Poéticas da Criação, ES

Anais do Seminário
Ibero-americano
sobre o processo
de criação nas Artes.
Vitória, Dezembro de 2014

ISBN: 978-85-64586-96-3

Poéticas da Criação, ES

Anais do Seminário
Ibero-americano
sobre o processo
de criação nas Artes.
Vitória, Dezembro de 2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação - CIP

C578 Cirillo, José, Org.; Grando, Ângela, Org.
Poéticas da Criação, E.S. 2014. Seminário sobre o processo de criação nas Artes. / Organização de José Cirillo e Ângela Grando. – São Paulo: Intermeios, 2014.

Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação 4 a 6 de dezembro de 2014, Vitória - Espírito Santo

ISBN: 978-85-64586-96-3

1. Crítica Textual. 2. Arte. 3. Crítica Genética. 4. Criação Artística. 5. Criação Literária. 6. Criatividade. 6. Processo de Produção. 7. Produção Literária. 8. Processo de Criação. I. Título. II. Poéticas da criação. III. Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação. IV. Cirillo, José, Organizador. V. Grando, Ângela, Organizadora. VI. Intermeios - Casa de Livros e Artes.

CDU 82.09
CDD 801.959

Catalogação elaborada por Ruth Simão Paulino

Conselho científico
Almerinda Lopes; Aissa Guimarães; Ângela Grando Bezerra; Aparecido José Cirillo; Cecília Almeida Salles; Cesar Floriano dos Santos; Clara Miranda; Diana Ribas; Gisele Ribeiro; Luís Jorge Gonçalves; Mauricius Farina; Pilar M. Soto Solier; Teresa Espantoso Rodrigues; Teresa Fernanda García Gil; Marta Strambi; Maria de Fátima Morethy Couto; Maria Regina Rodrigues; Ricardo Maurício Gonzaga; Silvia Anastácio Guerra; Waldir Barreto.

Editor
José Cirillo

Organização
José Cirillo
Ângela Grando

Diagramação
Vinicius Caus Zuqui

Fotografias
Yuri Barichivich

Realização

Apoio

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, nas mídias, nas artes, na música, na literatura, na educação, na arquitetura e 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.

O Seminário POÉTICAS DA CRIAÇÃO, ES, é um evento anual, promovido e organizado pelo PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UFES – PPGA , em parceria com as Pró-reitorias de Extensão e de Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (PROEX e PRPPG) e 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; conta ainda com a colaboração de membros de grupos de investigação da UNICAMP e da PUC- SP.

Como parte de seus esforços para a difusão das pesquisas sobre o processo de criação em artes e suas intersecções com diversos campos do conhecimento, o Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo e os Programas de Pós-graduação em Artes da Faculdade de Belas Artes de Lisboa e da Universidade de Granada promovem o Seminário Poéticas da Criação, ES: Seminário Ibero-americano sobre o Processo de Criação, que reúne pesquisadores de todo o Brasil e dos países de língua espanhola e portuguesa. Esse evento é organizado dentro das diretrizes internacionais dos estudos do processo de criação nas artes, contando com organizadores do Brasil, Argentina, Portugal e Espanha.

O Poéticas da Criação 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). Esses laboratórios abrigam grupos de pesquisa que desenvolvem, em parceria com o CIEBA/Universidade de Lisboa e GEAP/Universidad de Buenos Aires, atividades voltadas para os estudos da ação criadora. Atuando, desde 1999, quando da criação do LEENA.

A ação dos 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. Neste sentido, esta será mais uma ação fortalecedora dos trabalhos em realização pelos grupos de pesquisadores brasileiros, argentinos, espanhóis e portugueses.

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 (do artista), social e cultural. A diversidade de suas manifestações e Aa simultaneidade de ocorrências e de suportes solicitam que, em tempos de revisionismo imposto pela era do ciberespaço e da falência de conceitos de propriedade, tanto aspectos éticos quanto estéticos dos concei-

tos de autoria seja reconsiderados. 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.

As interações e suas dimensões estéticas, ideológicas, políticas e históricas inseridas nas práticas criadoras e em discursos culturais serão tratadas neste seminário a partir de diferentes contextos e direções com a pretensão de problematizar uma gama considerável de recortes da ação criadora no que ela tem de mais particular ao mais coletivo, num movimento contínuo que não se atrela mais a um centro, mas às várias vertentes e modelos gerados nelas e a partir delas.

Com um vasto programa de pesquisa de caráter cultural, técnico e científico, os pesquisadores da arte e do processo de criação são convidados ao estudo das interações da ação criadora pelos diversos modos de suas manifestações nos mais diferentes meios. Essa proposição constituiu a ementa da chamada e seleção de trabalhos desta edição.

A partir de 2014, o Poéticas da Criação, ES muda o seu dinâmica, não trabalhando mais com um temário de caráter anual, mas sim com o formato de Grupos de Debate (GD) que permanecerão por algumas edições, buscando criar um campo mais profícuo para a consolidação dos debates e inquietações que os eventos acadêmico-científicos provocam no campo das artes, mas que pela rapidez com que se colocam não se consolidam na plena dimensão potencialmente evidenciadas nos encontros como ocorriam. Deste modo, criamos os GD's como se fossem temáticas relativamente permanentes que permitirão ao longo das edições futuras deste evento consolidar e afinar um debate ibero-americano sobre o processo de criação visto por prismas analisados ao longo de alguns anos. Esperamos que esse novo modelo do evento nos permita publicações mais especializadas sobre a dinâmica das artes no que se refere aos modos de pensar, agir e investigar o fenômeno da criação na contemporaneidade.

Ainda, é da observação critica das edições anteriores, tanto quanto de outros importantes eventos anuais da área de Artes, que se estrutura essa nova dinâmica do POÉTICAS, ES que propõe ampliar o campo de cooperação e fomento do debate das temáticas que buscam refletir questões emergenciais da arte. Este novo formato visa o debate mais prolongado sobre os temas abordados.

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 2014

SUMÁRIO

11 NOVAS FORMAS DE VIRTUALIDADE NO ÂMBITO ARTÍSTICO-CULTURAL CONTEMPORÂNEO

12 ENTRE ERROS E ACERTOS NOS QUADRINHOS INFINITOS: O PROCESSO DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO DA HQTRÔNICA “O DIÁRIO DE VIRGÍNIA”

19 AUGMENTED REALITY AS EXPOSITIVE DYNAMIC: CLANDESTINE EXHIBITION TO MUSEUM STRUCTURE

25 UM EXPERIMENTO POÉTICO CONTEMPORÂNEO DE COLABORAÇÃO DIGITAL: CRIANDO IMAGENS PARA OCUPAÇÃO DE SUPERFÍCIES COTIDIANAS

32 TRABALHANDO COM ARTE NA REDE ESTADUALDE ENSINO DO ESPÍRITO SANTO

38 FINGER PAINTING: DAS PONTAS DOS DEDOS ÀS TELAS DIGITAIS

44 ARTE E HISTÓRIA NA CONTEMPORANEIDADE: IMPLICAÇÕES POLÍTICAS

45 DESDOBRAMENTOS DA RECEPÇÃO CRÍTICA DIANTE DA ABSTRAÇÃO CONSTRUÍDA DE CÍCERO DIAS (1948/1952)

52 ABSTACCIÓN GEOMÉTRICA TRANSFRONTERIZA

64 O PAPEL DA ENTREVISTA NA PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO DE ACERVOS DE ARTISTA

70 JOGUE FORA SEUS PRECONCEITOS POR UM PIRULITO

76 IDENTIDADE DE GÊNERO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: TRÂNSITOS E QUESTIONAMENTOS

81 ARTE CONTEMPORÂNEA: INTELOCUÇÕES NECESSÁRIAS PARA SUA CONSERVAÇÃO

86 O ESPAÇO DE CONSUMO E SUA PERMANÊNCIA NA REGIÃO METROPOLITANA DA GRANDE FLORIANÓPOLIS – BRASIL

93 A POTÊNCIA ERÓTICA DO CORPO FEMININO OBESO: UMA APROXIMAÇÃO DOS FREAK SHOWS COM A POÉTICA DE ELISA QUEIROZ

100 O DIA QUE VIREI O CÃO CHUPANDO MANGA: TRILHAS DE (INTER)AÇÕES E ENCRUZILHADAS (TRANS)CULTURAIS NA PERFORMANCE. PRÁTICA ARTÍSTICA E CAMPO PROFISSIONAL

