Instantaneamente fiquei extasiada com a diversidade de informações, tanto textual como visual. Desde então, busquei compreender o processo, pesquisei e li muitos materiais a ponto de inserir esse processo em minhas aulas, como professora do curso de Artes Visuais, bem como passei a utilizar desse meio para meus estudos/registros (figuras 3 e 4).

Figura 3 e 4. À esquerda: Sketchbook da autora, como material didático, 2016 (Acervo autora).
À direita: Sketchbook de estudante da Graduação em Artes Visuais – PARFOR. Estudos realizados em sala de aula, 2016. (Acervo autora)

O uso do Sketchbook tem sido “regra” nas minhas aulas de desenho desde o ano de 2013, onde o estudante registra todos os conteúdos, atividades e exercícios, como forma de, em um único espaço, ter acesso as experienciações vivenciadas em sala de aula. Com o intuito de usar esse diário como estudo, o principal foco desse objeto, é que, quando esse estudante for atuar no ensino básico, possa resgatar nesse “caderno” todas e quaisquer anotações, exemplificações do que deu certo e do que não deu.

A ideia é que os estudantes anotem toda e qualquer informação compartilhada nas aulas de desenho no curso de Graduação em Artes Visuais – licenciatura PARFOR, e na sequência, exemplifiquem com desenhos, as possibilidades e técnicas (figuras 5 e 6).

Figura 5 e 6. Sketchbooks de estudantes da Graduação em Artes Visuais – PARFOR. Estudos realizados em sala de aula, 2016. (Acervo autora)

Observando as imagens trazidas, é possível constatar que os estudantes ainda tratam o Sketchbook como um “bem precioso” (como cita Renato Alarcão, 2010), sendo que o propósito é que esse suporte seja um espaço de estudos, dicas e experienciações. Mas todos estudantes envolvidos no propósito em tornar o Sketchbook em material didático, estão dispostos a de fato explorar mais esse “suporte”.
Segundo alguns relatos, vários estudantes já estão utilizando o “Sketchbook Didático” em suas aulas no Ensino Básico e apontam como algo muito positivo e pretendem continuar “enriquecendo” esse “suporte” com informações, dicas e estudos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vários autores descrevem em seus livros, (cito aqui um deles, Pedro Demo), que é de suma importância termos nas salas de aula, professores pesquisadores, tendo em vista a importância desse profissional do ensino em relatar as suas experiências, em mostrar os seus estudos, as suas pesquisas, onde conseguirá, com autonomia, relatar da sua própria experienciação, bem como, mostrar aos estudantes os seus estudos/ resultados podendo eles serem positivos ou não.

Tendo em vista que o objetivo é o de auxiliar esse professor/estudante em suas atividades da disciplina de Artes Visuais, sendo o desenho um aliado nas práticas educativas, sabemos da importância desse suporte como espaço de estudos onde, segundo Alarcão (2010), “Além de ser pequeno e transportável, o caderno dispensa ‘plateia’, […] mostrando ensaios de pensamentos na medida em que surgem, embriões de ideias ainda não passadas a limpo e frequentemente sem revisão.” (*apud* ALMEIDA e BASSETO, 2010, p.09).

Com esse intuito é que propomos o Sketchbook como material didático, onde é e será possível constatar as diferentes possibilidades investigadas pelo professor que atua em Artes no espaço escolar. Vale ressaltar que essa pesquisa ainda está em andamento e pretendemos explorar e enriquecer mais esse processo, visando uma contribuição significativa para o ensino do desenho no Ensino Básico.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Eunice M. L. S. **Criatividade.** Edit. Edunb, Brasília, 1993.

ALMEIDA, Cezar de; BASSETTO, Roger. **Sketchbooks - As Páginas Desconhecidas do Processo Criativo.** São Paulo: Espaço Epsis, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. **Redesenhando o Desenho: Educadores, Política e História**. São Paulo: Editora Cortez, 2015.

COX, Maureen. **Desenho da Criança.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DALTO, Darlene. **Processo de Criação.** São Paulo: Marco Zero, 1993.

EDWARDS, Betty. **Desenhando com o artista interior**. São Paulo: Claridade, 2002.

FORCINETTI, Carla Maria. **Livros/Diários de artista: a sua expressão no mundo**.

São Paulo, 2008. Dissertação (mestrado) – Faculdade Santa Marcelina.

FUENTES, Carlos e LOWE, Sarah M. **El Diario de Frida Kahlo**. México: RM, 2010.

GARDNER, Howard. **As artes e o desenvolvimento humano**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MUNARI, Bruno. **Das Coisas Nascem Coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Petrópolis: Vozes, 1987.

AS NOVAS POSIÇÕES-SUJEITO NA CRIAÇÃO CONTEMPORÂNEA: UM ESTUDO SOBRE A NET ART

LES NOUVELLES POSITIONS-SUJETS DANS LA CRÉATION CONTEMPORAINE: UNE ÉTUDE SUR LE NET ART

Marco Antônio Alves
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

RESUMO

Este trabalho pretende investigar em que medida certas práticas artísticas contemporâneas, marcadas pelo caráter fragmentário, cooperativo e aberto, rompem com as noções modernas de "obra" e "autor". Partindo das reflexões de Michel Foucault e dos estudos de Jean-Paul Fourmentraux, a análise incidirá sobre os processos de subjetivação associados às novas práticas e instrumentos de criação da Net Art, que promovem um deslocamento na moderna função-autor e fazem emergir novas posições-sujeito.

Palavras-chave: Autoria; Subjetivação; Net Art.

RÉSUMÉ

Ce travail vise examiner dans quelle mesure certaines pratiques artistiques contemporaines, marquées par le caractère fragmenté, coopératif et ouvert, rompent avec les notions modernes d´ « œuvre » et d´ « auteur ». En s´appuyant sur les réflexions de Michel Foucault et sur les études menées par Jean-Paul Fourmentraux, l´analyse portera sur les processus de subjectivation liés aux nouvelles pratiques et aux nouveaux outils de création du Net Art, qui provoquent un déplacement dans la fonction-auteur moderne et font ressortir des nouvelles positions-sujets.

Mots-clés: *Auteur ; Subjectivation ; Net Art.*

INTRODUÇÃO

Um aspecto bastante visível na arte e na literatura contemporâneas é o fato de elas colocarem em questão algumas noções herdadas da modernidade europeia, como a "obra" e o "autor". Tais noções, embora tenham sido "naturalizadas" em nossa cultura, estão longe de serem evidentes e estáveis, como bem mostrou Michel Foucault em sua famosa conferência sobre o que é um autor, proferida para a Sociedade Francesa de Filosofia em 1969 (Foucault, 1992). Nas transformações atualmente em curso, propulsionadas especialmente pelo meio digital e pela *internet*, um curioso flerte entre o novo e o velho pode ser identificado. Isso porque a arte contemporânea, em muitas de suas novas experiências, ao afastar-se da tradição moderna, termina por se aproximar de antigas práticas artísticas e intelectuais, recuperando por vezes traços presentes na tradição medieval ou na cultura popular, que foram normalmente marcadas pelo caráter coletivo, fragmentário, cooperativo e aberto.

Neste trabalho, proponho investigar como as novas práticas e instrumentos de criação (em especial as ferramentas digitais e a chamada *Net Art*) ressaltam muitas vezes os aspectos relacionais, interativos e colaborativos, provocando um deslocamento na moderna função-autor e fazendo emergir novas posições-sujeito. Para conduzir essa investigação, propõe-se incialmente colocar em questão os processos de subjetivação associados aos novos modos de existência dos discursos, partindo das reflexões de Foucault. E em um segundo momento, tomando por base os estudos desenvolvidos na área de estética e cultura digital por Jean-Paul Fourmentraux, pretende-se indicar como diversos novos artistas ou criadores da *Net Art*, mais do que "autores" de "obras", assumem novas posições e funções.

CRIAÇÃO E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO: ALÉM DO "AUTOR" E DA "OBRA"

O que é um autor? Ao fazer essa pergunta em 1969, Michel Foucault coloca em questão algo aparentemente evidente e natural em nossa cultura desde a modernidade. Tendemos a responder simplesmente: "ora, o autor é o autor, é o criador de uma obra". Mas essa suposta naturalidade começa a desvanecer-se tão logo aprofundamos um pouco a questão. Qualquer criador é um autor? Como conceber o ato de criação? O que há de individual ou de coletivo em uma criação? Qual criação é tida por uma obra? Quais os limites daquilo que consideramos uma obra? Em suma, ao investigar a noção de "autor" e de "obra", Foucault cumpre com aquela que é a tarefa por excelência do filósofo desde a Antiguidade grega: ele torna problemático aquilo que antes parecia simples demais.

Mais do que um interesse direto pela questão literária ou artística, a atenção de Foucault está voltada, sobretudo, para o estudo das modalidades de existência dos discursos, incluindo também os discursos científicos, filosóficos e muitos outros. Para Foucault, "os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam com cada cultura e modificam-se no interior de cada uma" (Foucault, 1992, p. 68-69). Sendo assim, Foucault conecta o problema das noções de "autor" e de "obra" a um quadro mais amplo, abordando as formas de criação e circulação de discursos e as práticas de constituição da subjetividade.

Nesse quadro, o autor funciona como um procedimento de ordenação, característico de certo modo de ser do discurso. Nem sempre e nem todos os discursos organizam-se em função do autor. Ainda que não se possa negar "a existência do indivíduo que escreve e inventa" (Foucault, 1996, p. 28), não devemos confundir o mero fato de haver um indivíduo criador com a função desempenhada pelo autor na circulação e no funcionamento de certos discursos no interior de uma determinada sociedade. Assim, a função autor não se define pela

“atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor” e também “não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real”, pois pode, ao contrário, “dar lugar a vários ‘eus’ em simultâneo, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem ocupar” (Foucault, 1992, p. 56-57).

O autor moderno, entendido como o gênio original, marcado pela singularidade do pensamento e a expressão da interioridade, é simplesmente uma dessas posições-sujeito emergentes no interior de determinada configuração histórica e social, conferindo ao indivíduo uma função específica como “criador”. Durante milênios, a própria tradição europeia tinha reservado outras posições aos indivíduos criadores, ressaltando o caráter coletivo, fragmentário e aberto das criações intelectuais. Na tradição medieval, por exemplo, não há propriamente “autores” ou “obras” no sentido moderno do termo, sendo a cópia manuscrita e a criação intelectual mescladas em um mesmo processo em que vários textos, de origens e épocas diferentes, eram colocados juntos e comentados livremente pelo leitor/copista/escritor (Manovich, 2004, p. 249; Chartier, 1998, p. 32).

Dos ateliês medievais, das produções tradicionais e das práticas coletivas e anônimas da escrita popular somos conduzidos por volta do século XVII em direção a uma nova ortopedia da criação, concebida como um trabalho individual, pretensamente solitário, que tem sua fonte no gênio do autor (Mortier, 1982, p. 138). A criação intelectual coletiva e colaborativa passa a ser, de maneira geral, mal vista, como se apenas na solidão a genialidade e a originalidade do pensamento pudessem emergir em toda sua força e intensidade. No trabalho colaborativo, entende-se, a força criativa individual seria enfraquecida, assim como ficariam comprometidos o acabamento da obra e a unidade estilística. Isso explica, em parte, o descaso em relação às tradicionais formas de produção e reprodução da cultura popular, geralmente coletiva, aberta e de natureza eminentemente performática. Aqueles que se dedicavam a esse tipo de produção cultural, que, certamente, não deixou de existir, passaram a ser considerados, do ponto do vista da alta cultura, autores menores, com pouca criatividade ou imaginação limitada. A coletividade, ao invés de contribuir para a conformação de uma obra, comprometeria o processo criativo, limitando e deformando a expressão do gênio criador. Em suma, vemos emergir uma nova atitude e valoração: o “*ethos* da autoria singular” (Kewes, 1998, p. 146).

No seio desse processo de afirmação da figura autoral individual, é importante atentar para aquilo que foi excluído, negado ou rejeitado. Essa noção de autoria moderna contribuiu, sem dúvida, para marginalizar diversas experiências criativas ou formas tradicionais de criação baseadas em trabalhos colaborativos. Nesse ponto, a contraposição entre as concepções europeias modernas e aquelas das culturas ditas “tradicionais” ou “folclóricas” é bastante interessante. Menosprezadas e vistas como inferiores, o que encontramos nessas culturas é um sistema bem diverso (por vezes até inverso) de valorização, no qual a coletividade tende a prevalecer muitas vezes sobre o indivíduo. A criação costuma a ser vista como um processo aberto e contínuo do qual todos potencialmente participam, de modo que a contribuição individual tende a ser apagada ou a não deixar rastros claramente identificáveis.

AS NOVAS POSIÇÕES-SUJEITO: UMA ANÁLISE DAS EXPERIÊNCIAS DA *NET ART*

Ainda que o indivíduo que cria e produz permaneça sempre existindo, não há dúvida que a figura autoral moderna e sua função nas criações literárias e artísticas vêm sofrendo na contemporaneidade um importante deslocamento. Em grande medida, o novo estado da arte joga luz naquilo que o discurso moderno (com seus gênios solitários e suas obras originais) sistematicamente ocultava: o caráter interativo, fragmentário, aberto e cooperativo da criação artística. As mudanças, em especial aquelas impulsionadas pela *internet* e pelo meio digital, caminham paradoxalmente no sentido de reavivar antigas práticas de criação intelectual.

Nesse cenário, o papel do autor muda radicalmente: o artista eletrônico não se confunde com o autor-gênio da alta cultura europeia moderna. Trata-se mais exatamente de um editor ou agente, ou seja, alguém que disponibiliza, faz circular, estabelece os contornos e dá partida a uma construção comum. Também a fronteira entre o criador e o público perde sua nitidez: ao invés de ser recebida por um consumidor passivo, a "obra" é tornada flexível, aberta, sendo apropriada e complementada por um público ativo. Assim como na cultura manuscrita medieval, a navegação na internet é também uma prática conjunta de leitura, recortes, cópias, colagens e acréscimos, mas agora com ferramentas mais poderosas que atingem uma escala global e permitem uma intensa interação (Casalegno, 2003, p. 275-276; Serelle, 2006, p. 65).

Ao olharmos para diversas experiências da *Net Art* (chamada também de Arte-Internet, Arte-Rede, *Cyberart* ou *Web-Art*), entendida como a arte desenvolvida para, pela e com a *internet* (e não apenas a arte que está na *internet*), percebemos algumas significativas transformações nas posições-sujeito. Segundo Jean-Paul Fourmentraux, em um estudo dedicado às novas figuras da criação da *internet*: "As diversas criações interativas concebidas para, pela e com a rede contribuem para a emergência de novos modos de cooperação e de novos códigos estéticos, desestabilizando certos fundamentos (o status da obra, do autor e do espectador) e anunciando o nascimento de um novo mundo da arte" (Fourmentraux, 2010, p. 26, tradução minha).

Embora não haja uma unidade na *Net Art*, sendo ela marcada por uma pluralidade de experiências artísticas, é possível destacar algumas características comuns (típicas do ambiente digital), como a computação, a conectividade, a interatividade e a hibridização (entre texto, som e imagem). Além disso, essas novas produções artísticas são geralmente "obras em processo", "em ato", eternamente um *work in progress* (*œuvre en situation de travail*). Mais do que "autores" de "obras", os novos artistas ou criadores funcionam como coordenadores de ações, editores de fragmentos, usuários/colaboradores, arquitetos de espaços virtuais, mediadores/articuladores, provedores de conteúdo, ou ainda operadores e agentes.

Muitas experiências da *Net Art* colocam em funcionamento um "dispositivo interativo", entendido como um mecanismo que instaura certas possibilidades de comportamento aos diversos agentes em um processo no qual o "autor" e o "público" interagem e constroem conjuntamente uma "obra". Como ressalta Fourmentraux, "nesse contexto, o trabalho do(s) autor(es) não consiste mais apenas em produzir imagens, mas também em propor os esquemas que permitirão ver a agir sobre elas". Nesse sentido, Fourmentraux defende que encontramos na *Net Art* uma "figura aumentada do autor", na medida em que ele assume diversas outras funções: "de arquiteto, de mediador, de realizador (*metteur en œuvre*), de operador estético e de agente de inseminação" (Fourmentraux, 2010, p. 235-236).

Um exemplo desse tipo de dispositivo, no qual o público pode contribuir e participar de uma obra em constante transformação, pode ser visto no trabalho *Et moi dans tout ça* de Maurice Banayoun, que teve sua primeira versão apresentada na exposição *Kahanamoku and Beyond*, em Sidney na Austrália, em 1995, e sua segunda versão mostrada no Museu de Arte Contemporânea de Lyon em 1997.[1] Neste trabalho, um mapa interativo do mundo é apresentado e cada visitante pode colocar um grão de areia de proporções desmesuradas, de modo que o mundo é modificado por sua presença e intervenção, provocando uma deformação no território. Da mesma forma, percebemos a presença dos outros visitantes e do impacto deles no ambiente, de maneira que temos a experiência de um mundo constantemente modificado pelo modo como ele é vivido por cada um.