105 PRÁTICA ARTÍSTICA E CAMPO PROFISSIONAL

113 A CASA

119 O CAMPO DA GRAVURA ARTÍSTICA NAS DÉCADAS DE 1950/60, NO RIO DE JANEIRO: POÉTICAS E POLÍTICAS

127 A TRADUÇÃO COMO LUGAR ESPECÍFICO

131 DIAS & RIEDWEG E A VIOLÊNCIA ANTROPOFÁGICA NA OBRA "FUNK STADEN"

137 MAPAS POÉTICOS: REGISTRANDO O "PEQUENO TERRITÓRIO"

146 JARDELINA DA SILVA: TÁ VIVA A LETRA!

154 E A PINTURA? PINTURA CONTEMPORÂNEA EM QUESTÃO

155 PINTURA E TEORISMO

161 PINTURA DE TERRA E COR DE CARNE: PROCESSO DE CRIAÇÃO DA SÉRIE "CORPO-MATÉRIA"

168 REFLEXÕES SOBRE OS LUGARES DA IMAGEM E A ESPACIALIDADE NA PINTURA

175 O "ESTRANHAMENTE FAMILIAR" NA PINTURA DE ATTILIO COLNAGO

181 ENTRE PAISAGENS: DEAMBULAÇÕES SOBRE O PROCESSO PICTÓRICO

188 A INFLUÊNCIA DO MATERIAL E DA TÉCNICA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

194 PINTURA MOLDADA

200 PINTURA EM UM ESTUDO LONGITUDINAL - RELATO DO PROCESSO ARTÍSTICO DE RAFAEL RESENDE EM QUANTO AUTOR/ARTISTA

205 PRÁTICAS RELACIONAIS, INTERATIVAS E COLABORATIVAS: ASPECTOS DA SUBJETIVIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA

206 PLANTE NA PRAÇA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO COLABORATIVO DE CRIAÇÃO DE UM JARDIM

212 COLABORAÇÃO COMO SUBSTÂNCIA DA PROPOSTA DE ARTE: MÚLTIPLAS RETOMADAS EM “MOUCHETTE.ORG”

220 DRAMATURGIAS CRIADAS EM PRÁTICAS COLABORATIVAS

227 ENTRE AS PARTES: O CONTRATO COMO DISPOSITIVO RELACIONAL EM DOIS PROJETOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA

234 MAQUIANDO FACHADAS:INSTALAÇÕES INTERATIVAS, ESPAÇO PÚBLICO E A NEGOCIAÇÃO DE IDENTIDADE CÍVICA

241 ESTADOS DE ARTE E TEMPORALIDADES INCOMUNS :ARTE PÚBLICA NA VIA UERJ/ MANGUEIRA

247 CRIATIVIDADE COLABORATIVA: ECOSSISTEMA DE ENTIDADES

257 COLABORAÇÃO E AUTORIA: REFLEXÕES SOBRE O PROJETO DE ARTE COLABORATIVA PLANTE NA PRAÇA

264 USO DE GAMBIARRAS NA PRODUÇÃO DE DISPOSITIVOS ARTÍSTICOS INTERATIVOS: UMA EXPERIÊNCIA DE DOCÊNCIA COMPARTILHADA

268 ATO EXPOSITIVO E FLUXOS DA PRÁTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA ENDEREÇADA AO OUTRO

274 PICTOCARTOGRAFIA: DA OBRA-PROCESSO À FORMA-TRAJETO

282 OS ESPECTADORES PERFORMERS

289 PROCESSO DE CRIAÇÃO E AS MÍDIAS CONTEMPORÂNEAS: UM ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO E DOS CADERNOS E RASCUNHOS DE PROCESSOS CRIATIVOS

290 O ATELIÊ, PERCURSOS E CONVERGÊNCIAS NA OBRA DE ATTILIO COLNAGO

296 CONFIRMAÇÃO (SALMO 23: 1):E NADA ME FALTARÁ

303 O ARTESANATO DE CONCHAS COMO PATRIMÔNIO:
DISCUSSÕES ACERCA DA MEMÓRIA E IDENTIDADE

310 HÉLIO OITICICA: EU E OUTRO/EU É OUTRO

316 A PÁGINA DE HILAL SAMI HILAL:
O PLANO BIDIMENSIONAL,A ESCRITA E SUAS MATERIALIDADES

324 ESPELHOS PARALELOS: PASSAGENS, TROCAS,
REESCRITAS E RECONSTRUÇÕES DE IMAGENS

332 CADERNOS DE NOTAS (DES)FOLHAMENTOS DE TEMPO

340 PAISAGEM E POESIA:
UM DESENHO MÚTUO NA POÉTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

355 O HIBRIDISMO CULTURAL ENTRE VIDENTES E DEFICIENTES VISUAIS
COMO INFLUENCIADOR NAS MINHAS PRODUÇÕES PLÁSTICAS ATRAVÉS DA GRAVURA

359 QUANDO OS REGISTROS NÃO QUEREM SER RASCUNHOS:
A FAMILIARIDADE COM AS MÍDIAS CONTEMPORÂNEAS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

366 NOTAS DE UMA PESQUISA POÉTICA: APONTAMENTOS E VESTÍGIOS METODOLÓGICOS

374 DIÁRIOS GRÁFICOS EM REDE

382 UM OLHAR PARA O PROCESSO DE DI IORIO

390 ETNOGRAFAR A DANÇA CONTEMPORÂNEA:
EXPERIÊNCIA E REGISTRO DE PROCESSO DE CRIAÇÃO DE OBRA DE ARTE.

397 CADERNOS DE ARTISTA: REFLEXOS DO EU

403 REATIVANDO ESTRATÉGIAS POÉTICAS:
A EXPERIÊNCIA “RE-VIVO DITO” E O CONJUNTO DE ÉPOCAS

410 O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO AUDIOLIVRO A GUERRA DOS MUNDOS,
DE H. G. WELLS: UMA RELEITURA BRASILEIRA

416 MANUSCRITOS DE ELIZABETH BISHOP:
ORGANIZAÇÃO DO ACERVO E ANÁLISE GENÉTICA DO CONTO A TRIP DO VIGIA

423 LEITURAS EM DIÁLOGOS: UM SERTÃO EM LETRAS, IMAGENS E RASURAS

430 GRAVETOS NO CAMINHO:
MARCAS DO RASTRO CRIADOR EM GRAVETOS (1993) DE REGINA RODRIGUES

438 VISUALIDADE DA ESCRITA NAS ARTES VISUAIS: COR TEXTO, LER/VER NÃO VER.

**445 ARTE PÚBLICA NO CONTEXTO DOS PAÍSES IBERO-AMERICANOS:
REFLEXÕES SOBRE ARTE E CIDADE NAS CONTEMPORANEIDADE**

446 CONTATO COM A ARTE NO MORRO DA CONCEIÇÃO, RIO DE JANEIRO

453 ARTE DE RUA ENQUANTO REGISTROS DO PROCESSO CRIATIVO:
DOS MUROS AOS VÍDEOS, GALERIAS E INTERNET

462 ESPAÇOS DE RESISTÊNCIA E LUGARES DE CONVIVÊNCIA:
DA ESTÉTICA COMO POLÍTICA E DO ESTADO DE “PRACIALIDADE”

469 COMO “HANSEL Y GRETEL” URBANUS:
CREANDO UN TRAZADO INVISIBLE Y ESPERANZADO

477 R.U.A. : GEOPOÉTICA DOS SENTIDOS

483 A CIDADE COMO CAMPO DE CRIAÇÃO

491 CONSERVAÇÃO DE OBRAS MURAIS: UM ESTUDO DE CASO DO PROJETO
REMOÇÃO, RESTAURAÇÃO E REALOCAÇÃO DE MOSAICO MURAL DO
ARTISTA RAPHAEL SAMÚ

497 O PROCESSO CRIATIVO E ATUAÇÃO URBANA DA ARTISTA
KIKA NO ESPAÇO URBANO DE VITÓRIA/ES

**505 QUESTÕES VISUAIS DA ARTE SONORA QUE CONTRIBUEM PARA
O SURGIMENTO DE UMA CENA ARTÍSTICA NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

506 UMA ANÁLISE DIALÉTICA DA ARTE, O CAMPO EXPANDIDO E A SOUND ART

513 DISPOSITIVOS SONOROS E IMPROVISAÇÃO MUSICAL:
O PROCESSO CRIATIVO COLETIVO E A PRODUÇÃO
DE SUBJETIVIDADE NO CONTEXTO DO PROJETO AQUARPA.