Outro exemplo de dispositivo interativo pode ser visto em *Le Générateur poïétique* de Olivier Auber, que foi desenvolvido ainda nos anos 1980 no seio do Centre Georges Pompidou em Paris e desde 1997

1 Disponível em <http://www.benayoun.com/EtMoi/>.

está disponível na *internet*, sendo sua última versão de 2012.[2] Trata-se de um dispositivo marcado pela colaboração conjunta e sincrônica, em que os visitantes podem desenhar com a ajuda de uma palheta gráfica e participar da composição de um mosaico global formado pela justaposição dinâmica de cada contribuição. A ação de cada participante fica visível para todos, no interior de um processo autopoiético do qual emerge permanentemente diferentes imagens coletivas.

CONCLUSÃO

Mais do que declarar a morte do autor, creio que as reflexões de Foucault nos convidam a olhar mais atentamente para os deslizamentos e para as permanentes transformações que o sujeito sofre ao longo da história. Se algumas posições-sujeito desaparecem, como o autor moderno, outras emergem no seio de novas práticas. No que diz respeito ao domínio da produção artística, as mudanças nas experiências criativas forçam incessantemente as fronteiras estabelecidas e colocam por terra noções aparentemente seguras e eternas. Seguindo a pista aberta por Foucault, este trabalho procurou modestamente colocar em questão as transformações sofridas pela figura autoral em algumas criações artísticas contemporâneas.

Como se procurou mostrar, por meio dos estudos de Jean-Paul Fourmentraux e das experiências artísticas pioneiras na *Net Art* de Maurice Banayoun e Olivier Auber, novas posições-sujeito emergem, com novas funções, assim como uma nova concepção de "obra", mais interativa e aberta, e também uma nova posição para o "público", que tende a ser mais participativo, quase um coautor. A arte certamente não encontra seu fim, a criação humana também não se extingue, e os sujeitos não morrem simplesmente, como muitas vezes nos querem fazer crer os nostálgicos, amantes de um passado que deixou de ser, ou os pensadores da catástrofe, que só conseguem ver nas mudanças o sinal da decadência e da ruina. Ao invés de esposar esse tipo de postura, é preciso levar a sério o devir, tanto da arte, quanto do sujeito. Eles se transformam, continuamente, exigindo do crítico de arte e do pensador da cultura o esforço permanente de atualização, de problematização das noções herdadas e de compreensão do novo que nunca cessa de nos desafiar, de exigir de nós novos conceitos e um novo olhar.

REFERÊNCIAS

CASALEGNO, Federico. Hiperliteratura, sociedades hipertextuais e ambientes comunicacionais. In: MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado (orgs.) *Para navegar no século XXI*. 3ª ed. Porto Alegre: Sulina/ Edipucrs, 2003, p. 273-280.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*: do leitor ao navegador. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagem, 1992.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

2 Disponível em <http://play.poietic-generator.net/>.

FOURMENTRAUX, Jean-Paul. *Art et Internet* : les nouvelles figures de la création. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: CNRS Éditions, 2010.

KEWES, Paulina. *Authorship and appropriation*: writing for the stage in England, 1660-1710. Oxford University Press, 1998.

MORTIER, Roland. *L'originalité:* une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières. Genève: Droz, 1982.
MANOVICH, Lev. Quem é o autor?: sampleamento / remixagem / código aberto. In: BRASIL, A. et al. *Cultura em fluxo*: novas mediações em rede. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2004. p. 248-263.

SERELLE, Márcio. Redes Anônimas: aspectos de dissolução do autor no ciberespaço. In: PINTO, Júlio; SERELLE, Márcio (orgs.). *Interações Midiáticas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 61-75.

MEDIAÇÃO ENTRE ARTE-EDUCAÇÃO, CRIAÇÃO E POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS NA FORMAÇÃO DE PROFISSIONAIS EM ARTES VISUAIS-PARFOR

MEDIATION BETWEEN ART-EDUCATION, CREATION AND CONTEMPORARY POETICS IN VOCATIONAL TRAINING IN VISUAL ARTS-PARFOR

Marinilse Netto;
Marcia Moreno;
Ricardo de Pellegrin / Ricardo Garlet
Universidade Comunitária Regional de Chapecó (UNICHAPECÓ)

RESUMO

O trabalho apresenta reflexões sobre a mediação entre arte-educação, criação e poéticas contemporâneas no contexto do curso de licenciatura em artes visuais – PARFOR da Universidade Comunitária Regional de Chapecó. O curso é vinculado ao Programa de Formação de Professores e é oferecido como segunda graduação. Com uma abordagem quali-quantitativa e, com aplicação de questionários para alunos e professores, centra-se na exposição de como os processos de criação estão relacionados, nas práticas educativas e de formação, com as linguagens, a experimentação e a pesquisa.

Palavras-Chave: Arte-educação; Criação; Formação; PARFOR.

ABSTRACT

The study presents reflections on the mediation between art-education, creation and contemporary poetics in context of the undergraduate course (education) in Visual Arts – PARFOR of the Community University of Chapecó Region, Brazil. The course is linked to the Teacher Preparation Programme and is offered as a second professional formation. The methodology used includes a qualitative and quantitative approach, with application of questionnaires for students and teachers. The focus of the study is the exposure on how the processes of creation are related, in educational and preparation practices, with the languages, the experimentation and the research.

Keywords: *Art-education, Creation, Professional formation, PARFOR.*

1.INTRODUÇÃO

O presente estudo é resultado de uma pesquisa realizada no Curso de Graduação Licenciatura em Artes Visuais, modalidade do Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica (PARFOR), na Universidade Comunitária da Região de Chapecó – UNOCHAPECÓ. Teve por objetivou identificar como os alunos e professores avaliam as relações entre teoria e prática, criatividade/criação, poéticas contemporâneas e a mediação docente nos processos de ensino e aprendizagem em arte em uma segunda formação profissional. A UNOCHAPECÓ aderiu ao Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica (PARFOR) atendendo ao disposto no Artigo 11, Inciso III do Decreto nº 6.755, de 29 de janeiro de 2009. O Programa é implantado em regime de colaboração entre a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Estados, Municípios, Distrito Federal e Instituições de Educação Superior (IES).

O Curso Graduação de Licenciatura em Artes Visuais-PARFOR, foi instituído na UNOCHAPECÓ, no ano de 2012 e funciona em regime especial, nos fins de semana (sextas e sábados). Foi uma demanda levantada pelas secretarias de educação do estado e do município, as quais apontaram a necessidade de formação de professores habilitados em Artes Visuais. Segundo o Projeto Pedagógico do Curso (PPC), em sua missão, pretende "construir e disseminar o conhecimento, a prática e o entendimento sobre as Artes Visuais, valorizando o processo e a produção artístico cultural e a interação entre áreas na formação de cidadãos críticos, criativos e comprometidos com o ensino". (PPC-ARTES VISUAIS. UNOCHAPECÓ, 2011, p.35).

O curso oferece uma formação embasada na pesquisa e na experimentação de novas práticas artísticas visando o desenvolvimento do potencial criador do aluno. Partindo destes princípios, busca capacitar os profissionais de modo integrado, proporciona uma visão crítica da realidade e da sociedade para que os alunos atuem de forma consciente na melhoria da qualidade do ensino na educação básica e no ensino não formal da região.

2.CRIAÇÃO E POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

Em seu significado genérico, criatividade é definida pela capacidade de criação, de inventar ou dar origem a algo novo. Já o potencial criativo humano é, para Ostrower (2001, p.39), movido por novas necessidades e desejos. "O vício de considerar que a criatividade só existe nas artes deforma toda a realidade humana" diz a autora. A partir dessa visão, o ato criativo e a criação, devem ser entendidos globalmente e constituem elementos que afetam o desenvolvimento humano, a cultura e a sociedade.

A criação, segundo Pareyson (2001, p.25), ocorre no fazer e no experimentar e não deve ser vista como a "realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas", mas como um processo que inclui "executar, produzir e realizar, que é ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir" e que a arte possa ser entendida por sua essência "reveladora da verdadeira realidade das coisas" diz o Pareyson. (2001, p.21). Como um comportamento natural humano, a criatividade surge de modo gradativo, aumenta na medida em que somos estimulados a sentir, perceber e questionar. "Como processos intuitivos, os processos de criação interligam-se intimamente com o nosso ser sensível (...) no âmbito conceitual ou intelectual, a criação se articula principalmente através da sensibilidade." (OSTROWER, 2001, p.39).

Em relação ao conceito de poéticas, historicamente, Franco (2010, p.110) cita que os artistas com maior visibilidade no século XX foram "aqueles que tiveram sempre a coragem de romper com seus 'movimentos' de origem e experimentar com as múltiplas mídias e formas expressivas de seu tempo." Neste sentido, os

artistas que exploraram as diversas possibilidades estéticas contribuíram com desdobramentos artísticos, “deixando marcos importantes” para a arte atual. (FRANCO, 2010, p. 111).

De acordo com Entler (2000, p.16) a poética é um campo relacionado aos procedimentos e técnicas usados pelo artista, os quais ao mesmo tempo em que “imprimem qualidade à obra”, impõe condições para “a sua construção”. Para o autor, “a poética é um programa formado em torno de um gosto, uma função atribuída à arte, uma técnica ou qualquer outra coisa que determine a obra por fazer.” (ENTLER, 2000, p.16). A partir da visão de Pareyson (2001, p. 10) a poética está relacionada à obra de arte imprimindo-lhe certa regulação á produção, que é avaliada pela crítica. Neste sentido, “uma poética é eficaz somente se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos.” (PAREYSON, 2001, p.18).

Como vimos nas contribuições dos autores referenciados, criação e poética estão em sintonia e pode-se dizer, são termos que possuem sentidos e conceitos interligados.

3.METODOLOGIA

A metodologia segue uma abordagem quali-quantitativa (ALAMI, 2010; CHIZZOTTI, 2008), com coleta de dados desenvolvida por meio de aplicação de questionários, elaborados com questões do tipo ‘fechadas’, conforme Oliveira (2010).

Usou-se o formulário modelo *googledocs*, o qual foi enviado aos informantes por meio eletrônico (*email*). As questões dos instrumentos foram organizadas, em linhas gerais, a partir dos seguintes objetivos: (a) caracterizar o perfil (gênero, idade, formação acadêmica), (b) identificar o/os motivo/s pela escolha da segunda graduação em artes visuais (somente alunos); (c) investigar como o curso pode contribuir para a formação pessoal e profissional; (d) identificar quais são os principais desafios na formação em artes visuais-Parfor (somente professores); (e) investigar questões relativas à teoria e a prática, a mediação docente, a criatividade e criação e poéticas contemporâneas. Foram elaborados questionários distintos para professores e alunos do PARFOR e em sua estrutura consta a garantia de sigilo na divulgação das respostas, de forma a não permitir a identificação entre resposta e respectivo aluno ou professor.

Os questionários foram enviados para 13 (treze) alunos de uma turma concluinte em 2015 e 10 (dez) alunos de uma turma ingressante em 2016, bem como, 19 (dezenove) professores que ministraram e/ou ministram aulas nas duas turmas, totalizando um grupo de 42 (quarenta e dois) informantes. Ao final, obtiveram-se 30 (trinta) informantes, entre alunos e professores, participantes da pesquisa.

4. RESULTADOS E DISCUSSÃO

A coleta de dados é representada por um grupo de 18 (dezoito) alunas e 12 (doze) professores. As alunas possuem entre 36 a 45 anos de idade (8/44,7%) e 25 a 35 anos (6/33,3%). Quatro alunas possuem mais de 45 anos (22,2%). A maioria (10/55,6%) possui como primeira graduação o curso de Pedagogia, seguido por Ciências da Religião (3/16,7%), Biologia (2/11,1%), História (1/5,6%) e dois cursos não identificados. A escolha do curso de artes visuais se deu, segundo a visão das alunas, pela possibilidade de adquirir novos conhecimentos (16/88,88%), pela oportunidade no acesso a vagas em artes nas escolas (7/38,88%), bem como, para o aperfeiçoamento e desenvolvimento das linguagens artísticas contemporâneas (6/33,33%).
Os professores participantes possuem formação em nível de Especialização (3/25%), Mestrado (7/58,3%) e

Doutorado (2/16,7%), sendo que 8 (66,7%) com formação específica em artes visuais. O público informante é predominantemente feminino, com 18 alunas (100%), 10 professoras (83,3%) e 2 professores (16,7%).

Os professores citam que as alunas ingressam no curso de artes visuais-PARFOR com pouco conhecimento da área (8/66,7%) ou ainda, com conhecimentos gerais sobre o campo das artes (2/16,7%). Contudo, segundo eles, as alunas concluem o curso com uma boa base de conhecimento sobre o campo (6/50%) e com domínio de técnicas e linguagens artísticas (4/33,3%). Ainda de acordo com os professores, o curso contribui para a formação de profissionais que podem no ambiente escolar, diminuir o preconceito em relação à arte, desenvolvendo atividades teórico-práticas de modo contextualizado (6/50%) e promove novas oportunidades de aperfeiçoamento e profissionalização (4/33,3%). Também para as alunas o curso caracteriza-se como uma nova oportunidade (8/44,4%) ao mesmo tempo que propõe novos desafios pessoais e profissionais (5/27,8%). A partir desses dados é possível identificar um perfil de turma heterogêneo, composta por alunas que possuem experiência no âmbito escolar, com diferentes realidades e visão de mundo e com formação em áreas distantes do campo das artes. Fica evidente que, ao ingressar na segunda formação, as alunas vislumbram a arte-educação como uma nova profissão, vinculada a sua atuação na escola.

Quanto à metodologia usada nos processos de ensino e de aprendizagem em artes visuais, a pesquisa investigou como as alunas percebem a relação entre teoria e prática nas atividades do curso e, como os professores avaliam a compreensão das mesmas. Para as alunas o diálogo entre teoria e prática ocorre tanto em sala de aula quanto em atividades desenvolvidas nos *ateliers* do curso (12/66,66%) e destacam as atividades em que há a mediação dos professores (11/61,11%). Percebe-se, neste sentido, que os *ateliers* (de escultura, desenho, pintura e gravura) são espaços onde as alunas são envolvidas pelas linguagens artísticas e onde se sentem motivadas a criar.

De acordo com os professores, as alunas percebem a relação entre teoria e prática quando conseguem construir um novo conceito (8/66,7%), ou seja, quando conseguem dar significado para as atividades desenvolvidas, quer seja na capacitação para a prática docente ou ainda, na experimentação de materiais e processos de criação.

Outra questão buscou identificar como a proposta docente (plano de ensino e atividades desenvolvidas) contribui para compreensão de conceitos da arte contemporânea e qual é a percepção das alunas sobre as poéticas contemporâneas. Para os professores, as atividades mediadas (10/83,33%), as atividades extracurriculares (viagens de estudo, visitas a museus e exposições, palestras, oficinas, etc) e os suportes teóricos específicos sobre arte (textos, imagens, vídeos), são os meios que mais aproximam as alunas aos conceitos e linguagens contemporâneas. Concordando, as alunas dizem que a apropriação sobre arte e poéticas contemporâneas se dá nas atividades extracurriculares, salientando a importância da mediação dos professores nas atividades (17/94,4%).

Sobre a mediação, a educadora Ana Mae Barbosa diz que a arte deveria ser ensinada pelo artista-professor, ou seja, por arte-educadores que possuem um processo criativo e uma poética em desenvolvimento. Segundo ela "os melhores projetos de arte-educação do mundo atuam dessa forma" (BARBOSA, 2006, s.p.). Ao ingressar em um campo de grande complexidade os alunos enfrentam novos desafios em sua formação profissional. Neste sentido, aliadas às disciplinas curriculares, o curso propõe viagens de estudo, como exemplo as 'Bienais' de São Paulo (SP) e Porto Alegre (RS), exposições em galerias que apresentam artistas de vários estados brasileiros, bem como locais. Nessas atividades há, de modo continuo e expressivo a mediação dos professores, caracterizando, desse modo, momentos de reflexão e apropriação dos novos desdobramentos da arte.

As duas questões que investigam os processos criativos desenvolvidos pelo curso apontam que, para as alunas, as disciplinas que trabalham com as linguagens artísticas (17/94,44%) e os trabalhos em que foram motivadas a produzir a partir de seus referenciais culturais/pessoais (15/83,33%) são os meios que as estimulam para a criação. Especificamente sobre a contribuição do curso para o desenvolvimento do processo criativo individual, para as alunas, isso se deu em atividades que mostraram que a criatividade é algo que pode ser desenvolvida através da pesquisa e experimentação (16/88,88%) e que criar é essencial no campo da arte (14/77,77%). Entre os pontos destacados pelos professores (em questão aberta) o processo criativo é abordado nas disciplinas por meio de "pesquisa e elaboração de novos conceitos"; "em reflexões sobre formas e meios de criação"; "em atividades práticas com exploração de materiais e suportes, em que o aluno experimentou as possibilidades e a subjetividade da arte contemporânea" e; por meio de metodologia diferenciada."

Como já citado, o campo da arte é complexo por natureza, os códigos artísticos reunidos em classes, gêneros, estilos, movimentos e poéticas nem sempre são compreendidos. Amplia-se, nesse sentido, a importância do professor como mediador, criando possibilidades para que o aluno construa conhecimento (FREIRE, 2011), e que, de acordo com Masetto (2010, p.68) ensine-o a "a buscar informações (...), aprender a selecioná-las, compará-las, criticá-las, integrá-las ao seu mundo intelectual."

Face ao exposto, os professores foram questionados sobre os desafios para atuar no curso de artes visuais-PARFOR e para eles, a desconstrução de conceitos e preconceitos em relação à arte é o principal desafio (10/83,33%), seguido da dificuldade em sensibilizá-las para a compreensão das linguagens e poéticas contemporâneas (9/75%) e envolvê-las com os aspectos teóricos do campo, especificamente com a pesquisa (6/50%). Ao envolver as ações curriculares e extracurriculares, os professores assumem o desafio de estimular as alunas a compreender a arte como um campo de criação e de pesquisa cujos conceitos apreendidos devem ser traduzidos, experimentados e/ou ressignificados em suas práticas educativas na escola.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A formação e atuação no campo das artes visuais devem ser concebidas a partir da compreensão da necessidade constante de atualização por meio de experiências em espaços de arte, de criação e experimentação e de pesquisa. Os professores que atuam nessas turmas enfrentam, entre outras questões, desafios na mediação para a (re) construção de conceitos em relação às artes, em especial aqueles relativos aos processos que envolvem a criação e compreensão das artes e poéticas contemporâneas.

Desse modo, a formação para a docência em artes visuais coloca em relevo, no curso, a importância de capacitá-las para que, ao construir sua prática artística, a partir das experiências adquiridas ao longo de sua formação acadêmica, sintam-se encorajadas a, de modo individual, escolher linguagens e referências, desenvolvendo sua poética. Entende-se que cabe aos alunos a busca individual e autônoma pela pesquisa e experimentação de materiais, técnicas e linguagens artísticas para além do espaço da universidade e cabe aos professores, desenvolver uma postura mediadora que concilie conteúdos atualizados e métodos direcionados aos objetivos e pressupostos do curso.

REFERÊNCIAS

ALAMI, Sophie. **Os métodos qualitativos**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2010.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2008.

ENTLER, Ronaldo. Poéticas do acaso: Acidentes e encontros na criação artística.2000, 203f. **Tese.** (Doutorado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicações e Artes. Departamento de Artes Plásticas. USP, São Paulo, 2000.

FRANCO, Edgar. **Desenredos: poéticas visuais e processos de criação**. Goiânia: UFG/FAV. FUNAPE, 2010.

FREIRE. Paulo. **Pedagogia da Autonomia – Saberes Necessários a Prática Educativa.** São Paulo: Editora Paz e Terra, 2011.

MASETTO, Marcos T. **O professor na hora da verdade: a prática docente no ensino superior**. São Paulo: Avercamp, 2010.

OLIVEIRA, Maria M. de. **Como fazer pesquisa qualitativa**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2010.

OSTROWER, Fayga P. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2001.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PROJETO PEDAGÓGICO DO CURSO (PPC-ARTES VISUAIS). PARFOR, Unochapecó, 2011.

A INDETERMINAÇÃO COMO FIGURA DA POÉTICA FÍLMICA

INDETERMINACY AS FILMIC POETIC'S FIGURE

Rejane Kasting Arruda
Universidade Vila Velha (UVV)

RESUMO

Apresenta-se a "figura", tal como exposta por Pereira Leite a partir de Erich Auerbach, em suas articulações com a produção onírica postulada por Freud, com seus mecanismos de figuração, deslocamento e condensação – para propor o efeito poético das imagens fílmicas como figuras da indeterminação. A análise de "Fando Y Lis" (Arrabal, 1978) e "Os Famosos e os Duendes da Morte" (Esmir Filho, 2009) é utilizada para demonstrar a "figura" enquanto instância que preserva um espaço de infiltração pulsional.

Palavras-chave: poética fílmica, figura, cinema contemporâneo.

ABSTRACT

It presents the "figure" as exposed by Pereira Leite from Erich Auerbach in your joints with the oneiric production postulated by Freud, with figuration mechanisms, displacement and condensation – to propose the poetic effect of filmic images as figures of indeterminacy. The analysis of "Fando Y Lis" and "The Famous and Death Elves" is used to demonstrate the "figure" as the instance to preserve a space of drive infiltration.

Keywords: *poetics of film, figure, contemporary cinema.*

Há algum tempo pesquiso o estatuto das imagens no cinema e no teatro. Evitando relações diretas entre significantes e significados, e levando em conta as proposições de pós-estruturalistas, como Barthes, Deleuze, Foucault, Lacan, reconheço operações como: devir, afecção, deslizamento e opacidade. Ao deparar-me com o conceito de "figura" exposto por Eliana Borges Pereira Leite a partir dos estudos de Auerbach, vi nascer uma perspectiva interessante de teorização, que complementa a ideia de falha no discurso, quando esta se revela, propriamente, como um lugar de infiltração do pulsional[1].

Leite propõe articulações entre a "figura" de Auerbach e a "figurabilidade" como recurso da elaboração onírica de Freud. Estas ajudam a postular o caráter onírico das imagens fílmicas que, soltas, escapam, mais ou menos do contexto, tornando-se aptas a suscitar rumos novos de associações, gerando ambiguidade – ou opacidade – e convocando o espectador a colocar de algo si. Estaria implicado um processo de "figuração flutuante" – que algumas vezes paralisa, provocando a angústia de uma falta de escuta. Não se trata de atribuir um significado `a imagem, pois a condição aberta da obra convoca a multiplicidade dos sentidos e a plasticidade da recepção. Cada um produz com o próprio olhar e, ainda assim, provisoriamente, valorando a imagem sem justificá-la ou reduzi-la a sua determinação – mesmo que o "preenchimento" esteja relacionado à verdade pulsional de um sujeito. Dizer que a imagem afeta o corpo é atribuir-lhe um mecanismo pulsional e, por isso, nos interessa, também, o uso que Lacan faz do termo "valor". Segundo Green (2009), o conceito já se encontrava em Sausurre[2] em oposição a significado – cabendo a Lacan articula-lo à pulsão.

O conceito desenvolvido por Lacan para determinar o objeto pulsional consiste em um resto exteriorizado incompreensível que é o correlato direto do vazio que define o sujeito como pura atividade simbólica. Esse resto se manifesta no universo psíquico justamente como um objeto suprassensível, como puro valor. Lacan situa a substancialização da indeterminação inerente ao valor, que é a face significante irredutível à significação, como o fundamento simbólico das pulsões (Cardoso, 2001)

É na opacidade que reside o valor pulsional da imagem, portanto. Investindo na figuração, atuamos também com a pulsão, na medida em que se deixa escapar o que não é significantizado. Para exemplificar o funcionamento da "figura", Leite apresenta um percurso (que aqui resumimos).

A FIGURA

Figura tem a mesma raiz de *effigie*: forma plástica, veiculada a um caráter vivo e dinâmico, incompleto e lúdico. No último século antes de Cristo, adquire um sentido de aparência externa e contorno, estendido também à forma "das palavras". No grego, o termo que mais se aproxima é *schema,* referindo-se ao modelo perceptivo da "ideia" e, também, à "aparência externa". Sem dissolver o sentido plástico original, o termo é matizado como forma gramatical, retórica, lógica, matemática, musical e coreográfica. Em Lucrécio, além de imprimir as possíveis nuances da figura plástica à geométrica, auditiva e verbal, transita, também, de "modelo" para "cópia", em referência a "películas que se desprendem das coisas e flutuam no ar, como imagens" – o que, segundo Leite, possibilita o uso da palavra no sentido de "visão de sonho" e "imagem da fantasia". Em Quintiliano, é veiculado à teoria da linguagem: "uma forma de discurso que se desvia do seu uso normal". O uso das palavras em sentido não literal ou indireto é classificado como "linguagem figurada", "alusão velada, em suas diversas formas, destinada a expressar ou insinuar algo sem dizê-lo". No mundo cristão, vem acompanhada do que Auerbach chama de "preenchimento". Tertuliano se refere a Josué como "figura de Jesus". "Jesus" é o preenchimento que o torna possível enquanto "figura". A interpretação de

1 De pulsão, tal como a partir do termo *trieb* é trabalhanda na psicanálise, enquanto força alheia ao processo decisório do sujeito.
2 Pai da linguística estrutural e criador da teoria do signo.

"Josué" à luz da ocorrência de "Jesus" incide sobre a sua existência e os seus dizeres: "Se destruíres teu povo, com ele destróis igualmente a mim por inteiro" diz Moisés (Êxodo 32: 32), "prefigurando" as palavras de Cristo "o bom pastor dá sua vida pelo rebanho" (João 10: 12). O primeiro acontecimento está oculto até que o segundo o revela e o realiza. Segundo Leite, entre o preenchimento e a figura haveria uma relação de verdade que se faz carne ou história. Acrescenta-se mais um sentido, portanto, que é o da *historia* ou *littera*: sentido literal ou acontecimento. "Figura" torna-se o termo intermediário entre a história e a verdade. Em Santo Agostinho, assume também o sentido de realidade histórica que, revelada pelo preenchimento, é substituída por uma promessa. Os personagens judaicos são entendidos como figuras do nascimento de Cristo, que é seu preenchimento. Este, por sua vez, prenuncia o fim do mudo e o Juízo Final: último preenchimento. Para Auerbach, a articulação entre os dois é uma "operação do espírito". Segundo Leite, sendo interpretação da história, a figura é necessariamente produto de culturas mais antigas, carregadas de sua própria memória, que pode organizar uma tradição interpretativa mais complexa do que o mito ou o símbolo. A história de qualquer época tem o caráter de figura encoberta e está aberta à interpretação, sem possuir a autosuficiencia do fato consumado, mas garantida pelo preenchimento futuro.

Da mesma forma, na recepção fílmica, convoca-se um preenchimento. Assim, ela será a verdade de um sujeito que, com as próprias figuras, atribuirá valor à imagem. O filme guarda em si a expectativa do cumprimento desta promessa. Aposta-se e um preenchimento futuro para que a poética se torne perceptível: a "figura" assume o sentido de "concretização, fazer aparecer, fazer acontecer".

Na psicanálise, "o verbo *darstellen* assume o sentido de "figurar": dar forma captável – operando uma função de mediação na qual algo que ainda se encontra ininteligível para um destinatário é constituído em uma forma que pode se presentificar em um meio interpessoal e inteligível aos sentidos. Realiza-se uma mediação, colocando algo ainda não constituído e singular numa dimensão comum, um meio sensível, no qual adquire uma forma captável" (Leite, 2001). *Darstellung* (figura) não pode ser confundido com "representação", pois não tem as mesmas acepções: delegação e procuração (no sentido em que o advogado representa o cliente); símbolo e emblema (no sentido em que a cruz representa a fé cristã); atribuição de valor ou significado (no sentido de que o fato representa muito na vida de alguém)". Por sua vez, a representação não inclui as conotações específicas de presentificação, constituição e exteriorização, nem a ênfase na apreensão por um outro, contida na figura. Segundo Leite, "a natureza alucinatória da *darstellung* é o que a distingue da vorstellung: ideia, imagem mental constituída, despojada de sensações e disponível, em um maior ou menor grau, à evocação.

A *darstellung* como constituição de uma forma apreensível para si mesmo é pouco comum e pressupõe o próprio sujeito como um "outro interno" e destinatário. É precisamente neste sentido singular, ou seja, numa exceção ao uso coloquial, que Freud emprega a palavra para referir-se à produção de uma forma que presentifique, para o próprio sonhador, a satisfação de um desejo (Leite, 2001). O trabalho de tornar apreensível o conteúdo do sonho consiste em transformá-lo em uma imagem sensorial, recorrendo à percepção e sensações, mas principalmente à visualidade. É esta a dificuldade que se coloca à elaboração onírica: a tarefa de transformar ideias abstratas em imagens plásticas capazes de figurar (Leite, 2001).

Mezan (1985) analisa a relação da psicanálise com as vanguardas na virada do século XIX para o XX, pautadas na ruptura de códigos expressivos herdados das tradições renascentista, barroca e clássica –, explodindo ou dissolvendo a crença na naturalidade dos meios familiares de expressão do real. Desde o Renascimento vinha-se transmitindo códigos, cuja naturalização entra em crise na virada do século e é pelas peculiaridades de seu método, que a psicanálise se mostra sólida e complementar às criações culturais que lhe são contemporâneas (Leite, 2001). A forma habitual de falar e se comunicar é profundamente modificada pelas regras da situação psicanalítica. Na associação livre, vínculos lógicos do pensamento são suspensos. A

situação analítica é assimilada ao paradigma do sonho, pois nela operam os mesmos recursos da elaboração onírica (Leite, 2001). Freud busca demonstrar não apenas a existência de uma atividade mental inconsciente, mas também que tal atividade produz efeitos plenos de sentido, ainda que regidos por uma causalidade mais complexa e menos linear do que a aceitável pela ciência da época (Leite, 2001). A sobredeterminação, a simultanedidade e a sobreposição são características dos acontecimentos psíquicos. Insere-se um processo de interiorização do olhar, pelo qual as imagens visuais transpõem os limites do espaço do visível e tornam-se elementos de um espaço psíquico (Leite, 2001). A psicanálise deu lugar à escuta e revelou conexões antes desconhecidas entre a linguagem e o corpo, causando profundas mudanças nas noções até então em vigor a respeito de um e de outro. (...) Incompletude, provisoriedade e abertura a novas interpretações e criações são características do método figural que se encontram também ativas no método psicanalítico (Leite, 2001).

AS IMAGENS FÍLMICAS

Da mesma forma que a produção onírica, as imagens fílmicas são pautadas pela indeterminação e se constituem como figuras. O trabalho da imagem fílmica seria figurar algo que permanece indeterminado até que a forma do preenchimento o faça existir, fugindo à lógica racional e possibilitando a infiltração pulsional. Utilizando os termos de Barthes, ao atuar no *studium* convoca-se o *punctum* – e é a partir deste que aquele se revela como figura delirante. São imagens que invadem o discurso, fornecendo-lhe algo de não significantizável, que adquire valor. Assim, a plasticidade das figuras valoradas pelo espectador conferem certa forma, materialidade transitória ao que era indeterminação. Na produção fílmica, a posição do olhar do espectador é posta em questão, na medida em que é dele que se espera uma resposta: a produção da figura que preencha (e faça outra existir) Assim, a imagem fílmica poética cede espaço ao reconhecimento de uma produção imagética que não se organiza na linearidade e causalidade. Parafraseando Leite, "o que 'pode ser', o virtual, tem lugar nas entrelinhas das imagens" – na medida em que convoca o sujeito. O espectador dará forma (parafraseando Leite) ao "não pensado", através de imagens, sensíveis a este não-pensado e as irrupções do que ainda não dispõe de forma de presença.

A natureza virtual do espaço psíquico em que se instalam o sonho e a situação analítica permite ainda pensar nas figuras que aí se formam como efeitos de transformações nas quais também o novo pode se inscrever. Um vazio figural pode corresponder às lacunas deixadas pelo que, como no sonho, recai no esquecimento e que será o caso de reconstruir. Pode ser também o espaço em branco – o papel diante do poeta, a tela diante do pintor – à espera do que não chegou a se instalar no espaço psíquico e ainda não pode, portanto, ser sequer sonhado (Leite, 2001)

Segundo Leite (2001), Freud fala da perspectiva de um "vazio figural ou de uma paralisação do movimento das figuras". Da mesma forma podemos dizer, que a obra fílmica é uma passada de bastão. Ela foi até ali – e se pôs a espera do que o espectador vai movimentar para que saia da paralisia (forma final, aberta a sua ação). Pode-se falar de uma escuta que, "flutuante, desperta imagens que passam a mover-se num espaço de natureza virtual, como o do sonho, e assim emprestam forma ao desconhecido, ao que permanecia, até então, invisível e suspenso entre as palavras" (Leite, 2001).

"Os Famosos e os Duendes da Morte" (Esmir Filho, 2009) é recheado por imagens oníricas – que se apresentam como enigma e em oposição a certa realidade reconhecível do protagonista. Através do corte para outro suporte, textura, luz, enquadramento, atuação, situação, estas imagens se repetem com variações durante o filme, até invadirem o cotidiano do protagonista. Sem que isto se revele como possível, os personagens da imagem-poética se relacionam, tocam, olham, beijam, passam a existir para o

protagonista. Estas imagens são ameaçadoras graças a seu estranhamento. Por exemplo, quando a moça aparece com um saco plástico na cabeça e, em volta do seu pescoço, estão as mãos do rapaz que sorri, olhando para a câmera. Ela também sorri. Segue uma *voz over*[3]: "Menino sem nome conheceu a garota sem pernas. Ela não tinha pernas. Mas mesmo assim, não precisava de ninguém para ir embora". É o pensamento o protagonista, que está a escrever; um jovem do interior do Rio Grande do Sul, entediado, que mora com a mãe e tem o desejo de ir ao show do Bob Dylan. Apesar de jogar com a indeterminação do estatuto das imagens poéticas, o filme apresenta-nos uma realidade clara: o cotidiano do protagonista, a relação com o seu melhor amigo, a recusa em dirigir a palavra à mãe, em visitar o pai tal como ela pede, em participar da festa da comunidade. O que capturamos está dentro do habitual; as relações são familiares e até mesmo o fato do rapaz ser mais sensível do que o resto das pessoas a sua volta. O que se revela como elemento flutuante, nos convocando a figurar em um espaço de virtualidade, são estes personagens fantasmas ou "duendes da morte" (se formos fazer alusão ao título).