520 A INSTALAÇÃO AUDIOVISUAL REVISTAHERTZ COMO MÁQUINA
ARQUEOLÓGICA DE SONS, IMAGENS E PERCEPÇÕES.

526 APARELHOS SONOROS E VÍDEOS:
ATIVANDO RELAÇÕES E INTERPENETRANDO PROCEDIMENTOS.

533 CAMINHANDO, FALANDO EM VOZ ALTA NO ESPAÇO URBANO:
A VOZ COMO MEMÓRIA E MÁQUINA DE GUERRA

539 LA LIBERTAD CREADORA, LA POÉTICA DE LOS MATERIALES Y SUS DETERIOROS:
UN DILEMA PARA LA PRESERVACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

NOVAS FORMAS DE VIRTUALIDADE NO ÂMBITO ARTÍSTICO-CULTURAL CONTEMPORÂNEO

Coordenação: Prof. Dr. David Ruiz Torres – Universidad de Granada

ENTRE ERROS E ACERTOS NOS QUADRINHOS INFINITOS: O PROCESSO DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO DA HQTRÔNICA "O DIÁRIO DE VIRGÍNIA"

MISTAKES AND SUCCESSES IN THE INFINITE COMIC:
THE CREATION AND PRODUCTION OF THE WEBCOMIC "VIRGINIA'S JOURNAL"

Cátia Ana Baldoino da Silva
Universidade Federal de Goiás - UFG

RESUMO
A migração das histórias em quadrinhos para o meio digital oferece novas possibilidades de construção de narrativas. Tal fenômeno se deve a esse novo suporte, que possibilita ao artista a incorporação de novos elementos à tradicional arte sequencial. Este produto, que emerge dessa fusão, segundo o estudioso e artista Edgar Franco, pode ser melhor descrito pela denominação HQtrônica, pois, ao mesmo tempo que mantem os códigos tradicionais das histórias em quadrinhos, apresenta características novas como som, animação, formato infinito, interatividade etc. Seguindo essa visão, desenvolvi meu projeto de HQtrônica "O Diário de Virgínia", uma história autobiográfica publicada em capítulos na internet desde 2011. Neste artigo descrevo minhas motivações, meus processos de criação e os desafios encontrados ao longo dos quatro anos de produção desse trabalho.
Palavras-chave: Histórias em quadrinhos; HQtrônicas; webcomics

ABSTRACT
The migration of comics to the digital medium offers new possibilities for the construction of narratives. This new support allows the artist to incorporate new elements to the traditional sequential art. The product that comes from this converge, according to professor and artist Edgar Franco, can be better described by the term "HQtrônica" because it keeps the traditional codes of comics and introduces new features such as sound, animation, infinite canvas, interactivity, etc. Following this percepction, I developed my project called "Virgínia's Journal". It is an autobiographical story, published in chapters on the internet since 2011. In this article I describe my motivations, my creative processes and the challenges encountered over the four years of production of this work .
Keywords: Comic books; HQtrônicas; webcomics

INTRODUÇÃO

Com o advento e popularização da internet o acesso a todo o tipo de conteúdo tem sido cada vez mais rápido e prático. Para os quadrinistas independentes, que não possuem o amparo de uma editora, essa se tornou uma excelente plataforma para criação, publicação e divulgação de suas histórias. Nesta transposição as histórias em quadrinhos acabam por incorporar novos elementos que, inevitavelmente, transformam sua linguagem tradicional. Esse produto que emerge, batizado de HQtrônica pelo pesquisador e artista Edgar Franco

> *(…) inclui efetivamente todos os trabalhos que unem um (ou mais) dos códigos da linguagem tradicional das HQs no suporte papel, apresentados no primeiro capítulo desse livro, com uma (ou mais) das novas possibilidades abertas pela hipermídia, sendo elas: animação, diagramação dinâmica, trilha sonora, efeitos e interatividade; todas definidas no tópico anterior desse capítulo. A definição exclui portanto HQs que são simplesmente digitalizadas e transportadas para a tela do computador, sem usar nenhum dos recursos hipermídia aqui destacados. (FRANCO, 2008, p.171)*

Assim como nos primórdios das histórias em quadrinhos a narrativa precisou adequar-se aos formatos existentes (jornal, revista, álbum) e isso também se faz necessário neste momento. A incorporação de elementos novos às histórias deve, antes de tudo, servir à narrativa. Um bom exemplo para ilustrar como essa transposição pode ocorrer harmoniosamente é a HQtrônica *Hobo Lobo of Hamelin*, do designer Stevan Živadinović:

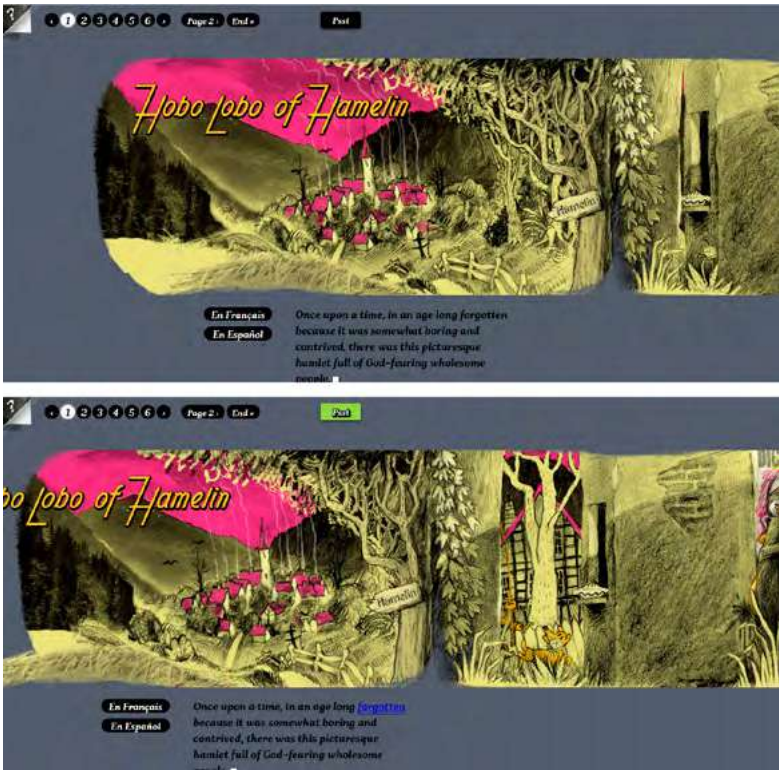


Figura 1. Tela da HQtrônica Hobo Lobo of Hamelin, disponível em: <http://hobolobo.net/>. Acesso em 02/10/14

A história, publicada em partes, é inspirada no conto folclórico alemão do flautista de Hamelin. A leitura é feita horizontalmente, à medida que se avança para a direita, como se estivéssemos lendo uma grande página. As cenas não estão divididas em quadros mas mescladas num grande cenário, e o próprio "caminhar", à medida que se lê, indica a passagem do tempo. Há efeitos de iluminação e animação em alguns personagens, objetos do cenário e no texto. Este último é colocado fora da ação, abaixo das cenas, aparecendo e desaparecendo à medida que a história é lida. Os personagens e cenários são dispostos em camadas e programados para avançar em velocidades diferentes, provocando uma sensação de profundidade. Tais efeitos, percebe-se, não são inseridos ao acaso. O próprio conteúdo da história, de inspiração fantástica, acomoda esses novos elementos naturalmente e tornam a narrativa leve e fluida.