Já em "Fando Y Lis" (Jodorowsky, 1968) a opacidade das ações se faz presente o tempo inteiro. Traça-se um tênue contexto, advindo da peça de Fernando Arrabal que, no entanto, não circunscreve de maneira definitiva as imagens: a moça comendo flor de maneira casual; os desenhos da mitologias que não reconheço; a *voz over* que promete Tar junto à felicidade eterna; a aranha queimando espetada em um graveto; a conversa entre o menino e o adulto sobre o que fazer com a falta; Fando levando Lis até as ruínas; uma mulher que não pode andar cantando com voz doce e infantil; homens e mulheres, entre os destroços, tocam, fumam, bebem, acariciam, comem; com roupas elegantes, conversam e não parecem perceber que o piano pega fogo.
Não é preciso narrar a recepção do filme inteiro, mas perceber que, o que, no Teatro, chamamos de imagens "performativas" está aqui. Até mesmo a figura do piano, que aparece no Palermo[4] de Pina Bausch: seis pianistas, enquanto a mulher, sentada de pernas cruzadas, permanece com o rosto coberto por um pano preto. São imagens onde "as coisas não se encaixam" – como no sonho, que é feito de deslocamento e condensação, segundo Freud. Materiais são deslocados de outros contextos e a sua coexistência em uma imagem onírica implica a condensação. É evidente que, no que resta ao jogo do dizer, nos deparamos com algo pulsional – como se houvesse uma verdade escondida que eu não consigo escutar. Por mais que atribua algo a estas ações, por mais que eu figure (novas figuras), o que me resta é o afeto do que não posso significantizar (o que me paralisa e acho belo, genial, raro, marcante). Há contradição entre as imagens e o contexto – há um desencaixe. Há subversão. Vejo Fando Y Lis chegarem. Leite fala de ver um virtual que estaria nas entrelinhas. A angústia por não saber "o que o filme quer me dizer" é a mesma diante de um sonho de onde não consigo extrair um sentido claro. *Efigie*, plasticidade, abertura. Percorro as imagens, sedenta por um sentido. A menina pequena no mundo do teatro; no mundo dos adultos, que avançam sobre ela enquanto muitos ovos são esmagados. Ela grita e os adultos se divertem. Lis chora porque caçoam da sua paralisia nas pernas. Fando vendado e as mulheres brincam com ele; depois lhe dão dinheiro. Lembro que ofereceram dinheiro também para a menina; e do boneco-marionete com os fios cortados que estava sendo varrido. Tudo faz sentido agora. Um sentido que talvez eu não possa verbalizar, mas que sinto "nas entrelinhas", a partir de relações que consegui tecer – com as minhas próprias figuras. O que me obriga a construir uma posição diante da sentença "embutida" nas imagens que escuto em minha solidão. Pode-se dizer que a escrita fílmica de Jodorowsky, em meio à indeterminação do sentido, me forçou a produzir – e que outro sujeito produziria outro discurso e outros significantes circulariam até formarem figuras.

3 Quando não vemos o personagem, mas escutamos a sua voz.

4 Disponível em: Pina Bausch Palermo Palermo servizio di Annarita Cristo. L'Aquilone – Rai 1 – 19/01/1990. https://www.youtube.com/watch?v=4D4S6yh7mK8 Acesso em: 20/09/2016.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. Figura, In: **Figura.** São Paulo, Ed. Ática, 1997

CARDOSO, M. J. E. **Sobre a teoria do valor em Saussure, Marx e Lacan**. São Paulo, Revista Estudos Semióticos, vol. 6, n. 01, p. 01-09, 2010.

GREEN, A. **Orientações para uma psicanálise contemporânea**. São Paulo, Rev. Latinoam. Psicopat. v. 12, n. 1, p. 221-224, 2009.

LEITE, E. P. **Figura da Clínica Psicanalitica, a**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001

MEZAN, R. **Freud, pensador da cultura.** São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.

IMAGINAÇÃO COMO OPERACIONALIZADOR DA INTEGRAÇÃO VOZ-MOVIMENTO CORPORAL NO TRABALHO DO ATOR CONTEMPORÂNEO

IMAGINATION AS INSTRUMENT TO VOICE-BODY MOVEMENT INTEGRATION IN CONTEMPORARY ACTOR'S WORK

Sandra Parra Furlanete
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir a importância do trabalho com a imaginação no treinamento do ator. A imaginação é apresentada como um possível operacionalizador para a diluição da dicotomia entre mente e corpo, que se reflete na dicotomia "voz-corpo", presente em muitas das abordagens tradicionais do trabalho do ator. Para tanto, trazemos uma discussão sobre a natureza da mente, a partir da filosofia da mente e das neurociências. Tomamos como caso de estudo o trabalho vocal de Grotowski, concluindo com apontamentos sobre as possibilidades de trabalho prático a partir desses conceitos.

Palavras-chave: Integração Voz-Movimento Corporal. Treinamento de ator. Imaginação.

ABSTRACT

This article aims to discuss the importance of the work upon imagination in actor's training. Imagination is presented as a possible instrument to the dilution of the dichotomy between mind and body, which reflects itself in the "voice-body" dichotomy, present in many of the traditional approaches of the actor's training. Therefore, we bring a discussion on the nature of mind, based on philosophy of mind and neurosciences. From there, we take as a study case Grotowski's vocal work. The article concludes by presenting notes on the possibilities of practical use of these concepts.

Keywords: *Voice-Body Movement Integration. Actor's Training. Imagination.*

No que diz respeito a pesquisas sobre a relação intrínseca entre palavra, voz e movimento corporal, tenho percebido que muitas vezes, antes de discutirmos modos, formas, exercícios (ou seja, o *como*), faz-se necessário discutir *o quê* é essa relação – ou seja, como se operam as relações entre esses elementos, como essa operação tem sido vista por nós até hoje e como podemos passar a abordá-la para que ela se potencialize.

Assim, este artigo parte do princípio que, para responder a essa pergunta, será necessário antes de tudo incorporar em nosso trabalho a superação do modelo dualista de oposição entre corpo e mente, no qual o pensamento ocidental, em geral, esteve mergulhado nos últimos séculos, e que por sua vez acabou por determinar também nossa relação com a arte, com o fazer artístico e com a preparação do ator sobre si mesmo. Isto é especialmente notável no fato de que as relações de hierarquização entre corpo e mente presentes no dualismo cartesiano se repetem no trabalho do ator, e o esquema dualista se reproduz com frequência, como microcosmo, na relação entre voz e movimento corporal.

Durante séculos, no teatro ocidental, o texto verbal foi hipervalorizado, em detrimento de todos os outros. No início do século XX, na Europa, uma significativa parcela do movimento de reação a esse estado de coisas, que pretendia resgatar e valorizar o trabalho do ator, reagiu retirando de cena todo texto verbal – e, com isso, também o texto vocal. Ou seja, junto com a palavra, desapareceu a voz. Acredito que isso possa ter sido motivado pelo fato de a voz, na nossa sociedade, ter sido, durante muito tempo, percebida principalmente como meio de difusão da palavra, e por extensão de todas as ideias significadas pelas palavras, às quais toda a criação cênica deveria, no teatro centrado no texto, se submeter.

Como nos diz Paul Zumthor, "a voz é uma *coisa*: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro" (ZUMTHOR, 1997, p. 11; grifo do original). Ela é uma emanação corporal que possui espessura e tatilidade próprias, e ocupa um campo de significados bastante diversos dos da palavra, caracterizando-se como entidade independente desta – ainda que a voz seja o próprio substrato da palavra: "a voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita" (ZUMTHOR, 1997, p. 13). A partir daí, a primeira dicotomia que precisamos desmanchar é a de "corpo x voz" – pois se a voz é produto do corpo, não pode opor-se a ele; é impossível trabalhar-se *ou* o corpo *ou* a voz.[1]

Para desenvolvermos essa questão no campo de discussões da filosofia da mente, partiremos do recorte proposto por Paul Churchland (2004) – levando sempre em conta aqui que a multiplicidade de saberes envolvidos nas ciências cognitivas, aliado ao fato de ser um campo de conhecimento recente, nos obriga a notar que o consenso entre os pesquisadores dessa área sobre as questões centrais que a constituem ainda está em construção.

Segundo Churchland (2004, p. 70-71), a concepção para a abordagem do problema corpo-mente mais aceita entre os filósofos e estudiosos das ciências cognitivas é o funcionalismo – que, fundamentalmente, entende a mente como algo que se constrói sempre *em relação*: do sujeito consigo mesmo, do sujeito com o ambiente, do sujeito com outro sujeito. Podemos encontrar uma conexão entre essa proposição e as pesquisas de António Damásio, no campo das neurociências, sobre os substratos biológicos da mente.

1 Devido a isso, em meu trabalho, não me refiro mais a "trabalho integrado de corpo e voz", mas a "trabalho integrado de voz e movimento corporal", já que ambos são manifestações do corpo. Entendo que este fraseamento ainda não é o ideal, pois a voz também é realizada por movimentos corporais (vibração das pregas vocais, respiração, articulação etc.), mas ainda não consegui superar essa última barreira linguística.

Em *O Erro de Descartes* (1996), Damásio postula que a mente é resultado de uma série de interações: do cérebro com o corpo,[2] do organismo com o ambiente, do organismo com sua própria história evolutiva, sua regulação biológica, seu contexto cultural etc. "A mente existe dentro de um organismo integrado e para ele; as nossas mentes não seriam o que são se não existisse uma interação entre o corpo e o cérebro durante o processo evolutivo, o desenvolvimento individual e o momento atual" (DAMÁSIO, 1996, p. 17).

Uma de suas contribuições para a discussão sobre a natureza da mente é a noção do papel do corpo na formação da mente; de fato, as formulações tradicionais tendem a não considerar os fenômenos mentais como fruto de atividades neuronais, como se seu funcionamento pudesse ser desconectado ou independente do resto do corpo. "Em relação ao cérebro, o corpo em sentido estrito não se limita a fornecer sustento e modulação: fornece, também, um tema básico para as representações cerebrais" (DAMÁSIO, 1996, p. 17). Ou seja, o corpo fornece, constantemente, informações que constroem a mente; esta, por sua vez, modifica o corpo, devolvendo-lhe outras informações; o corpo relaciona-se com o ambiente e o modifica, e da mesma forma é modificado por ele; as informações provenientes do ambiente modificam o corpo e, conseqüentemente, a mente; e assim, sucessiva e simultaneamente, ambiente e corpo-mente estão em constante construção mútua, em um fluxo ininterrupto de processamento de informações, constantemente atualizadas.

Nossos estados mentais estão, assim, em simbiose contínua com os *estados corporais*, determinando-os e modificando-os, e ao mesmo tempo sendo determinados e modificados por eles.
Segundo Damásio, os estados corporais e estados mentais são inseparáveis e simultâneos. Ele sumariza essa relação da seguinte forma:

> 1. Praticamente todas as partes do corpo – cada músculo, articulação ou órgão interno – podem enviar sinais para o cérebro através dos nervos periféricos. (...)
> 2. As substâncias químicas que surgem da atividade do corpo podem alcançar o cérebro por meio da corrente sanguínea e influenciar seu funcionamento. (...)
> 3. Na direção oposta, o cérebro pode atuar, por intermédio dos nervos, em todas as partes do corpo, [por meio do] sistema nervoso autônomo (ou visceral) e [do] sistema nervoso músculo-esquelético (ou voluntário). (...)
> 4. [Além disso,] o organismo constituído pela parceria cérebro-corpo interage com o ambiente como um conjunto (...) [gerando] também respostas internas, algumas das quais constituem imagens (visuais, auditivas, somatossensoriais), [postuladas] como a base para a mente. (DAMÁSIO, 1996, p. 114-115).

Assim, levando em consideração também todas as influências que o ambiente gera no corpo, que afeta o cérebro, que devolve/gera informações e alterações no corpo, que devolve/gera alterações no ambiente, teremos então um pequeno panorama da complexidade das relações de co-dependência e co-determinação entre mente e corpo.

No âmbito do teatro, Jerzy Grotowski (1993) foi um dos principais realizadores de teatro do século XX, no que concerne à sua busca pela integridade do ator em sua criação – seja em seus aspectos técnicos, seja em seus aspectos éticos. O registro de suas práticas e pensamentos nos aponta um caminho muito eficaz para a superação do dualismo no trabalho do ator: a imaginação. A imaginação será usada por Grotowski como um encaminhamento altamente eficaz para o trabalho com os vibradores da voz. Compreendendo que o autocontrole e a auto-observação da voz interrompiam o fluxo orgânico da ação (GROTOWSKI, 2007, p. 154-155), ele passa a conduzir o trabalho vocal através da relação do ator com o espaço e com seus parceiros de cena, combinados a associações imaginativas, por meio de imagens de animais e da natureza, de plantas,

2 É preciso ter em mente aqui que, por questões metodológicas, para efeito de melhor desenvolver sua proposta, Damásio separa "cérebro" (sistemas nervosos) de "corpo" (conjunto de todos os outros órgãos e estruturas que geram / recebem informações, que por sua vez são lidas / processadas / devolvidas pelo "cérebro"). No entanto, ele mesmo afirma que, convencionalmente, o sistema nervoso faz parte do corpo como um todo – o qual ele chama de *organismo*. (DAMÁSIO, 1996, p. 112).

e imagens quase fantásticas como: “Você está se tornando longo, pequeno, grande etc.” Tudo aquilo que é associativo e orientado rumo a uma direção no espaço, tudo isso libera a voz. (GROTOWSKI, 2007, p. 158).

Neste artigo, não discutiremos especificamente o trabalho vocal de Grotowski, mas mais especificamente a forma como a imaginação pode atuar sobre a produção da voz, tornando esse trabalho possível.[3]

Antes de tudo, é preciso compreender que a imaginação é algo diferente da fantasia – ambos são processos cognitivos que, embora entrelaçados, funcionam em instâncias diversas. E, além disso, superar o senso comum (aquele traduzido, em geral, pelas gramáticas e dicionários, e que permeia nosso entendimento das coisas), que nos indica que a imaginação é considerada, comumente, como algo impalpável (embora não imperceptível), da ordem do não-material, do não-físico – ou seja, incorpóreo.

Os estudos contemporâneos de neurociência atestam que a imaginação é um processo físico, totalmente co-dependente e interligado ao corpo. Para entender essa questão, é preciso primeiro procurarmos entender alguns aspectos dos processos mentais de onde se origina a imaginação.

O que caracteriza uma mente é “a capacidade de exibir imagens internamente e ordenar essas imagens em um processo chamado pensamento” (DAMÁSIO, 1996, p. 115-116). Ou, dizendo de outra forma, nossos pensamentos são formados por imagens – um tecido de imagens visuais, sonoras, olfativas, gustativas, somatossensoriais etc., sendo o pensamento a capacidade que um organismo vivo tem de representar essas imagens. Até as palavras ou símbolos abstratos que passam pela nossa mente são, antes de tudo, imagens visuais ou auditivas; mesmo os símbolos matemáticos, representantes do máximo de abstração de que o pensamento humano é capaz, se não fossem imagináveis – ou seja, passíveis de serem representados mentalmente em forma de imagem – não poderiam ser conhecidos e manipulados por nós conscientemente. Assim, podemos afirmar que só conhecemos aquilo que podemos imaginar (DAMÁSIO, 1996, p. 116; 135).

Damásio descreve as imagens mentais como sendo de dois tipos: perceptivas ou evocadas (DAMÁSIO, 1996, p. 123-124). As imagens perceptivas são imagens oriundas de diferentes “modalidades sensoriais”, ou seja, são aquelas formadas por nossas experiências no mundo: ouvir música, tocar uma superfície, ler um livro etc. Qualquer um dos pensamentos formados a partir dessas informações sensoriais é constituído por imagens, sejam elas cores, formas, movimentos, sons, palavras etc. Quando essas imagens surgem a partir da evocação de cenas do passado, ou então da construção de projeções do futuro, são chamadas de imagens evocadas.

Assim, vemos que as construções imagéticas que formam o pensamento, no tipo perceptivo, são reguladas pelo corpo e pelo ambiente que o cerca; nas evocações e imaginações, são dirigidas pelo interior do cérebro – sendo que, em algum momento, elas se constituíram como imagens perceptivas, já que toda evocação é a reconstrução de uma experiência anterior. O que nos leva a um ponto de extrema importância: imaginação e percepção são dois aspectos totalmente interligados.