Se por um lado a experiência de leitura é modificada por esse novo suporte, por outro o processo de criação também o é para o quadrinista. Pois a produção de uma HQtrônica que explore alguns dos efeitos citados acima, vai exigir do criador conhecimentos além de sua formação inicial. Pensando-se, por exemplo, em uma história que utilize animação e som serão necessárias – além dos conhecimentos básicos de roteirização e desenho – noções de edição de imagem, animação e programação. Isso talvez explique o porquê de boa parte dos quadrinhos publicados na internet, hoje, limitarem-se apenas a reproduzir o formato impresso ou serem prévias de futuras revistas e álbuns físicos. Neste momento a leitura em aparelhos eletrônicos ainda é um fenômeno novo e é válida a experimentação, porque ainda não se sabe ao certo que tipo de histórias se adequarão a esses suportes.

O DIÁRIO DE VIRGÍNIA: CONCEPÇÃO

O projeto de O Diário de Virgínia nasceu de uma necessidade de entender e lidar com alguns aspectos da minha vida (dificuldades financeiras, falecimento da minha mãe, falta de perspectivas, virgindade). Busquei nas histórias em quadrinhos um gênero onde pudesse me expressar, iniciando assim um processo catártico e curativo.Visando um suporte onde pudesse criar e publicar minhas ideias me voltei para a *internet*. Pois "a internet tornou-se um fator importante para a divulgação de quadrinistas novos, principalmente para aqueles cujos trabalhos não se encaixam nos parâmetros estéticos e temáticos das editoras comerciais". (Santos, Corrêa, Tomé, 2013)

Com receio de colocar tão à mostra assuntos íntimos, criei a personagem Virgínia para através dela me expressar livremente. A partir de uma ideia inicial escrevi e desenhei o primeiro capítulo e o publiquei na plataforma de publicação de *blogs* gratuita Blogger. No segundo capítulo, onde percebi que poderia explorar mais as possibilidades da internet, decidi criar um espaço próprio. Para tanto registrei um domínio e fiz uma assinatura com um servidor para armazenar o *website*. Neste aspecto minha formação como designer gráfico me favoreceu, pois com os conhecimentos que adquiri durante o curso pude ter facilidade para criar o *website* e realizar as experimentações em cada capítulo.

Publicada desde 2011, a HQtrônica O Diário de Virgínia é narrada em capítulos curtos. Cada um deles aborda alguma temática relacionada à vida da personagem. Durante o

período que ela vem sendo publicada pude testar várias possibilidades narrativas. Selecionei alguns capítulos para exemplificar algumas dessas possibilidades.

NARRATIVAS INFINITAS

Um dos aspectos interessantes da linguagem das HQtrônicas é o conceito de tela infinita. Ao contrário de um livro ou revista, onde o limite da página determina até onde a história vai, no computador não há essa limitação de tamanho. Pois a tela do computador é como uma janela, aberta para uma infinita tela. Assim, as HQtrônicas podem assumir diversos tamanhos, pois segundo McCloud:

> *Talvez nunca haja um monitor com a extensão da Europa, todavia uma história em quadrinhos com essa extensão ou com a altura de uma montanha que pode ser exibida em qualquer monitor, bastando que avancemos sobre sua superfície, centímetro por centímetro, metro por metro, quilômetro por quilômetro. (MCCLOUD, 2006, p.222)*

Pensando nisso o primeiro capítulo é todo estruturado em uma única página e visualizado à medida que se movimenta a barra de rolagem no sentido vertical. Ele foi feito pensando ainda numa futura impressão. Então, mesmo sendo lido numa única página, a história foi estruturada de forma a encaixar posteriormente num formato de revista. O visual, inclusive, emula uma página impressa com a história rolando sobre um fundo texturizado. Desenvolvendo o segundo capítulo percebi, em determinado ponto, que a própria narrativa pedia que esse formato fosse modificado e que precisaria ter mais controle sobre a construção das páginas. Nas plataformas de publicação gratuitas a facilidade e rapidez para publicar conteúdo é útil porém limitada, pois possuem estruturas fixas e difíceis de alterar. Assim, preferi criar o meu próprio *website*.

Neste segundo capítulo, a temática tratava basicamente de como a personagem tinha renegado seu talento artístico, “enterrando-o” em algum lugar do seu subconsciente. Ela então inicia um processo de busca, “cavando” até encontrar esse talento, guardado em um pequeno baú. Para retratar o momento em que ela liberta esse talento guardado pensei inicialmente em várias figuras saindo do baú. E então me ocorreu que, para exemplificar melhor esse momento de libertação, essas figuras poderiam “quebrar” a estrutura da página, avançando para fora sobre o fundo texturizado. E a partir daí a narrativa prosseguiria, agora no sentido horizontal (próxima página):

Observando o resultado final do capítulo percebi que não fazia sentido a criação das narrativas limitadas a uma possibilidade futura de publicação impressa. O próprio suporte onde estavam inseridas era ao mesmo tempo espaço de criação, de leitura e divulgação, já que qualquer um poderia acessar o website. Assim, abracei a tela infinita como uma constante na criação e experimentação para os capítulos futuros.

Somente no Capítulo 4 (Figura 3) consegui aplicar melhor um modelo de página com o qual pudesse realizar experimentações com a tela infinita. A temática da história é o medo que a personagem sente em tomar decisões. Para falar disso, metaforicamente, a desenhei acompanhada do personagem que representa seu medo em uma montanha-russa.

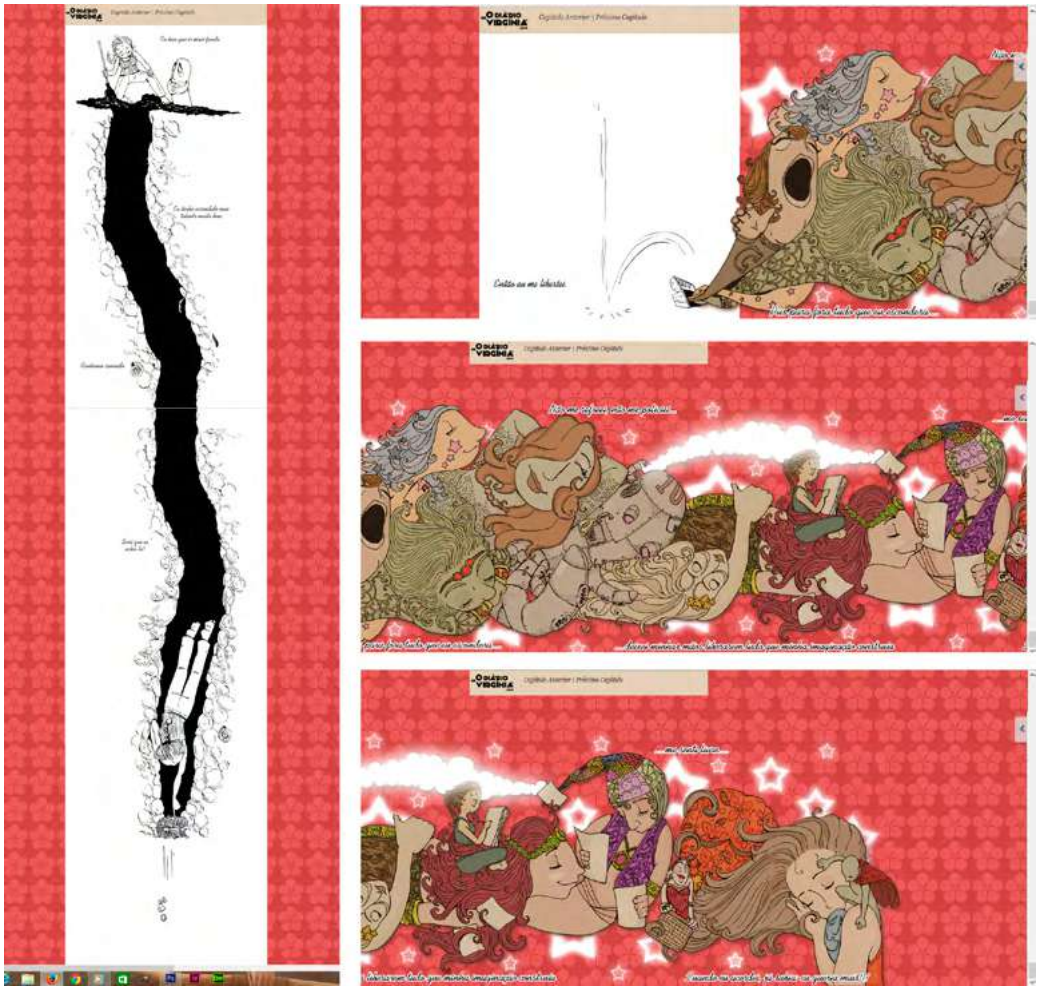


Figura 2. Prints do Capítulo 2 da HQtrônica O Diário de Virgínia, demonstrando a leitura vertical e horizontal. Disponível em: <http://odiariodevirginia.com/port/cap2.html>. Acesso em 02/10/14

O movimento variado e a sensação de perigo do brinquedo era justamente o que melhor representava o sentimento predominante nesta situação. Para isso pensei em emular na página, e à medida que a leitura prosseguisse, o movimento da montanha-russa: ora descendo, ora subindo. Precisei também incluir um menu fixo no topo da página, contendo *links* para os capítulos anteriores e futuros e a marca da HQtrônica. Assim, o leitor "caminha" na página mas ainda tem o menu como referência. Algum tempo após a publicação do capítulo fui contatada por e-mail por Daniel Queiroz, à época graduando em Design Gráfico pela Unesp. Também pesquisando HQtrônicas, ele desenvolveu um código chamado Compassus[1] que quando aplicado na página permite que, com o clique do mouse, ela seja arrastada. Por dispensar a barra de rolagem e deixar o processo de leitura mais simples, o código combinou perfeitamente com minha proposta de narrativa. Apliquei-o em boa parte dos capítulos e em outras HQtrônicas que produzi. Posteriormente Daniel desenvolveu uma estrutura gratuita, com o código aplicado e mais algumas funcionalidades, que utilizei em alguns capítulos.

O planejamento de uma página com a leitura fluida exige um cuidado melhor na montagem dos arquivos de imagem. Criadas no software Photoshop e exportadas para o formato da *web*, elas precisam de um encaixe perfeito para a leitura ser fluida. Como se pode observar no Capítulo 4 (Figura 3), a história quando vista inteira é um pequeno quebra-ca-

beças interligado. Os espaços onde não aparecem imagens precisam ter largura e altura definidas, para que as imagens subsequentes se encaixem. Porque mínimas alterações de tamanho podem desconfigurar completamente toda a história.

Figura 3. Prints da estrutura do Capítulo 4, ilustrando o sentido de leitura e a organização das imagens. Disponível em: <http://odiariodevirginia.com/port/cap4b.html>. Acesso em 02/10/14

Diagramar e montar as páginas por conta própria proporciona liberdade para testar ideias e narrativas. O ponto negativo disso é a necessidade de se ter no mínimo um conhecimento básico sobre programação e aplicação de códigos. Alguns dos efeitos aplicados nos capítulos foram adaptações de códigos encontrados em outros *websites*, e em algumas histórias eles não combinaram com a narrativa.

No Capítulo 18 (Figura 4) por exemplo, o conceito da história era as várias fases de humor pelas quais a personagem passa. Remetendo isso às danças de roda ela assumiria diversos "personagens", diversas "Marias". Procurei um código que conseguisse aplicar isso nas imagens, de forma que ao acionar algum botão a "Maria" do momento ficasse em primeiro plano e aparecesse o texto relativo a ela. Encontrado o código, adaptei-o à página. Mas por falta de um conhecimento mais específico a relação entre texto e imagem ficou comprometida. Este não se altera quando a imagem em destaque muda, é preciso passar o mouse sobre ela para que isto ocorra. Esse pequeno defeito quebra a absorção da história e prejudica o fluxo da narrativa. Outro problema encontrado e não solucionado foi a incompatibilidade entre o código de movimentação das cirandeiras e o Compassus. Neste capítulo precisei retirar o último para que o efeito funcionasse.

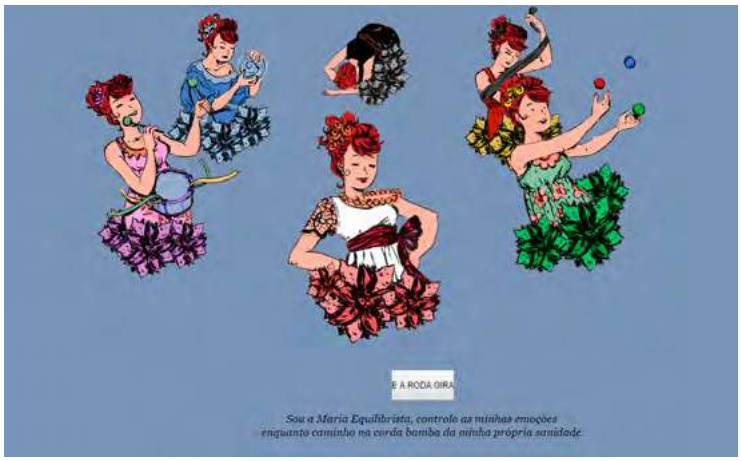


Figura 4. Cirandeiras do Capítulo 18. Disponível em: <http://odiariodevirginia.com/port/cap18.html>. Acesso em 02/10/14

Outro fator que tive que considerar durante a produção da HQtrônica foi o tamanho das narrativas. Pela própria estrutura em que me baseei se tornou inviável criar uma história que fosse muito longa. Fiz uma tentativa de tentar publicar uma história maior, em pequenas partes. Produzi cinco partes, publicadas em dias alternados, mas percebi que tal formato não condizia com o processo de produção do projeto. A cada atualização era necessária a edição de várias páginas e a alteração delas no servidor que hospeda o *website.* Isso tornava lento o processo, e não tendo muito retorno por parte dos leitores encerrei o capítulo.

Atualmente O Diário de Virgínia possui 24 capítulos publicados, mais uma série fechada de 48 páginas que será impressa em breve. O projeto tem me realizado como quadrinista, pois a cada item novo que preciso produzir é um novo conhecimento que adquiro. As HQtrônicas estão em processo de evolução e o acesso à internet em aparelhos portáteis (*notebooks, tablets, smartphones*) com certeza trarão mais possibilidades e desafios para as narrativas digitais. É só o começo de um, talvez, infinito caminho.

REFERÊNCIAS

FRANCO, Edgar Silveira. HQTrônicas: do suporte papel à rede internet. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2008.

McCLOUD, Scott. Reinventando os Quadrinhos. São Paulo: M. Books, 2006.

SANTOS, Roberto Elísio; CORRÊA, Vitor; TOMÉ, Marcel Luiz. As webcomics brasileiras. In: LUIZ, Lucio (Org). Os quadrinhos na era digital: HQtrônicas, webcomics e cultura participativa. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2013.

NOTAS

1 Disponível em: http://typev.blogspot.com.br/2011/11/compassus.html.

AUGMENTED REALITY AS EXPOSITIVE DYNAMIC: CLANDESTINE EXHIBITION TO MUSEUM STRUCTURE

Giovanna Graziosi Casimiro
Universidade Federal de Santa Maria/UFSM/CAPES

RESUMO
Através da utilização da tecnologia de Realidade Aumentada no campo da arte, pretende-se apresentar episódios - exposição "WeARinMoMA" (outubro, 2010, Nova Iorque) e Sukiennice Museum (Cracóvia) - que trafegam entre o conceito de exposição clandestina à reestruturação do museu. Dentro das questões pertinentes à Historia da Arte, busca-se tratar do processo de transição de instituições renomadas, cujo papel parece se reconfigurar por meio de possibilidades interativas digitais.
Palavras-chave: historia da arte contemporanea, arte e tecnologia, realidade aumentada, museus, meio expositivo.