Para elucidar essa informação, tomemos como exemplo o caso da acromatopsia – doença neurológica que consiste na perda da capacidade de enxergar as cores (ver a respeito principalmente SACKS, 2003, p. 21-57), causada por lesão nos córtices visuais iniciais (o “ponto de entrada” no cérebro das sensações da visão captadas pela retina, tal como citamos anteriormente). Depois de um certo tempo sem conseguirem ver as cores, pacientes acromatópsicos perdem também a capacidade de imaginar as cores. “Se o ‘conhecimento da cor’ fosse armazenado em outro lugar, num sistema separado daquele que sustenta a ‘percepção da

3 Para uma discussão mais detalhada sobre esse assunto, ver Furlanete, 2007.

cor', os doentes acromatópsicos imaginariam as cores, mesmo sendo incapazes de se aperceberem da sua existência num objeto externo. Mas não é isso o que acontece" (DAMÁSIO, 1996, p. 129). Ou seja: nossa capacidade de imaginar está completamente conectada à nossa capacidade perceptiva; assim, para ampliar nosso vocabulário imagético, é fundamental o trabalho sistemático de ampliação e refinamento do nosso sistema perceptivo, já que nossas representações mentais são constantemente atualizadas por ele.

Além disso, Damásio atesta que diversos cientistas já comprovaram que a recordação de imagens visuais ativa os córtices visuais iniciais (dentre outras áreas do cérebro) (DAMÁSIO, 1996, p. 129). Também há dados que indicam que as representações dispositivas cerebrais, com base nas quais o movimento ocorre, ativam tanto os movimentos do corpo como as imagens internas do movimento executado – nós só não notamos essas imagens, de maneira geral, devido nosso estado de atenção diante da própria execução do movimento (DAMÁSIO, 1996, p. 133).

Chegamos, assim, ao ponto principal da nossa discussão sobre imaginação: já há comprovações científicas que atestam que, ao imaginarmos algo, essa imaginação afeta concretamente o corpo. Se: 1) ao imaginarmos uma imagem visual, os córtices iniciais visuais se ativam; 2) os movimentos geram a produção de imagens somatossensoriais desses movimentos; podemos, a partir disso, concluir que, sempre que imaginamos algo, essa imaginação cria alterações concretas no estado corporal.

Assim, quando um ator imagina que é um animal (por exemplo), quanto mais precisa, quanto mais vívida for a imagem evocada por ele, tanto mais informações serão carreadas dos córtices sensoriais de alto nível para os córtices sensoriais iniciais, e daí para os órgãos dos sentidos: pele, olhos, ouvidos (que incluem os sensores de equilíbrio), terminações nervosas dos músculos e articulações (responsáveis pela propriocepção) etc.; de fato, ainda que a imagem formada seja vaga, mesmo que o ator permaneça sobre os dois pés, sem imitar o animal, o simples fato de o apoio dos pés no chão ser modificado, a partir da evocação/imaginação, já irá alterar a configuração de tônus de toda a sua cadeia posterior. Isso irá afetar diretamente o centro motor hioideano que, além de estar envolvido no reflexo de verticalização do corpo, inclui os músculos da laringe, responsáveis por configurar os registros, altura, timbre etc. da voz.

Como conclusão, acredito poder afirmar que, a partir da compreensão do funcionamento neurológico da imaginação, de suas implicações na formação da mente e das alterações causadas no/pelo corpo e por consequência no ambiente, a linha divisória entre uma imaterialidade mental e uma materialidade corporal se desmancha, fica sem lugar em qualquer esquema que possamos elaborar para a compreensão dessas questões. A sensação de que o corpo e a mente, ou a voz e o movimento corporal sejam separados é uma ilusão; a questão é que não temos, em geral, a autopercepção aguçada o suficiente para perceber, para sentir as zonas de conexão, as simultaneidades integradas de movimento e voz, de mente e corpo.

NOTA

Para acompanhar as últimas fascinantes descobertas da ciência sobre como a imaginação (ou "visualização mental") pode afetar o corpo como um todo, sugerimos a leitura da seguinte reportagem, e seus links internos:

http://super.abril.com.br/blogs/supernovas/2016/08/17/lembra-do-exoesqueleto-da-copa-ele-ja-recuperou-8-paraliticos/?utm_source=redesabril_jovem&utm_medium=facebook&utm_campaign=redesabril_super

E também o teaser: https://www.facebook.com/PlayGroundBR/videos/237805323281120/

REFERÊNCIAS

CHURCHLAND, Paul M. **Matéria e Consciência**: uma introdução contemporânea à filosofia da mente. São Paulo: Editora da Unesp, 2004.

DAMÁSIO, António R. **O Erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FURLANETE, Sandra Parra. **Estudos para integração voz–movimento corporal no trabalho do ator contemporâneo**, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. A Voz. In: FLASZEN, L; POLLASTRELLI, C. (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** São Paulo: Perspectiva/SESC; Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

_____. Los Ejercicios. **Revista Máscara**, Cidade do México, nº 11-12, p. 27-38, 1993a.

_____. Lo que Fue. **Revista Máscara**, Cidade do México, nº 11-12, p. 39-46, 1993b.

SACKS, Oliver. **Um Antropólogo em Marte**: sete histórias paradoxais. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

TRABALHANDO COM INCLUSÃO E PROCESSOS DE CRIAÇÃO

WORKING WITH INCLUSION AND CREATIVE PROCESSES

Sílvia Maria Guerra Anastácio
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

RESUMO

Este artigo ser propõe a desenhar um perfil dos tipos de Crítica Genética praticados na UFBA pelo Grupo de Pesquisa PRO.SOM. Há pesquisas tradicionalmente voltadas para a literatura, em especial, dentro de um enfoque mais retrospectivo, que atenta para a remediação de uma rede de documentos impressos agora acessíveis em meio digital. Mas têm-se também abarcado processos interartes diversos, incluindo mídias audiovisuais e privilegiando uma abordagem prospectiva. Grande parte dos processos estudados nascem em ambiente digital e, nessa rede de documentos de criação, tem se privilegiado a questão da crítica genética inclusiva, em que especialmente pessoas com deficiência visual podem se beneficiar com as pesquisas realizadas pela equipe. Convém destacar que, em se tratando da produção de audiolivros de textos literários traduzidos do inglês pelo grupo e adaptados para audiolivro, foram editados oito pela EDUFBA. Não só os deficientes visuais apreciam tais mídias sonoras mas, por possuírem uma aguçada percepção auditiva, eles constituem um público-alvo com a percepção aguçada necessária para realizar a primeira recepção de todos os audiolivros do PRO.SOM; portanto, é uma parceria em que ambas as partes saem ganhando. Como desdobramento das pesquisas, está-se voltando para projetos de extensão junto à comunidade em que pessoas com deficiência visual são incluídas (Projeto CAP, Centro de Apoio Pedagógico ao Deficiente Visual) e outras com algum tipo de deficiência cognitiva ou motora (Projeto Abraço).

Palavras-chave: Processo, inclusão, audiolivro, comunidade, inteartes.

ABSTRACT

This article presents a profile of the kind of Genetic Criticism developed at UFBA by the Research Group PRO.SOM. On one hand, some researchers have traditionally focused on literature, especially within a more retrospective approach, with a view to remediating a network of printed documents now accessible in a digital medium. On the other hand, some students are interested in analysing interarting processes, including audiovisual media ones and favoring a prospective approach. Most of these processes are born in a digital environment and in this network of creative documents, the inclusive genetic criticism has been favored; especially people with visual impairment, in particular, have benefited from the research carried out by the team. It is importante to stress that the group has produced eight audiobooks of literary texts translated into Portuguese and adapted to audiobooks, all of them edited by EDUFBA. Not only do the visually impaired appreciate those sound media produced by the group but, with their sharp hearing perception, they also compose a target audience with the necessary insight required for the first reception of all PRO. SOM audiobooks. Therefore, it is a partnership in which both parties win. At the moment, we are developing projects in the community where not only people with visual impairment are included (CAP Project, Pedagogical Support Center for the Visually Impaired) but others with some type of cognitive or motor deficiency (Projeto Abraço) are included.

Keywords: *Processo, inclusion, audiobook, community, interarts.*

O Grupo Pro.Som da Universidade Federal da Bahia tem desenvolvido estudos de natureza retrospectiva ao se voltar para o tratamento digital do Acervo Elizabeth Bishop, sediado no Instituto de Letras da UFBA, no Departamento de Letras Germânicas, composto por cópias impressas autenticadas de documentos da *Special Collections,* Vassar College, Nova York, onde se encontra um vasto conjunto de manuscritos de Bishop. No que concerne aos documentos digitalmente remediados de Bishop, estes ganham mais acessibilidade e proteção contra à ação do tempo ao serem escaneados, armazenados no Programa Prezi e colocados em um Banco do Programa PHL.

Mas o foco maior do grupo, no momento, é o da Crítica Genética Inclusiva prospectiva, voltada para a produção de audiolivros e que tem como nicho privilegiado pessoas com necessidades especiais, sobretudo mas não exclusivamente aquele com deficiência visual. Esses audiolivros são gravados no Estúdio Pro.Som, sediado no Departamento de Letras da UFBA.

Destaca-se a atuação de alunos da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, que fazem parte do grupo de pesquisa e dirigem as leituras dramáticas dos textos literários traduzidos do inglês pelos bolsistas de Letras do Pro.Som, assim imprimindo vivacidade e ritmo ao roteiro a ser passado para audiolivro (Huwiler, 2010). Atente-se para o fato de que após a tradução interlingual, o texto é roteirizado por todos os integrantes do grupo e segue para a fase de pré-gravação. Essa fase de adaptação é da maior importância (Seger, 2007) porque irá ser tecido o elo que une a tradução interlingual à tradução intermidiática, já que está para acontecer uma mudança de mídia em que o texto roteirizado impresso passa para uma mídia sonora. Ao lidarem com o roteiro, os autores – trata-se de uma criação coletiva e colaborativa por todo o grupo – não podem perder de vista que é preciso priorizar o registro da oralidade, portanto, a funcionalidade tradutória precisa ler levado em conta (Vermeer, 1986).

Toda essa rede de processo criativo gera um vasto dossiê genético com tipos de registros variados: versões da tradução interlingual, geralmente em número de três; nos quais está incluída a revisão final. Ao longo desse processo, os tradutores têm o cuidado de usar operadores genéticos para que se possa resgatar índices importantes desses bastidores. Há também gravações em áudio das discussões sobre o processo realizadas pelo grupo; versões digitais e impressas de roteiro, incluindo marcações feitas durante a gravação por atores e equipe de gravação; áudios e vídeos de "ensaios relâmpago" realizados no estúdio pouco antes da gravação; fotos e vídeos de oficinas com atores; trilhas "sujas" (sem apagar os erros cometidos pelos atores na hora de gravar e os comentários da sala de gravação) do Programa Pro.Tools, utilizado para gravação, edição e mixagem. Enfim, todo o tipo de documento que se possa colher é organizado e datado para posterior análise.

No dia da gravação, quando os atores chegam ao estúdio e sob a orientação da diretora, a parte de cada um é repassada, várias vezes, até que todos se sintam confortáveis, entendam exatamente seu papel na história, o tipo de personalidade que deverão interpretar, ou ainda, o tom que irão imprimir à cena. Momentos antes da gravação, ocorre como que um "ensaio relâmpago" em uma situação em que, com o "microfone aberto" o ator interpreta as suas falas podendo corrigi-las tantas vezes quanto precisar.

Dentro do aquário, os alunos/atores da Escola de Teatro, em gravação, usam *headphones* e amplificadores de *headphones.* Se o ator estiver gravando sozinho, as falas dos personagens com os quais ele interage são dadas por alguém da equipe técnica via *headphone*.

Também, há dois *vocal* booths no "aquário", que ficam na frente dos atores que estiverem e funcionam como cabine individual de proteção, que fazem o papel de biombos para isolar a voz de um ator do outro, visando evitar microfonação, especialmente por ecos indesejáveis.

Separando o “aquário” da sala técnica, são usados dois vidros para isolar acusticamente o ambiente, sendo que um vidro tem 7mm e o outro 14mm. No caso do Estúdio Pro.Som, foi feito um isolamento por frequência; ou seja, utilizou-se um recurso chamado de “inversão de fase” porque, pelo fato de um vidro ter o dobro da espessura do outro, quando o som bate no primeiro, o faz vibrar, mas o segundo vidro, mais espesso, vibra no sentido contrário, fazendo com que o som volte e não passe para o outro ambiente. A altura do aquário é de 86 cm para que haja uma comunicação visual eficiente entre o ator e a equipe técnica. Quanto à porta do aquário, ela tem a espessura de 10,5 cm e é de madeira maciça, também para impedir a passagem do som de um compartimento a outro. Portanto, tudo foi feito para se obter uma produção sonora desejável.

Em frente ao “aquário”, encontra-se a sala de gravação, também chamada de sala técnica, onde fica a equipe. Vários integrantes do grupo trabalham juntos, nesse momento. Alguém precisa estar atento à janela de gravação do computador, onde aparecem as trilhas do Pro.Tools, para que não haja o que chamamos de clipagem; isso ocorre quando o som é muito alto e ultrapassa o limite máximo de 6 dbs. Outra pessoa, ao lado, fala ao microfone para dar as réplicas ao ator que grava. Também deve estar ali a diretora, que acompanha com o roteiro impresso, dando as devidas orientações aos atores; ela anota qualquer modificação na gravação para que a versão do texto impresso fique de acordo com o que está sendo gravado, pois, às vezes, acontece dos atores fazerem pequenas modificações na hora de gravar, que acabam sendo aceitáveis e mantidas.

Na fase de gravação, além dos registros citados acima, pode-se contar, também com boletins de gravação, que também ajudam a compor o dossiê genético, sendo muito útil no momento da pós-gravação. Do boletim, geralmente constam data e hora de gravação, nome do ator, nome do personagem, seu contato, tempo de gravação e outras observações que o diretor quiser fazer e que compõem o dossiê de criação que irá ser organizado a partir desse vasto material (Grésillon, 2007). Interessante comentar que todos os registros de processo do Pro.Som são gerados, armazenados e organizados em Google Drive, recurso digital que possibilita conservação e compartilhamento do material por todo o grupo, possibilitando, inclusive, que todos trabalhem sobre o mesmo texto em tempo real, at**é** à distância, e ficando registrados hora, dia, bem como qual integrante da equipe é responsável por esta ou aquela intervenção.

Posteriormente, na etapa da p**ós-**gravação, tem-se documentos de edição, recepção, reedição e masterização. Na edição, são cortadas as falas ou as trilhas “sujas”, que não foram descartadas no momento da gravação. São, então, acrescentados efeitos sonoros, trilhas e músicas ao texto, que será ouvido por um grupo de recepção composto de pessoas com deficiência visual que têm uma apurada capacidade de observação dos possíveis problemas do áudio. Após esse momento, as trilhas são reeditadas e, finalmente, masterizadas. A masterização é o processo final da etapa de pós-gravação em que a “mistura” de todos os sons gravados ou o áudio é preparado para ser transferido para um dispositivo de armazenamento chamado *master,* fonte a partir da qual serão feitas todas as cópias.

O formato do audiolivro produzido pelo PRO.SOM é o MP3, 320 kbytes, compatível com a versão MecDaisy, que é uma modalidade especial para pessoas com deficiência visual. Então, além da versão interpretada pelos atores, que pode ser ouvida em qualquer CD player, pode-se optar pela versão MecDaisy, acessível apenas no computador. Logo, cada um pode escolher a versão do audiolivro que mais lhe agrada.

Aliás, a questão da inclusão está muito presente nas modalidades de Crítica Genética praticadas pelos pesquisadores do PRO.SOM, ao longo dos anos. Atualmente, além da produção de audiolivros, estamos desenvolvendo trabalhos ligados a dois projetos importantes: o Projeto CAP (Centro de Apoio Pedagógico ao Deficiente Visual) e o Projeto Abraço.

O primeiro originou-se de uma palestra ministrada pela Profa. Dra. Sílvia Anastácio no CAP, em abril de 2016, sobre o processo de criação de audiolivros. Interessada no trabalho das mídias sonoras que produzimos, a professora de Atividades da Vida Autônoma (AVA), disciplina que visa tornar a pessoa com deficiência capaz de desempenhar com desenvoltura as atividades do seu dia-a-dia, a procurou e perguntou se o grupo poderia gravar em audiolivro um livro de receitas que ela estava preparando com os alunos da disciplina. Imediatamente o pedido foi aceito e, além das receitas, definimos que as histórias de vida de cada aluno relacionada às receitas também seriam gravadas. Assim, uniríamos a Arte da Gastronomia com a questão da Memória, um resgate que parece promissor.

Puxando pela memória e pela afetividade, imaginamos que o trabalho deverá ficar mais rico e terá a ver com as experiências de vida de cada um, o que para Paulo Freire, especialmente em seus livros *Pedagogia da autonomia* (1996) e *Educação como prática da liberdade* (2014) era essencial. Só como cidadãos autônomos é que seremos capazes de buscar nossa liberdade e lutar pelos nossos sonhos.