ABSTRACT
Through the use of Augmented Reality technology in the field of art, is intended to present episodes - exhibition "WeARinMoMA" (October, 2010, New York) and Sukiennice Museum (Krakow) - that transit between the concept of clandestine exposure and restructuring of the museum . Within the relevant issues the History of Art, we seek to address the transition process from renowned institutions, whose role seems to reconfigure through digital interactive possibilities.
Keywords: history of contemporary art, art and technology, augmented reality, museums, exhibition middle.

INTRODUÇÃO

Este artigo trata do processo evidente de transformação que abarca instituições/espaços de exposição de arte, de naturezas variadas. Trata-se de uma reflexão sobre os processos inovadores, resultado de uma série de eventos que podem estruturar um pensamento linear acerca das possibilidades futuras. Considera-se rever o termo "espaço de exposição", no contexto digital, afinal, os meios expositivos estão mergulhados em uma realidade socio-cultural denominada pela cibercultura. A necessidade de visitantes e as possibilidades dinâmicas geradas pela tecnologia digital, reconstroem os padrões. A construção da realidade é medida juntamente ao virtual, de modo que os hábitos comuns são reinventados através do ciberespaço.

Obviamente, nenhum desses aspecto é novo. O processo dinâmico evolutivo das tecnologias digitais é resultado de descobertas subsequentes do século XX: são décadas de estudos, que resultam em produtos e dispositivos. O campo da arte, nesse meio tempo, se apropriou de conceitos e utilitários do mundo bélico e científico, experimentando a sensibilidade humana em novos graus. Os museus, instituições e galerias têm papel fundamental na construção da história, logo, é necessário redescobrir a dinâmica dessas estruturas transversalmente ás tecnológicas. Não se trata apenas de revigorar a relação público<>obra, e sim, de rever a disposição do espaço, a curadoria, o dinamismo das informações e a própria existência deste espaço. Hans Belting (2010) afirma que o tempo da arte multimídia já dura várias décadas, no entanto, não se conseguiu escrever sua história ou evolução a partir de uma visão precisa e contínua. A situação das instituições culturais também não se difere, pois há uma dificuldade em compreender e questionar o (novo) papel de museus e centros de arte ou da necessidade do surgimento de novos locais; uma incapacidade de apreender que assim como a arte digital propõe relações originais, o espaço que a expõe deve se condicionar a isso. "Quanto mais se conhecia a complexidade dos eventos artísticos, mais difícil se tornava encontrar um denominador comum para a diversidade de contextos em que se aprendia a ver arte"[2].

Tais eventos artísticos se tornam mais complexos a medida que artistas passam a utilizar a tecnologia digital a favor de sua produção, privilegiando a experiência sobre a estética e a presença de uma obra física: segundo Edward Shanken (2002) , quando os artistas criaram obras de arte cinética, reconfiguraram a dinâmica do observador para participante, levando a desconstrução das regras tradicionais na arte: o objeto, o observador e o artista, resultando numa nova relação entre público<>obra. De acordo com Lev Manovich (2002) as interfaces computacionais oferecem novas possibilidades para a arte e comunicação, desta forma, a digitalização cultural não demonstra apenas a emergência de novas formas culturais, mas os reflexos da revolução numérica sobre a cultura visual, em geral. Os artistas são dotados de uma liberdade criativa, ao mesmo tempo, de uma capacidade de pesquisa e ciência. A. Michael Nollinício, enquanto artista, questionou em diversos momento os problemas vinculadas a estética dessa produção, que alcançou um padrão estético mais elevado, no final dos anos 90:

o computar só foi usado para copiar efeitos estéticos. Facilmente obtidos com o uso de meio s de expressão convencionais...O uso de computadores nas artes ainda tem que produzir algo que se aproxime de experiências estéticas inteiramente novas.[3]

Lev Manovich (2002) reflete que as interfaces computacionais oferecem novas possibilidades para a arte e comunicação, desta forma, a digitalização cultural não demonstra apenas a emergência de novas formas culturais, mas os reflexos da revolução numérica sobre a cultura visual, em geral. Os artistas são dotados de uma liberdade criativa, ao mesmo tempo, de uma capacidade de pesquisa e ciência. De acordo com Christiane Paul (2008), os anos 90 representam a "revolução digital", através do rápido desenvolvimento dos meios digitais. Passando pela *computer art, multimedia art, new media art, digital art,* os artistas desde os anos 70, passaram a construir nova relação com a tecnologia, desenvolvendo projetos que uniam arte e computador. Ou seja, o contexto frenético das últimas três décadas faz pensar como o papel de museus e instituições muda.

Se hoje os museus propõem transformações e acréscimos em seus espaços, isso ocorre porque, como pólo cultural de massa, unindo passado, presente e futuro sob a forma de espetáculo, os museus são freqüentados por milhões de pessoas (...) O objeto de arte não é simplesmente exposto em um determinado espaço. Há que se sensibilizar o público ao máximo, recorrendo a mediações, tematizações, ambientações, publicidade e informações, no sentido de atrair a esfera pública (...) Hoje o espaço expositivo assemelha-se cada vez mais à caixa preta teatral, ora pedindo neutralidade, ora exigindo flexibilidade, ora impondo apenas um efeito.[4]

Em outubro de 2010, houve a exposição "WeARinMoMA", realizada clandestinamente no MoMA por dois artistas - até então desconhecidos (Sander Veenhof- Holanda e Mark Skwarek- EUA). Utilizava a tecnologia de realidade aumentada em sua dinâmica:

À distância, via GPS, a dupla de artistas acionou comandos de informática e fez com que dezenas de peças tridimensionais produzidas por eles e por outros 30 artistas convidados surgissem na tela dos celulares e tablets de quem circulava pelo MoMA naquele dia. (...) Em vez de se enfurecer com os artistas, a diretoria do museu aplaudiu o atrevimento e incorporou as peças virtuais à sua coleção. E, por conta disso, diversos museus dos Estados Unidos e da Europa pararam para repensar sua relação com a tecnologia. Desde então, muitos se debruçaram sobre a realidade aumentada e lançaram projetos vanguardistas.[5]

A partir de então, instituições, como o Museu de História Natural de Washington, o Brooklyn Museum de Nova Iorque, o *Sukiennice Museum* da Cracóvia, o Louvre de Paris, passaram a incorporar em suas dinâmicas espaciais e institucionais tais possibilidades tecnológicas. A realidade aumentada[6] permite ampliar o espaço físico em um nova realidade híbrida da experiência do púlbico: a construção de uma realidade inteiramente nova parar tais meios de expor arte.

A transição de uma proposta expositiva para uma reconstrução institucional é afirmada pelo exemplo do *Sukiennice Museum*. Equivalente a uma galeria do século XIX de arte polonesa, no Museu Nacional da Cracóvia, desenvolveu a campanha intitulada *"Se-*

crets Behind Paintings". Seu objetivo: ampliar o alcance de público, após um período de completa renovação institucional. Para tanto, foi desenvolvido o aplicativo de realidade aumentada *"New Sukiennice",* cuja utilização trás "vida" às pinturas ao apresentar suas histórias por meio de vídeos em que os personagens representam e contextualizam cada uma das obras.

Portanto, as transições são inevitáveis. Em se tratando de processo artístico e sistema de arte, questões referentes à inovação e inserção de tecnologias recentes, são complexas. A atitude do MoMA perante a exposição invasora "WeARinMoMA", demonstra um posicionamento consistente enquanto museu - afinal, o papel fundamental do museu é conservar e expor os registros do homem: ainda que se trate de uma ação que exponha a possível obsolescência, sua volta por cima se dá pela aquisição e valorização desse próprio acervo. Mais profundamente, *Sukiennice Museum* demonstra que utilizar a tecnologia digital a favor de seu acervo pode ser uma solução para aproximar público e obra, e talvez mais: relacionar simultaneamente publico<>meio<>obra. Afinal, o museu modificou sua estrutura tradicional em prol de uma interativa. Ainda que pareça uma reformulação próxima ao entretenimento, trata-se de uma saída coesa aos seus visitantes, conectados diariamente à redes e interfaces.

Nesse contexto mais do que a transição, percebe-se uma condição classificatória a partir da interatividade: a interatividade via obra e via meio expositivo. A primeira, surge quando a obra de arte interfere diretamente nas questões espaciais pela sua natureza interativa/digital. Portanto, pensar em como o ambiente expositivo é modificado pelos recursos e necessidades de obras interativas - que podem ser tocadas, alteradas, destruídas e reconstruídas, e requerem um ambiente que possibilite a movimentação do público e sua liberdade de ação. Logo, a interatividade via obra se refere à interatividade que parte da obra de arte para o meio expositivo; a segunda, surge quando o processo interativo digital está diretamente aplicado na dinâmica espacial/institucional, consequentemente, o meio interativo age sobre as obras - sejam analógicas ou digitais -, sobretudo, pois o espaço não precisa ser dotado de um acervo interativo. Ainda assim, a relação é reconstruída, tornando-se interativa. Outros dois aspectos merecem destaque no artigo: não se trata de uma obrigação dos espaços de exposição de assimilarem a dinâmica digital, porém de avaliar as possibilidades de potencializar a sua própria, a partir da tecnologia; o papel educativo e comunicacional vive um momento de possibilidades infindáveis de ação, e as soluções digitais podem privilegiar todas as naturezas de acervo, fortalecendo a essência da instituição.

POSSIBILIDADES E CONSIDERAÇÕES

Na contemporaneidade, ainda que haja resistência, artistas e espaços trabalham a linguagem digital constituindo um papel aberto e adepto à unir o tradicional ao "virtual". Mesmo que esse posicionamento tenha coerência quanto à demanda sociocultural das últimas décadas, parece haver um alvoroço no sistema artístico. Por conseguinte, o início do século XXI representa os primórdios da interatividade e sua assimilação. Avaliando o conjunto de aspectos apresentados, a realidade nacional parece distante de uma possível

implementação efetiva da tecnologia binária no quaotidiano cultural/museal/artístico, porém, a adaptação institucional vêm de encontro à constante necessidade de atualizar processos e dinâmicas internas.

Marcelo de Paiva Magalhães, professor na área de Ciências da Computação pela UAB e pela UNIFESP, por meio de entrevista, apresenta diversas pesquisas em andamento no campo de realidade virtual e aumentada, ambientes imersivos e interatividade. Em parceria com instituições federais e estaduais pelo país, desenvolve projetos para os mais variados setores: *caves* e projeções 3D interativas para fins empresariais; programa interativo de tradução em Libras; simuladores para o campo da saúde; museus virtuais em 3D, interativos para visitação. Parceiros de alguns projetos de Marcelo de Paiva, a empresa Corollarium entra na pesquisa como um exemplo de possibilidade futura e solução no campo de TI - no Brasil - para espaços expositivos de todas as naturezas, sobretudo, pois produz soluções com ênfase à visualização 2D e 3D interativa. Especificamente, lançam o Sistema de Administração para Museus, proposta inédita que privilegia não somente instituições tradicionais, como também colecionadores, galerias de arte, artistas, festivais: trata-se de uma gama de serviços que variam de uma plataforma web de fácil edição - dados e mídias dos artistas, agendamento de visitas, compra de entradas online - , passando pela digitalização do acervo à geração de possibilidades através da realidade aumentada (aplicativos, ambientes, etc.).

O futuro que nos precede é o futuro de uma internet mais complexa e autônoma - 4.0-; da "internet das coisas", que define um mundo onde haverão redes independentes que controlarão através da nanotecnologia objetos e o entorno; possibilidades cada vez mais simbióticas entre humano e máquina, num processo de ciborguização. Ainda que tudo pareça emergir de uma ficção, a realidade aumentada já é um fragmento do presente via dispositivos móveis e interfaces - fortificada com a chegada do *GoogleGlass,* que num futuro breve a fará mais presente na vida quotidiana. O que se constata, por fim, é que todo o processo humano através da tecnologia é refletido, de alguma forma, no campo da arte e seu sistema (condescendente à cada período da história e avanços proporcionais). À vista disso, com a linguagem binária parece não ser diferente, colaborando para que a arte e os espaços que a abrigam transcendam seus limites físicos usuais.

REFERÊNCIAS

CAUQUELIN, Anne. No ângulo dos mundos possíveis. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: UFRGS, 2003

LÉVY, Pierre. Cibercultura. Ed. 34. São Paulo: 1999.

MANOVICH, L. The language of new media. Cambridge Mass, 2002.

MILGRAM, Paul, KISHINO, Fumio. A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays. IEICE Transactions on Information Systems, Vol E77-D, No.12 December 1994.

PAUL,Christiane. Digital Art. New York: Thames & Hudson, 2008.

RUSH, Michael. Novas Mídias na Arte Contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SHANKEN, E. A., "Art in the information age: Technology and conceptual art" in Leonardo Electronic Almanac 4, No. 35 (2002)

“WeARinMoMA”. Disponível em: http://m.oglobo.globo.com/cultura/museus-dos-eua-europa-lancam-projetos-vanguardistas-de-realidade-aumentada-4961365
“Secrets Behind Paitings”. Disponível em: http://theinspirationroom.com/daily/2011/secrets-behind-paintings/

NOTAS

2 BELTING, 2010: 241.

3 ROLL aka RUSH, 2013: 166.

4 CASTILLO, 2008: 229 - 232.

5 Disponível em: m.oglobo.globo.com/cultura/museus-dos-eua-europa-lancam-projetos-vanguardistas-de-realidade-aumentada-4961365 > Acesso em: 22/04/2014.

6 Paul Milgram e Fumio Kishino (1994) definiram o conceito de Realidade Misturada (RM) como “qualquer lugar entre os extremos de uma Continua Virtualidade”. Segundo Claudio Kirner (2004), permite, ao usuário, ver, ouvir, sentir e interagir com informações e elementos virtuais inseridos no ambiente físico, através de algum dispositivo tecnológico. A realidade aumentada combina os objetos virtuais e reais no espaço físico em tempo real, porém eles só podem ser visualizados juntos através da interface interativa. Representa uma técnica que trabalha na linha divisória entre o material e o imaterial, o real e o virtual.

UM EXPERIMENTO POÉTICO CONTEMPORÂNEO DE COLABORAÇÃO DIGITAL: CRIANDO IMAGENS PARA OCUPAÇÃO DE SUPERFÍCIES COTIDIANAS

Lavínnia Seabra Gomes
Universidade Federal de Goiás - UFG

RESUMO
O presente artigo é um recorte do resultado prático da tese defendida nesse ano de 2014. O objetivo dessa pesquisa foi o desenvolvimento de um experimento poético visual, o site: www.textilsk.com. Sua principal ação é a colaboração entre usuários da rede social digital Facebook, escolhida para essa pesquisa, para o desenvolvimento de novas imagens no site. Uma estrutura que permitir a alimentação e atualização do acervo visual desenvolvido previamente para esse espaço digital, por qualquer usuário conectado.
Palavras-chave: poético, experimento, colaboração.

ABSTRACT
This article is an excerpt of the practical results of the thesis defended in 2014. The objective of this research was to develop a visual poetic experiment, the site: www.textilsk.com. Its main action is collaboration between users of digital social network Facebook, selected for this research, for the development of new pictures on the site. A structure that allow feeding and updating the visual assets previously developed for this digital space, for any connected user.
Keywords: poetic, experiment, collaboration.

A COCRIAÇÃO DIGITAL

Em uma época de emergência, de novos fenômenos interativos que impulsionam a transição da sociedade hierárquica para a sociedade em rede, a co-criação digital revela-se potente para captar, descrever e provocar mudanças significativas em todas as áreas da atividade humana, inclusive no desenvolvimento de objetos e ideias.