Cabe pontuar que os principais textos que serviram de motivação e inspiração para a escrita desses contadores de histórias e receitas foram as crônicas da escritora gastronômica Nina Horta (2015). Na sua coletânea *O frango ensopado de minha mãe.* Crônicas de comida, foram selecionados alguns trechos para leitura e discussão, chamando atenção para o veio cômico das histórias e como os sentidos do leitor/ouvinte eram ativados por esses textos.

Então, motivados por tantas leituras, esses contadores de histórias, que por si só já possuem suas próprias habilidades, estão "costurando" os fios das experiências de vida de cada um para que, brincando e se divertindo, possam cozinhar melhor no dia-a-dia. Assim, a inclusão acontece de modo leve e despretensioso, ficando registrado o passo a passo desse processo através de vídeos, gravações de áudio e manuscritos, que podem interessar a muitos geneticistas.

Para finalizar, há outro projeto de inclusão do Pro.Som, em parceria com o Projeto Abraço, direcionado para pais de crianças acometidas pela Síndrome da Microcefalia. Trata-se da adaptação de uma cartilha sobre microcefalia que será gravada em audiolivro pelo PRO.SOM, ainda em 2016. A cartilha foi distribuída em forma de caderno espiralado, mas está sendo enriquecida para atender às necessidades específicas que surgem com a Síndrome da Microcefalia. No caderno, várias são as vozes que falam: à criança é dada uma voz fictícia, mas também as mães, os pais e médicos têm um espaço de expressão privilegiado. Temas como maneiras de receber a notícia, reações, comportamentos e sentimentos dos pais, familiares e conhecidos, os direitos da criança são abordados.

Em um projeto humanitário dessa ordem, toda a equipe de geneticistas envolvida assume uma posição participativa, ao tempo em que é chamada a discutir assuntos relevantes, atuais, que não apareceram na cartilha, mas virão para o audiolivro. A cartilha e todo o seu processo de criação, em cinco versões, tudo isso se encontra registrado em uma série de e-mails entre os envolvidos, funcionando a cartilha como uma "boneca" ou uma versão mais elaborada para se chegar até o texto a ser gravado em audiolivro. O fato de muitas dessas mães serem pessoas humildes e sem letramento foram justificativas importantes para levar tal material impresso ao meio sonoro de modo que as informações possam chegar mais facilmente às pessoas interessadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, como se pode observar, várias são as modalidades de estudos de processo de criação discutidas neste artigo, mas todas elas privilegiam dar acessibilidade às informações, sejam elas quais forem. Além disso, preservar registros e documentos de processo, bem como organizá-los em dossiês de criação têm se mostrado um *modus operandi* essencial para se realizar qualquer tipo de análise genética. Nessa rede de documentos digitais, importa ressaltar a importância dos diálogos culturais, sempre presentes, e também, a relevância da autoria coletiva em que o orientador/coordenador do projeto nada mais é do que um orquestrador de talentos, de interesses e habilidades de todos aqueles que integram a equipe. Sem essa equipe, nada disso seria possível.

REFERÊNCIAS

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia.** Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade. São Paulo: Paz e Terra, 2014.**

GRÉSILLON, A. **Elementos de crítica genética.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

HORTA, N. **O frango ensopado da minha mãe.** Crônicas de comida. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HUWILER, E. "Engaging the ear: teaching radio drama adaptations". In: CUTCHINS, D. *et al.*(ed.) **Redefining adaptation studies.** Toronto: The Scarecrow Press, 2010, p. 133-146.

MILA, M. *et al.* **Três vivas ao bebê!** Guia para as mães e pais de crianças com microcefalia. Cadernos Movimento Down. Rio de Janeiro, 2016.

SEGER, L. **A arte da adaptação.** Como transformar fatos e ficção em filmes. Trad. Andréa Netto Muniz. São Paulo: Editora Bossa Nova, 2007.

VERMEER, H . "Skopos and commission in translational action". In: **Esboço de uma teoria da tradução.** Porto: Asa, 1986.

O MUNDO É MÁGICO: PRÁTICAS PÓS-INDUSTRIAIS NO PROCESSO CRIATIVO E PERCEPTIVO DO INDIVÍDUO.

THE WORLD IS MAGICAL: POST-INDUSTRIAL PRACTICES IN THE CREATIVE AND PERCEPTIVE PROCESSES OF THE INDIVIDUAL.

Thaynã Silva Targa
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

RESUMO

O presente artigo desenvolve uma análise através do avanço maquínico que se instala na sociedade, modificando a forma com que o individuo participa do seu espaço/tempo refletindo diretamente no seu modo de produção e percepção cognitiva. Usando como base a *"Filosofia da Caixa Preta"* de Vilém Flusser, o discurso aqui é referente ao processo de *magicização* de uma sociedade que visa mais o resultado que do que processo, fazendo o uso de obras de Andy Wahrol para pontuar essa modificação dentro do aspecto de entendimento na arte e desse artista que se aproxima –e se mistura- com a superfície do real, ou seja, da cultura cotidiana.

Palavras-Chave: Cognição; Ruptura; Maquinização; Imagens; Pop Art;

ABSTRACT

The present article develops an analysis through the machinic advances taking place in society, modifying the form in which the individual participates in their space and time reflecting directly in their way of production and cognitive perception. Using as basis Vilém Flusser's "Filosofia da Caixa Preta", the discourse here refers to the magicization process of a society that aims more for the result than for the process, making use of Warhol work to punctuate this modification inside the aspect of understanding in art and this artist that draws near – and fuses himself with – the surface of reality, or, in other words, everyday culture.

Keywords : *Cognition ; Break; Machining ; Images; Pop Art;*

INTRODUÇÃO

Com a popularização dos aparatos técnicos dentro da sociedade, a forma de relacionamento do indivíduo com o seu entorno passa por grandes transformações, se antes o indivíduo estava no centro das atividades que construíam o cotidiano social e que tinham controle manufaturados sobre tais, a partir da popularização dos aparelhos maquínicos este domínio foge de si, assim, o indivíduo exerce o gerenciamento de seu meio através de comandos feitos a partir de botões sem ao certo compreender as etapas do fazer, tendo como principal interesse –não mais seu processo de construção, ou o aprendizado do saber em etapas- mas sim a produção final, o resultado.

Este meio agenciado por botões e por série em fábricas, também traz consigo seus artefatos, impulsionando esse indivíduo a ter novas necessidades, reformulando o enquadramento do âmbito social, para se tornar parte do meio é necessário então produzir e consumir – realçando o interesse do capital econômico que este vigente segmento coletivo traz consigo- e também aquele que se integra nestes aspectos, reconhecendo-se assim, dentro dos variados dispositivos que surgem, entregando-se à promessa de auxílio facilitador que estes supostamente asseguram.

Uma fase de transição social se anuncia, não mais instrumental e processual, mas uma fase aparelhada, geométrica e codificada. A partir desse fato, podemos recolher tais vestígios como início de conduta contemporânea, a máquina sendo uma extensão de auxílio ao indivíduo. “Criam produtos e tecnologia para necessidades que não deveriam existir, mas existem, numa sociedade civilizada” (BEIGUELMAN, 2013).
Flusser em “ A filosofia da Caixa Preta” inicia sua abordagem partir da máquina fotográfica como o exemplo de sua investigação para estes novos aspectos da desenvoltura social, além de sugerir uma nova relação do ser com o produto final deste aparelho, a imagem.

> “Quando os instrumentos viraram máquinas, sua relação com o homem se inverteu. Antes da revolução industrial, os instrumentos cercavam os homens; depois as máquinas eram por eles cercadas. Antes, o homem era a constante da relação, e o instrumento era variável; depois a máquina passou a ser relativamente constante. Antes os instrumentos funcionavam em função do homem; depois grande parte da humanidade passou a funcionar em função das máquinas. Será isto válido para os aparelhos? Podemos afirmar que os óculos (tomados como proto-aparelhos fotográficos) funcionam em função do homem, e hoje, o fotógrafo, em função do aparelho? ” (FLUSSER, 2002. p.21).

Este indivíduo, o *homo faber*, que antes ativo, feitor e conhecedor de sua construção social, fazia uso de instrumentos responsáveis para a extração do objeto da natureza – tais relacionados às extensões corpóreas ao trabalho físico-, agora torna-se o *homo ludens*, que passa por um processo de “alienação em relação a seus próprios instrumentos” (FLUSSER, 2002) e que é guiado por um mundo codificado e restrito nas possibilidades de programação do aparelho –que por sua vez, tendem às expressões cognitivas-, estes aparelhos*, a priori*, produzem conteúdo informacional, porém, também desafia este indivíduo a esgotá-lo.

A permutação do indivíduo com o aparelho se torna gradualmente recorrente no sistema social que se fixa dentro dos processos pós-industriais, além do fazer técnico, o novo conteúdo cognitivo que se transmuta dentro dessas relações que se estabelecem é estendido às classes de massa, vide a popularização do acesso aos aparelhos produzidos em grande escala, trazendo assim a necessidade desses aparatos para a compressão de seu meio.

O olho já não basta para ruminar sobre questões desse espaço social que se torna suporte de informações visuais cada vez mais constantes e que fragmenta a realidade. A produção imagética invade a sociedade,

modificando a relação estabelecida do indivíduo com a imagem, que até então serviam de apoio para ilustrar o texto, agora toma a posição deste. Uma crise da linearidade se anuncia.

> A escrita funda-se sobre a nova capacidade de codificar planos em retas e abstrair todas as dimensões, com exceção de uma: a da *conceituação*, que permite codificar textos e decifrá-los. Isto mostra que pensamento conceitual é mais abstrato que o pensamento imaginativo, pois preserva apenas uma das dimensões do espaço-tempo. Ao inventar a escrita, o homem se afastou ainda mais do mundo concreto quando, efetivamente, pretendia dele se aproximar. (FLUSSER, 2002, p. 10)

Sendo assim, o processo de organização histórico temporal a partir da linearidade da escrita encaminha o indivíduo a uma nova participação com seu entorno concreto, dá-se início ao raciocínio teórico este que por vezes abstrai especificidades do real, criando uma linguagem simbólica e lógica, transmutando a forma cognitiva da sociedade, que antes empírica, torna-se racionalista.

Com o aparecimento das imagens técnicas, o individuo passa por um novo processo de compreensão do mundo conceitual, e o "Que significam tais fotografias? Segundo as considerações precedentes, significam conceitos programados, visando a programar magicamente o comportamento de seus receptores" (Flusser, 2002). A mágica se instala, eis que é retomada a forma de codificação vindo da pré-história, porém em nova forma do fazer: a informação, que antes abstrata no campo da escrita, novamente, se difunde de maneira compacta e fixada através da imagem.

> O caráter aparentemente não simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhem como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. Essas atitudes do observador em face das imagens técnicas caracteriza a situação atual, onde tais imagens se preparam para eliminar textos. Algo que apresenta consequências altamente perigosas. (FLUSSER, 2002, p. 14)

ASSIMILAÇÕES

Temos um indivíduo-expectador com a atenção menos direcionada e mais apta a receber informações em fluxo sem propriamente um período temporal para a retratação de uma reflexão aprofundada do que acabara de receber. As imagens que pulsam em seu cotidiano atraem sua atenção e dispõem de informações frequentes, porém, por não ter tempo para estabelecer relações informacionais, o grau de armazenamento torna-se inferior (antes com o poder de controle do tempo em suas análises subjetivas a partir de leituras). Indagando o fato, Arlindo Machado em "A automatização do Sujeito", aborta esta problemática citando o que Couchot definiu como o "Sujeito-SE", ou seja, o indivíduo que passa por um processo de perda de subjetividade a partir do uso contínuo de dispositivos tecnológicos.

> Questão chave- explica ele- num momento em que o numérico parece aos olhos de muitos, desapossar o ato criador de toda a singularidade e de toda expressividade e reduzir o ato criador os puros automatismos maquinícos. (COUCHOT *apud* MACHADO, 2007, p.136.)

Ainda de acordo com Couchot "SE permanece sempre sujeito, sujeito do fazer técnico, mas um sujeito despersonalizado, fundido numa espécie de anonimato" (COUCHOUT apud MACHADO, 2007), isto é, o sujeito-SE não deixa de ser sujeito, mas passa por uma transformação cognitiva que é instituída em todos os campos da vida deste sujeito.

Assim, dentro das vigentes transformações, pode-se fazer uma análise entre a produção artística e o posicionamento do espectador e da crítica -que por vezes, se fundem num mesmo papel, sem separação, tal como a proximidade e fusão da arte e vida a partir deste momento-, tornando-se então seriada e

interpelativa dentro do contexto mecanizado que sugere a automatização não só do indivíduo mas social, proporcionando também a ampliação e transversalidade das possibilidades do fazer, trazendo também novos questionamentos.

Os processos no fazer da arte vêm tornando-se magicizados, não pela crença do artista sobre a ilusão, mas por uma sociedade que se mantém e se reconhece na superfície dos novos aparatos técnicos. A arte de forma consciente –ou para alguns, inconsciente- se funde a essa superfície, como no caso de Wahrol. A maioria de seus trabalhos trazem o dia a dia do norte americano para dentro do questionamento da arte. Latas de sopa, estrelas de cinema, caixas de sabão em pó, a experiência do tempo, o fazer serial, a serigrafia. A marca do artista é excluída, o mundo "lá fora" se realça: Warhol coloca o cotidiano que passa corriqueiramente num espaço de pausa, a galeria traz consigo a pausa para um corpo e para um tempo que já não pertence apenas ao humano, mas que já se fundem na dinâmica das máquinas.

> Sentar para assistir uma sessão inteira de *Empire*, por todas as suas oito ou mais horas, em que nada além de nada acontece, produz o efeito colateral de tornar a experiência do tempo palpável, através de um experimento sensorial de privação. Nós não temos consciência do tempo nas imagens em movimento dos filmes comuns, porque muita coisa acontece sem que haja tempo para que o tempo mesmo venha a ser um objeto da consciência. O tempo normalmente fica à parte das nossas experiências, de modo que, como dizemos, nós "matamos o tempo", procurando por distrações. (DANTO, 2001.)

Como Danto propõe, a relação do tempo deste indivíduo/espectador pós-industrial é tomado por um alheamento, -este que não é relativo apenas com o tempo, mas também um alheamento geral, um alheamento de espaço, (o que se fortalece abruptamente com a disseminação dos eletrônicos computadorizados na década de 80); tanto *Empire* (1964) quanto *Sleep* (1963), contém planos-sequência parecidos, extensos, o primeiro com um pouco mais de oito horas e o segundo com mais de cinco inicialmente (mais tarde também estendido para oito horas). Em uma tentativa de Wahrol, a colocação do espectador no presente frente à imagem, traz o tempo de volta a este espaço, o tempo da assimilação do presente, do movimento, da pausa (do corpo); traz nessas experiências estéticas o tempo para o respiro.

Outro trabalho, dentro dos inúmeros de Andy Warhol que poderiam ser citados aqui para análise, são as *Brillo Box* (1964) como sugere Danto; "Warhol procurou traçar uma ressonância não tanto entre a arte e os objetos reais quanto entre a arte e as imagens."(DANTO, 2002), estas que se aplicam diretamente ao cotidiano da massa, inserida dentro de um contexto ordinário: industrial, doméstico. As imagens das caixas de sabão fazem com que o espectador assimile imediatamente às cenas do dia a dia e por se tratar da aparente banalidade, venha a se questionar qual a nova função da arte - ainda mais quando esta parece se mesclar com a publicidade-. Sua força está aí: o acesso da arte à assimilação da massa, a mistura de elementos dentro das transversalidades sociais, estas que mesmo segmentadas, dentro de um contexto industrial, se fundem de alguma forma, pois, todos são tomados por novos signos imagéticos que rompem com a cultura até então estabelecida. "É que os nossos sinais e imagens são a nossa realidade. Vivemos em uma atmosfera de imagens, e estas definem a realidade da nossa existência." (DANTO, 2002). A arte pausa para questionar e adentra nesta superfície.

> A superfície é profunda o suficiente. Nada podia ser mais profundo ou mais significativo do que os objetos que nos rodeiam, que são "mais numerosos, mais sonoros e mais sutis" do que todos os símbolos potenciais encontrados em uma sessão de análise junguiana, dos quais as pessoas comuns nada sabem, e considerando que os artistas estejam enganados ao supor saber mais. (HOCKNEY apud DANTO, 2002)

Assim, o artista é permeado por um fazer que reproduza um modo de fazer do seu espaço/tempo permeado por processos mecanizados, o qual, de maneira inerente, se acopla ao indivíduo. A arte torna-se muito mais cognitiva do que processual, como pontua Flusser:

> A robotização dos gestos humanos já é facilmente constatável, Nos guichês de bancos, nas fabricas, em viagens turísticas, nas escolas nos esportes, na dança. Menos facilmente, mas ainda possível, é ela constatável nos processos intelectuais da atualidade. Nos textos científicos, poéticos e políticos, nas composições musicais, na arquitetura. (FLUSSER, 2002)

A arte quando ultrapassa com o fazer manual ou estético -este fazer já rompido na sociedade de máquinas- somam-se questões filosóficas, percorrendo outros caminhos de discussão e reflexão, portanto, questiona o novo espaço.

O humano não se basta em um ser técnico, é ultrapassada esta qualidade do fazer repetitivo e automatizado, o indivíduo não é segmento –e vítima- da grande indústria. Inserir a arte dentro da superfície é ampliar o tempo de assimilação, e submeter às questões cotidianas estendendo o espaço temporal de reflexão, desenvolvendo um pensamento crítico e filosófico dentro da cultura que se transmuta com inovações da engenharia, da ciência, da publicidade e do capitalismo. A arte se torna se torna uma pausa para reflexões vigentes ao mesmo tempo em que se funde com a sociedade. E eis aí o grande passo dessa arte que se transmuta desde a segunda metade do Séc. XX.

REFERÊNCIAS

BEIGUELMAN, Gisele . *Arte pós-virtual: criação e agenciamento na era da internet das coisas e da próxima natureza*. In: Fernando Pessoa. (Org.). Cyber-arte-cultura. 1 ed. Vitória/Rio de Janeiro: Museu Vale ES/ Suzy Muniz Produções, 2013.

DANTO, Arthur. *O filósofo como Andy Warhol*. Originalmente publicado em 52 Revista Redescrições – Revista online do GT de Pragmatismo Ano 5, Número 2, 2014 Philosophizing Art. SelectedEssays. Berkeley: University of California Press, 2001. P.61-83. http://www.cap.eca.usp.br/ars4/danto.pdf pesquisado em 13/07/2016.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

MACHADO, ARLINDO. *O Sujeito na Tela: Modos de Enunciação no Cinema e no Ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

HIPERMÍDIA E LITERATURA: A LETRA NO LIMITE LETAL DA TELA

HYPERMEDIA AND LITERATURE: LITERATURE'S LETHAL LIMIT

Victor Scatolin Serra / Walter Vetor
Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

RESUMO

Este artigo almeja um balanço sincrônico de algumas experiências-limite no campo da poesia e da literatura que vieram a antecipar a etapa atual da poesia. Tomamos como faixa de referência obras que a) propuseram rupturas à leitura literária linear em vigor b) apresentaram distúrbios interdisciplinares para além dos limites do verbal. São antecessores diretos de uma poesia "interativa", que leva o leitor a se envolver e participar do poema. Uma nova realidade para a arte poética e literária: o hipertexto é a nova realidade objetiva do poeta. E a Internet é o campo aberto às novas possibilidades.

Palavras-chave: Hipertexto, Hipermídia, Hipo-ícone, Interação, Literatura.

ABSTRACT

This article aims at a synchronic balance of some limit-experiments in poetry and literature that have come to anticipate poetry's current stage. We have taken for reference range works that a) have proposed ruptures at linear literary reading b) have presented interdisciplinary disorders beyond the verbal limits. Those works are direct predecessors of an "interactive" poetry that leads the reader getting involved and participating in the poem. A new reality for poetic and literary art: the hypertext is the new objective reality to the poet. And the Internet is an open field for these new possibilities.

Keywords: *Hypertext, Hypermedia, Interaction, Literature.*

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange !

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu,
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.

Du sol et de la nue hostiles, ô grief !
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.

Stéphane Mallarmé

ÍNDICES DE HIPERTEXTOS

É conhecida a história do bibliotecário inglês que ao receber uma cópia de *Moby Dick*, o monumental romance de Herman Melville, relegou-a ao setor dos cetáceos. Para ele, um compêndio daqueles, talvez após uma dinâmica leitura na diagonal, só poderia pertencer à categoria dos estudos sobre baleias. Melville muito provavelmente teria dado um sorriso satisfeito frente ao fato. Aprende-se muito sobre baleias lendo *Moby Dick*. E aprende-se muito sobre a linguagem da prosa e suas mutações naqueles anos. Publicado em 1853, o romance de Melville é um dos momentos fundantes da nova literatura – já pós-romântica, mas sob o signo desta ainda. Arriscamo-nos a dizer que seu impacto na prosa talvez tenha as mesmas dimensões que os impactos causados na poesia pela publicação de *Les Fleurs du Mal*, por Charles Baudelaire, poucos anos depois (1857), este sob o influxo invocatório de outro americano, Edgar Allan Poe, que alguns anos antes, em 1846, fez publicar sua *Philosophy of Composition*, além de um punhado de poemas e contos, que gestaram uma revolução dentro da revolução (sem ser romântico, Poe dinamitou o romantismo reprogramando-o dentro da lógica industrial e urbana). Na mesma chave cronotrópica, outro francês, Gustave Flaubert, operou semelhante revolução, inventando uma espécie de *ready-made* verbal: almejou escrever um romance onde nenhuma linha fosse sua, mas um mosaico enciclopédico de citações e verbetes encapsulados: a história de dois homens que se conhecem, vão para uma casa de campo e passam a dedicar seu tempo a catalogar toda a informação de uma biblioteca *copiando* pacientemente em detalhes todas as suas linhas: Bouvard e Pécuchet são os anti-heróis de uma aventura intelectual, que fizeram de seu criador o primeiro escritor a escutar o bordão-desagravo com que toda vanguarda sofreria suas tentativas de desestabilização estética futuramente: "Isso não é *literatura*".

Antes destes rasgos apontados acima, porém, convém dizer que a literatura romântica foi o estopim de uma mudança paradigmática em termos de comportamento, nos anos que antecedem diretamente a gestação das obras supracitadas. Goethe e seu jovem Werther abririam as alas em 1774, mas ainda pouco antes, vivendo e escrevendo na Inglaterra, um irlandês fez publicar em volumes uma obra que antecipa em técnica e enredo muitas das fraturas futuras por virem na literatura: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* é o prenuncio verdadeiro da literatura enciclopédica e ciclópica do novo mundo em gestação. Para resumir numa

esfera diacrônica o que se esboçou acima podemos ver o problema da seguinte maneira: o *Shandy* de Sterne e o *Werther* de Goethe são o esboço literário da fratura exposta romântico-industrial prestes a eclodir na Europa; a isso segue-se a aparição de uma espécie de *ideologênero*: o romântico e o romantismo, cerne de toda a vanguarda vindoura. A figura de proa deste movimento é um dândi inglês chamado George Gordon Byron: além de figura central do romantismo europeu, seu nome aqui nos interessa por ter tido uma filha conhecida como a primeira programadora *avant la lettre* de computadores: Ada Lovelace. Volvendo rapidamente a Sterne e Goethe, eles nos legaram a prosa icônica, isto é, aquela prosa que se assimila diretamente com os signos que a compõe: seus detalhes de maior requinte estão indiciados nas pegadas materiais de sua própria codificação.

Enumeramos estes acontecimentos pois eles guardam relação direta com o tema central deste trabalho. As bases formadoras de uma ideia de hipertexto estão gravadas qual marca d'água em um tipo particular de composição verbal: aquelas obras marcadas pela alta incidência de referências extratextuais, paratáticas, que operam dentro de uma faixa hipo-icônica – por meio de imagens, diagramas e metáforas (PEIRCE, 1998: 274) – e no eixo da similaridade, quer dizer: através das estruturas sintáticas fundadas pela coordenação. A poesia, como Pound já notara (POUND, 1952: 232), encontra-se mais próxima das artes plásticas e musicais que da literatura. E a literatura, conforme ruma às fronteiras e limites do icônico (*incônscio*?), da coisa em si, tende a aproximar-se mais da poesia. Foi isso que a primeira revolução romântica legou em termos qualitativos.

Após Byron, Poe do outro lado do Atlântico assume a dianteira dos processos estocásticos de composição estética. Os signos sofrem um sério abalo sísmico com sua engenharia precisa. Poe (e a poesia...) eleva a lei ao patamar de qualidade, para falarmos em termos semióticos (PEIRCE, 1998:291). Este abalo direciona a tensão da obra de arte verbal rumo à complexidade. E a complexidade vai tornar a obra de arte aberta. Resta saber: como se processa essa equação de permutação? Por que tais obras tendem à participação e ao envolvimento?

OBRA E ABERTURA EM UN COUP DE DÉS DE MALLARMÉ

Foi Stéphane Mallarmé quem equalizou algumas das frequências indiciais expostas acima. Seu poema constelar *Un coup de dés*, aventura desbravadora no campo da saturação semântico-informacional do código verbal, é a fundação da modernidade poética no limiar da similaridade da era industrial. Como se sabe, Mallarmé tinha em mente a arquitetura de um livro total do qual *Un coup de dés* seria um ensaio, uma série de signos possíveis a figurarem na composição constelacional total que seria seu projeto, conhecido como *Le Livre*. Ali, o inventor da *Rue de Rome* pretendia configurar em signos toda a informação humana. Projeto similar, embora mais audacioso, a um antecedente seu, não menos hipertextual: Dante Alighieri, com sua *Commedia*. Mallarmé não viu seu livro-edifício escrito-erigido, mas sua *arquitextura* pode ser hoje reconhecida em diversos projetos poéticos em curso na *wolrd wide web*, traduzidos como "dispositivos heurísticos", na precisa definição da semioticista holandesa Dinda Gorlée (GORLEE, 1994:88-115). Assim em seu projeto do *Livre* o poeta "refoge completamente à ideia usual de livro e incorpora a permutação e o movimento como agentes estruturais" (CAMPOS, 1969:18). Mallarmé parece prefigurar uma nova malha de atuação para o poeta, liberta dos limites da página e do verso conforme conhecidos e passa a deflagrar a opção deliberada pela composição total, incorporando o espaço – ou "temporalizando o espaço" (PRIGOGINE, 1986:155).

Mallarmé trabalhou com afinco no projeto do Livro, porém dele deixou apenas proposições. Inferências abdutivas dirigidas ao futuro, que ele não viveu pra ver, mas onde seu nome e obra ainda se fazem presentes (épars dans le futur...). Seu lance de dados foi dado há cerca de 120 anos e seus resultados ainda seguem permutando novas formas-obras-poemas. A constelação se expande, emitindo outros relances. Mas como

indicamos acima, Mallarmé não surgiu num vácuo (lembrando dois famosos axiomas, um de Ezra Pound e outro de Oswald de Andrade: *"Literature does not exist in a vacuum"*[1]e "A poesia existe nos fatos"[2]).

A Revolução Industrial e o romantismo são chaves importantes de um processo de deflagração rumo a uma nova realidade sígnica – Goethe e Hölderlin são exemplos incontestes de uma reformulação substancial da ideia de "poeta" (aquela *Genus irritabile vatum* – ou, "a raça irascível dos poetas" – de que falava Horácio). Os românticos ingleses e simbolistas franceses – movimento análogo aliás ao impressionismo em pintura, outra ponta de lança da fusão arte/tecnologia –tensionaram o arco nos limites. Estes abriram o caminho para Mallarmé. E um brasileiro, vivendo em Nova Iorque e ouvindo o *"sound of horns and motors"* (T.S. Eliot devorando Andrew Marvell em *Waste Land*) de uma metrópole em formação, em 1877 consegue a proeza do imprevisível: escreve um poema dentro do poema – o épico, o *Guesa Errante*; aludimos aqui ao canto X deste poema – onde consegue antecipar Mallarmé, Pound e Joyce numa só tacada, confluindo antropofagicamente Goethe e Byron, escrevendo 176 estrofes cujo cerne da ação se passa no coração da bolsa de valores de Nova Iorque. Como em Mallarmé, a estrutura espelha-se na configuração do jornal e na técnica do *cut-up* e da colagem (antecipando de quebra *Dada* e Burroughs...). Os elementos tipográficos passam a desempenhar papel tão crucial quanto à sílaba, as palavras passam a dançar na página, as rimas tendem à desobediência, o léxico é violentado. Mas a revolução foi silenciosa.

Antes de Joaquim de Sousândrade – o brasileiro em questão – um outro herege resolveu condensar em único soneto "todas as sentenças da logo-reto-eto-filo-ritmo-geo-acústico-astro-médico-fisio-jurídico-grafologia" (palavras de seu autor). O barroco alemão Quirinus Kuhlmann conseguiu em *"Der Wechsel menschlicher Sachen"*[3] escrever aquele que é considerado o primeiro poema permutacional: se permutadas as 13 palavras centrais de seus 12 primeiros versos, sem mexer nos primeiros e últimos vocábulos – para que não se abalem métrica e rimas – de cada verso, até 6.227.020.800 combinações seriam possíveis. O poema foi escrito em 1671. São estes exemplos o que podemos chamar de antecedentes permanentes a qualquer faixa de referência que se tome como medida para mesurar dados direcionados à criação hipertextual.

O século XX viu algumas revoluções hipertextuais acontecerem na poesia e na literatura: os poemas *dada* de Kurt Schwitters e Tristan Tzara, a poesia *zaum* dos russos Velimir Khlebnikov, Aleksei Krutchônik e Vassili Kamiênski, a poesia concreta do Brasil ao Japão, os experimentos de Dick Higgins e John Cage nos EUA, os poemas permutacionais do grupo *Oulipo* (estes, herdeiros diretos de Quirinus Kuhlmann: pense-se em Raymond Queneau e Oskar Pastior, mais notadamente). Para não estendermo-nos, dois exemplos bastariam para explicitar o que foi possível apresentar neste artigo: uma experiência-limite no campo da prosa e um precursor da poesia digital brasileira: o *Finnegans Wake* de James Joyce e o poeta-engenheiro Erthos Albino de Souza. Joyce e Erthos, cada um a sua maneira, representam limites na saturação do código-dígito, aquilo que chamamos aqui de limite letal da letra, que encontra na tela sua fronteira fractal de um Interpretante Lógico Final. Mas além dela ainda há saídas? Uma provocação do poeta Kenneth Goldsmith, postada em sua conta do *Facebook* em 11 de dezembro de 2014 diz que *"the internet is destroying literature (and it's a good thing)"*. Estamos de acordo quanto ao *good thing*. No mais, Décio Pignatari já propusera que "entre a figura e a não figura situa-se a literatura" (PIGNATARI, 1995:70). As letras tardaram a sofrer o abalo sísmico dos ícones fractais-computacionais: já passa da hora de assimilá-los aos processos de organização frasal paratática. Holarquia, oi!

1 POUND, Ezra. *ABC of Reading*, Faber and Faber, London, 1991, p.32.

2 Trata-se da primeira frase do *Manifesto Pau-Brasil*, de 1924.

3 "A alternância das coisas humanas", segundo tradução de Augusto de Campos (2006:21-27).

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto de. *"Quirinus Kuhlmann: A poesia em chamas"* In: **Poesia da Recusa**. Editora Perspectiva, São Paulo, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1969.

GORLEE, Dinda. **Semiotics and the Problem of Translation: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce**. Rodopi, Amsterdam, 1994.

LAURENTIZ, Paulo. **A holarquia do pensamento artístico**. Editora da Unicamp, Campinas, 1991.

PEIRCE, Charles. *"Sundry Logical Conceptions"* In: **The Essential Peirce Vol.2 (1893-1913) – Selected Philosophical Writings**, Indiana University Press, 1998.

PIGNATARI, Décio. *"O não-verbal na literatura"* In: **Letras, Artes, Mídias**. Editora Globo, São Paulo, 1995.
POUND, Ezra. **ABC of Reading**, Faber and Faber, London, 1991.

_____. *"Camoens"* In: **The Spirit of Romance**. J.M. Dent & Sons, London, 1952.

PRIGOGINE, Ilya. *"Enfrentando-se com lo irracional"* In: **Proceso al Azar**. Edición de Jorge Wagensberg, Tusquet Editores, Barcelona, 1986.

ESCRITA E APROPRIAÇÃO, PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS

WRITTEN AND APPROPRIATION, CONTEMPORARY PRACTICES

Yuly Marty Locatto de Carvalho
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

RESUMO

Os deslocamentos da escrita nas artes visuais têm sido diversos e é possível ver como a obra de alguns artistas se construi pela apropriação, ao usar as palavras como meio principal de manifestação. Nesse contexto e seguindo uma abordagem processual, o presente artigo aponta reflexões sobre a apropriação da escrita, tema que é abordado, atualmente, na minha pesquisa de Doutorado e que parte da observação de um conjunto de trabalhos, considerados fundamentais, já que engatilham a produção atual e as discussões em torno deste tema. As reflexões a seguir descrevem meu envolvimento com esta prática, colocando em evidencia os procedimentos e os modos como eles acontecem que transitam entre a visualidade e palavra entre texto e objeto, assim como o ambiente digital.

Palavras-chaves: Escrita; apropriação; arte contemporânea; linguagem digital.

ABSTRACT

The writing movements in the visual arts have been manifold and it can be possible to see how the work of some artists is built by the appropriation, using the words as the principal way of expression. In this context and following a procedural approach, this article points out reflections about the appropriation of writing, subject that is discussed currently in my PhD research and that starts from the observation of a collection of works, considered essentials, since cocking the current production and the discussions around this topic. The following reflections describe my involvement with this practice, putting in evidence the procedures and ways in which they happen that transit between the word / text, the object and the digital environment.

Keywords: *writing; appropriation; contemporary art; digital language.*

INTRODUÇÃO

No marco referencial teórico é possível constatar que a escrita nas artes visuais nunca fez parte de um movimento em específico, mas teve que transitar por eles para se manifestar. Assim, os deslocamentos têm sido diversos e é possível ver como a voz narrativa na obra de alguns artistas se constrói pela apropriação. No entanto, cabe lembrar que nas artes visuais faz quase um século que se experimenta e assimila as práticas de apropriação, deixando de lado as noções convencionais de originalidade e reprodução. As raízes dessas subversões encontram-se, como já é sabido, nas obras de Marcel Duchamp e o surgimento dos readymades. Porém, estas apropriações sempre estiveram sujeitas a redefinições contínuas que não deixaram de ter consequências. Nos anos sessenta, particularmente com o surgimento da arte conceitual, as tendências duchampianas foram experimentadas até o extremo, produzindo importantes obras efêmeras e de caráter enunciativo. Artistas como, George Brecht, Vito Acconci, John Cage, Yoko Ono, Emmett Williams, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Card Andre, Sol Levitt e Andy Warhol, por mencionar só alguns, realizavam produções diferentes e diversificadas entre si que incluíam anotações musicais, poesias visual e concreta, gráficos, trabalhos baseados em instruções e ensaios, mas todos eles unidos pela escrita. Desde então, uma série de artistas vem fazendo uso da apropriação gerando idéias complexas sobre a identidade, os meios e a cultura ao usar as palavras como meio principal de manifestação. Já no clima digital de hoje uma boa medida da arte conceitual se baseia em linguagens lógicas e sistemáticas.

Nesse contexto, minhas referencias visuais e teóricas transitam. Desta maneira e seguindo uma abordagem processual, as reflexões a seguir descrevem meu envolvimento com a apropriação da escrita, colocando em evidencia os procedimentos e os modos como eles acontecem.

TEXTO E OBJETO

Os trabalhos *Poemas figurados, Narrativas e Entrelíneas*, desenvolvidos no período de Mestrado, trazem a escrita como eixo central na sua poética e expressam uma grande relação significativa entre si ao recorrer a formas já existentes como o uso de escritas provenientes da literatura, bem como, materiais e/ou objetos industrializados[1]. O conjunto reúne fragmentos de textos em português e espanhol do livro *A vida das abelhas*[2], cujas reflexões inquirem na maneira como nós seres humanos interagimos como seres sociais na construção de nossa identidade, como sujeitos e sua influência no mundo. Os trabalhos buscam, ademais, criar um problema de acesso à leitura e ao desenho formado pelas palavras provocando uma ruptura estrutural narrativa. Deste modo, em *Poemas figurados* (Figura 1), a palavra apropriada é explorada gerando partes ocultas ou semiocultas da escrita, observando-se que seu ritmo é determinado pela casualidade do processo de construção do "poema-objeto" que está alojado no interior das gavetas. Já o trabalho *Narrativas* (Figura 2), propõe um maior contato visual com o texto, porém, a grande quantidade de pequenos papéis evoca uma impossibilidade que é a de perceber todos os matizes de apropriação e reelaboração dos textos ali presentes. Finalmente no trabalho *Entrelíneas* (Figura 3), o título além de fortalecer uma ligação semântica, exacerba visualmente uma relação metafórica que torna a conhecida expressão "ler nas entrelinhas" materialmente presente, uma vez que, o jogo que essa palavra tem ao ser lida conduz a uma dupla leitura, sobretudo quando se olha para o trabalho que é formado por uma peça que tem grades de metal unidas à madeira que é o corpo deste objeto e que leva no interior textos digitalizados em papel sulfite

É possível observar que a apropriação nestes trabalhos se totaliza na medida em que a fusão das partes, letras e materiais se unificam compondo um novo objeto. Um ler/ver subordinado a totalidade do trabalho.

Figura 1. *Poemas Figurados*. Instalação, 32 gavetas, medida total 124 x 42 x 3 cm. Vista frontal. Cada peça mede 17 x 11 x 3 cm. Museu de Arte Contemporânea de Campinas - MACC, 2015. (Arquivo pessoal)

Figura 2. *Narrativas* (Instalação) - Textos datilografados em papel kraft e banhados em cera de abelha. Cada peça mede 13,5 x 10 cm. Medida total aproximada 766 x 73 cm. Museu de Arte Contemporânea de Campinas, MACC. 2015. (Arquivo pessoal)

Figura 3. *Entrelíneas* Peças de madeira e metal de 36,5 x 8 x 5 cm. Cada peça leva em seu interior fragmentos de textos. Museu de Arte Contemporânea de Campinas - MACC, 2015. (Arquivo pessoal)

MECÂNICA DO DESLOCAMENTO

Consequentemente, a apropriação da escrita no meu trabalho se inicia no objeto-livro, nele a leitura se interrompe numa frase ou palavra que sublinho e coloco em reserva. Assim, os fragmentos escolhidos convertem-se em textos recortados e amputados que transcrevo ao computador para usar-los mais tarde na construção dos trabalhos.

Gosto do segundo tempo da escrita, quando recorto, junto e recomponho. Antes ler, depois escrever: momentos de puro prazer preservado. Será que eu não preferiria recortar as páginas e colá-las num outro lugar, em desordem, misturando de qualquer jeito? Será que o sentido do que leio, do que escrevo tem uma real importância para mim? Ou seria antes uma outra coisa que procuro e que me é, ás vezes, proporcionada por acaso, por estas atividades: a alegria da bricolagem, o prazer nostálgico do jogo de criança?. (Compagnon, 2007, p. 12)

De fato, ao me apropriar de um texto, repito o gesto arcaico do recortar-colar que o autor define como a experiência original do papel. No entanto, este ato me leva a pensar a relação que se estabelece com o texto apropriado. Pode-se dizer que quando lemos um livro nos encontramos simultaneamente dentro e fora dele, mas ao me apropriar reflito mais no processo de leitura do que quando leio um texto de forma comum, pois não se trata de escrever as mesmas palavras na mesma ordem, se trata de um processo de projeto no qual eu como leitor adquiro uma consciência maior quando comparada à leitura cotidiana. Constato que o tempo de contato com essa leitura é tremendamente maior, intensa e refletiva e entra em jogo aqui, também, a importância atribuída ao conteúdo textual, pois há uma leitura de valorização sobre o que ali está escrito. Para Compagnon é na leitura que se inicia a operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que se prepara para a lembrança e para a imitação. A apropriação de um texto, diz o autor, é produto da força pelo deslocamento, "[…] ela supõe, na verdade, que uma outra pessoa se apodere da palavra e a aplique a outra coisa, porque deseja dizer alguma coisa diferente. O mesmo objeto, a mesma palavra muda de sentido segundo a força que se apropria dela" (2007, p. 48). Assim, ao meu apropriar de um texto, esvazio seu conteúdo inicial sobrepondo novas percepções que derivam em experiências físicas, como os trabalhos descritos anteriormente, e digitais como veremos a continuação.

Logo, transferir os textos ao computador, ocasionou revisitar-los constantemente, nesse ir e vir surgiram as primeiras experiências digitais. Experiências que, são consideradas uma consequência dos trabalhos que as engatilharam (Figuras 4, 5 e 6). Nestes trabalhos, é possível observar o desenho formado pelos blocos de texto e sua distribuição no espaço que podem ser lidas como entidades visuais ou semânticas. No entanto, essas palavras podem formar um padrão visual entre seus elementos que não requerem, necessariamente, que as entendamos. Consequentemente, o desejo de que estas experiências se formalizem num espaço que as acolham, me leva a optar pela criação de um site, lugar que concebo como o próprio espaço expositivo, assim como local de trabalho, visto que a dinâmica do fazer acontece nesse ambiente digital com as ferramentas que o site disponibiliza. Estas possibilidades desempenham um papel significativo em termos de processo construtivo.

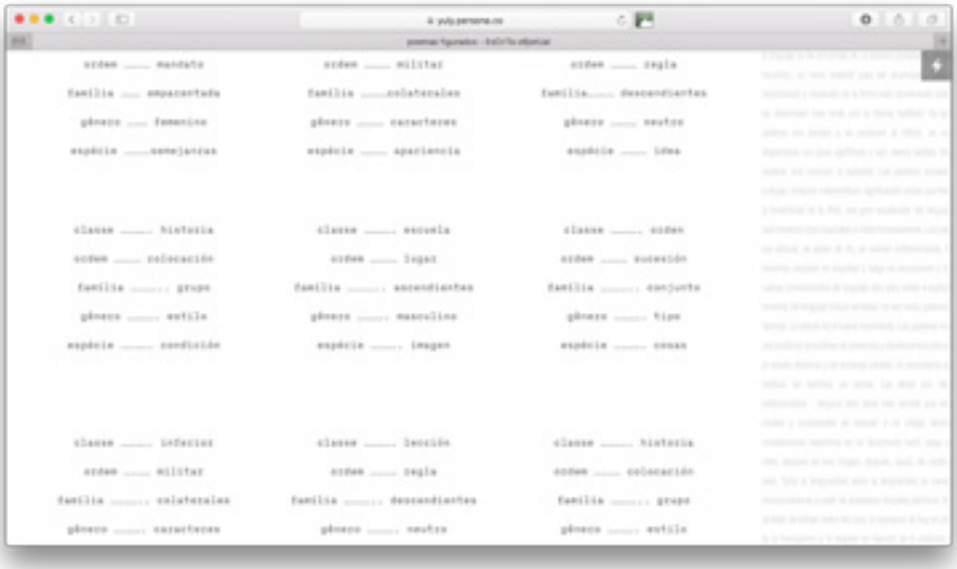


Figura 4. *Poemas Figurados*, escritas digitais, 2016. Trabalho disponível em: https://yuly.persona.co/poemas-figurados

Figura 5. *Narrativas*, escritas digitais, 2016. Trabalho disponível em: https://yuly.persona.co/narrativas

Figura 6. *Entrelíneas*, escritas digitais, 2016. Trabalho disponível em: https://yuly.persona.co/entrelineas

Por outro lado, para o escritor Kenneth Goldsmith, o fato de hoje existir uma superabundância da linguagem digital nos obriga a administra-la, mas, a forma como isso será feito é que nos distinguirá dos demais; “é o que distingue minha escrita da tua.” (2015, p. 21). Esta parece ser a resposta apropriada à nova condição da escrita contemporânea que coloca a nossa disposição uma quantidade sem precedentes de textos, o problema diz o autor “é que já não é necessário escrever mais; ao contrário, temos que apreender a conduzir a vasta quantidade já existente.” (2015, p. 21). Nesse contexto, é possível observar que a apropriação se torna uma prática necessária e de suma relevância numa sociedade em que a provocação do olhar provém de letras, frases ou textos reproduzidos em todo tipo de meios visuais e de comunicação que incluem, ademais, a linguagem digital e a internet.

Segundo Goldsmith, “Antes da linguagem digital as palavras eram quase sempre aprisionadas em uma página. Hoje, todavia, a linguagem digital pode ser inserida numa espantosa variedade de contenedores” (2015, p. 54). O autor ainda reflete sobre as qualidades da linguagem e as influências que o entorno têm sobre ela. Ao observar as condições contemporâneas, tanto online como nos espaços físicos, há uma intensificação para entender as palavras como entidades fisicamente instáveis, já que se recusam a tomar uma só forma, o que as tornam transitórias visto que podem ser modeladas da forma mais conveniente.

A linguagem é vista como uma substância que se move e transforma através dos seus diferentes estados nos ecossistemas digitais e textuais. No entanto, ao igual que os dados, a linguagem funciona em vários níveis, e sempre oscila entre sua materialidade e seu significado: pode pesar e pode ser lida. A linguagem não é nem remotamente estável: até em sua forma mais abstrata, a letra mais ínfima está carregada de sentidos semânticos, semióticos, históricos, culturais e associativos. (Goldsmith, 2015, p. 66)

O autor ainda vai mais longe ao afirmar que a escrita contemporânea alcançou a posição de furto, pois copiar, organizar, arquivar e reimprimir é parte dessa prática. Segundo ele, tivemos que aprender a adquirir novas habilidades, o que nos torna maestros da digitação e do recortar-colar, “Não há nada que amemos mais que a transcrição; poucas coisas nos satisfazem tanto como recopilar.” (2015, p. 316).

CONCLUSÃO

Cabe destacar que a escrita nas artes visuais determina uma clara ruptura com a escrita convencional ao adotar formas experimentais que incluem, entre elas, as práticas apropriacionistas. Com efeito, a escrita é essencial ao nascimento das significações, no momento que ela já não está diante de nossos olhos só para ser lida, senão para ser vista como um objeto, uma vez que é parte da materialidade da obra quer como um elemento a mais ao lado de outros materiais quer trabalhada em sua espessura material e contextual. Adquire assim formas diversas segundo o meio que se utiliza para aparecer, seja numa folha de papel, materiais e objetos diversos ou no ambiente digital que se formula como o próprio espaço expositivo.

NOTAS

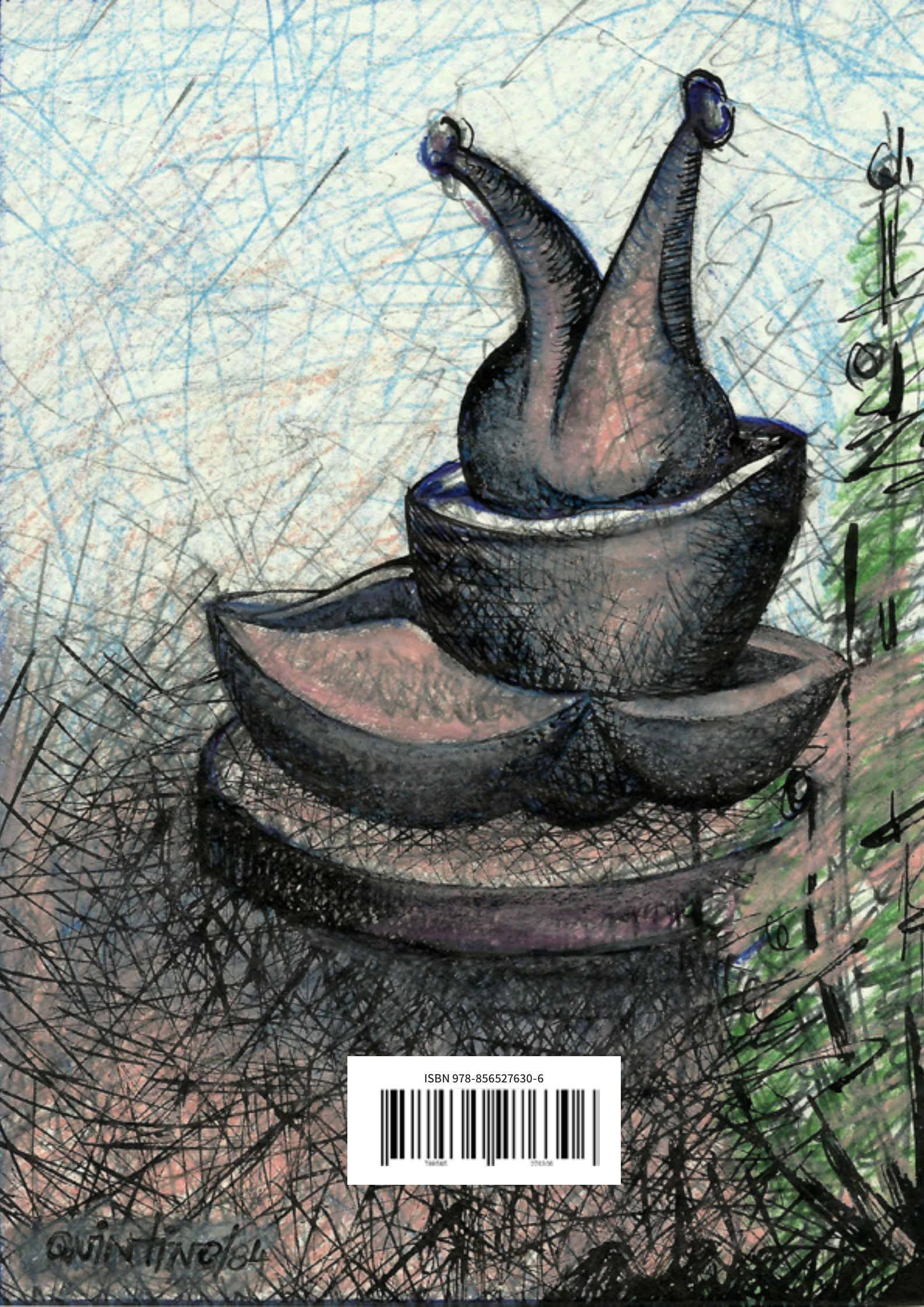
[1] O conjunto dos trabalhos é formado, em sua totalidade, por peças de madeira, metal, papel e cera de abelha que são objetos/acessórios utilizados na apicultura para a formação das colmeias artificiais e sua principal matéria é a madeira. Estes objetos são usados na minha produção sem intervenção, exatamente como os adquiro.

[2] Livro escrito em 1901, pelo filósofo franco-belga Maurice Maeterlinck que, de uma forma poética, une a divulgação científica à metáfora sobre a sociedade humana.

REFERÊNCIAS

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da Citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

GOLDSMITH, Kenneth. *Escritura No-Creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.



ISBN 978-856527630-6