Para Augusto de Franco (2010), a ideia de co-criação se manifesta potencialmente aplicável, com a tecnologia da informação. Assim, um dos primeiros e bons exemplos sobre co-criação é a própria *Wikipédia* que apresenta vários significados construídos pelos usuários. Ainda, para o mesmo autor, a co-criação é idear e projetar interativa e coletivamente propostas que conectam para um mesmo ponto. Ou seja, algo que, quando distribuído, provoca novas mudanças que instigam outros a fazerem parte desse processo. Para ele, a co-criação é basicamente:

> *"[...] um processo composto por tentativas recorrentes de estabelecer e restabelecer congruências múltiplas e recíprocas entre ideias que mutam quando interagem, nem sempre se aproximando e se fundindo, mas frequentemente se distanciando e que podem ser novamente modificadas na interação para se combinar e reagir "quimicamente" umas com as outras em novas combinações gerando novas "substâncias" (novas ideias substantivas)" (FRANCO, sem página, 2012).*

Agregadas à internet, essas mudanças implicaram em diversas alterações nas atividades da organização e planejamento dos processos de criação ou geração de ideias. A transferência de poder para as multidões de usuários trouxe um poder de inovação; pois as ideias puderam ser compartilhadas e, de fato, melhor direcionadas, pois o mesmo, agora pode fazer parte do processo de desenvolvimento.

Assim, como nos coloca Negroponte: O conceito de "sistemas abertos" é vital, um conceito que exercita a porção empreendedora de nossa economia e desafia tanto os sistemas proprietários quanto os vastos monopólios [...] (NEGROPONTE, 1995, p. 51). Estabelecer, portanto, um novo pensamento e processo de criação poético, efetivando, de fato, uma relação aberta entre usuários capazes de construir novas ideias entre si, é construir uma atmosfera de possibilidades potencialmente, ainda mais instigantes.

A SUPERFÍCIE COTIDIANA

"A superfície é compreendida como ente bidimensional por que se apresenta com características de plano, que pode estar descolado de outro objeto e assumir forma livre, expressando sempre o desdobramento de um plano no espaço. Por exemplo, as esculturas em chapas de ferro, elas possuem consistência física para garantir sua existência como objeto, mas sua maior característica é o material em duas dimensões que será sempre muitas vezes maior que a terceira dimensão que poderá haver, comumente percebidas como texturas táteis, ou até relevos, mas sempre bidimensionais", como nos coloca a pesquisadora de design de superfície Evelise Anicet Ruthschilling, em entrevista pessoal (Porto Alegre, março, 2014).

Nesse sentido, estamos diante de elementos cotidianos que ocupam, de diferentes formas, o espaço e acabam modificando as relações entre usuários e sua realidade. Essas

superfícies podem transitar entre o real (material) e o digital (imaterial). Dentro dessa atmosfera, entendemos que o experimento poético que apresentaremos nesse artigo tentou inserido numa poética artística, estabelecer uma construção prática cujo principal objetivo foi co-construir imagens que pudessem ocupar esse elemento. A superfície que pode decorar ou, simplesmente, estabelecer uma nova relação com o cotidiano e seus usuários. Para tanto, a seguir, de forma breve, como o trabalho fora concebido e alguns de seus resultados visuais.

O TRABALHO POÉTICO

O quê circunda o termo TEXTILSKIN? Quais foram as referências para esse termo? Metáfora ou uma subjetivação cotidiana das experiências do fazer experimental e poético? Respondemos a essas perguntas, mostrando os trabalhos e algumas ideias que nortearam a construção desse nome; além disso, algumas das relações entre os conceitos dos trabalhos de moda utilizados como inspiração para essa pesquisa, e a proposta de criação visual do site oriundo dos desdobramentos reflexivos dessa investigação.

Primavera/verão de 2000, Hussein Chalayan78 apresenta a coleção *Before Minus Now*. Um desfile que explorava a relação entre a natureza, a tecnologia e as transformações do corpo. Nesse conjunto está o vestido *AEROPLANE* – de material rígido constituído por fibra de vidro, especialmente alvo. Acionado por controle remoto, suas diferentes partes distribuídas em cortes assimétricos, separadamente se movem. Nessa atmosfera, as ideias fluíram e compuseram um repertório de sentimentos que contribuíram para a formação de um nome que uniu conceitos dessa categoria, interconectando a ideia de manipulação e simulação de uma realidade que poderia compor objetos (superfícies) que ocupassem o espaço dos sujeitos e os seus próprios corpos.

A imagem abaixo ilustra essas explicações, pois o vestido serviu, dentre outras referências, como elemento essencial para a articulação de palavras e significados que puderam estruturar as ideias para a criação do termo TÊXTILSKIN. Nesse contexto, utilizando a metodologia de analogias, foram experimentadas combinações das mais diversas, que pudessem estruturar a formação do nome que aqui é apresentada.

Figura 01. Vestido AEROPLANE – coleção BEFORE MINUS NOW primavera/verão 2000. Fonte: Catálogo Hussein Chalayan 1994-2010.

= rígido, acoplado, simétrico, manipulável, escudo vestível; para o termo TEXTISKIN = suavidade, simulação, superfície, máscara, imitação.

Rígido – duro, sem movimento, sem organicidade;
Acoplado – unido em conjunto com outras partes, separadamente se perdem;
Imitação – apropriação de algo, da forma de outrem e de tantas outras ideias.
Simétrico – igual, similar, idêntico;
Escudo – "Símbolo de invulnerabilidade e de segurança" (LURKER, 2003, p. 233).
Máscara – "Frequentemente a transformação exterior obtida pelo mascaramento objetiva uma mudança interior [...]" (IDEM, 2003, p. 424).

Termos gerados: ORGANIMITATION, SUAVISSURFACES; SIMETRIAS TÊXTEIS; ACOPLSMASKS, ESCUDOS IMAGÉTICOS; IDENTICSMASKS; SIMETRIAS ACOPLADAS; RAIS; SIME; SIMÈTRICAS IMITAÇÔES; SIMULAÇÔES ACOPLADAS; entre tantos outros termos geradosembora nenhum tenha correspondido às expectativas pretendidas.

Segundo Abbagnano (1999), o termo analogia tem dois significados principais: primeiro é o sentido próprio e restrito, extraído do uso matemático (equivalente à proporção) de igualdade de relações; o segundo é o sentido de extensão provável do conhecimento mediante o uso de semelhanças genéricas que se podem aduzir entre situações diversas. Portanto, centrada na possibilidade de experimentação, essa metodologia parecia ser uma das mais adequadas para essa etapa.

Contudo, os termos anteriores gerados ainda não pareciam instigantes. Nesse contexto, foi pesquisada a coleção Primavera/verão 2009 – coleção *INERTIA*. Peças do vestuário que pareciam ter saído de um "congelador". Novamente, o questionamento sobre as mudanças no tempo, a velocidade promovida pela comunicação digital, o *e-commerce* e todas as suas consequências. O tecido, agora estampado com imagens advindas da abstração de fotos de vidros e carros quebrados, e impressas em equipamentos digitais, simulava outras formas e dava à silueta tradicional do corpo uma nova configuração, outro movimento.

Figura 02. Coleção INERTIA – primavera/verão 2009. Fonte: Catálogo Hussein Chalayan 1994-2010.

Misturado + movimento + tumulto + pele + inesperado+ simulado orgânico

Movimento – variação de posição, mudança;
Pele – superfície que muda, transforma-se conforme o tempo;
Inesperado – de repende surge sem ser programado, surpreende;
Termos gerados: *PELE SIMULADA; ORGANÍCONES; SUPERSIMUL; MOVITÊXTIL; SIMULTÊXTIL; PELE TÊXTIL; SKIN TÊXTIL;* TÊXTILSKIN.

Agora, o termo parecia ter encontrado a sua existência. O site, nesse caminho, fortalecera-se com um termo que, particularmente, parecia encarnar as vontades poéticas para o trabalho. A seguir, o sistema operacional.

O SISTEMA OPERACIONAL

Na proposta do trabalho, o sistema operacional desenvolvido está estruturado numa codificação do desenho a lápis unido a dados numéricos específicos codificados e escolhidos arbitrariamente pela pesquisadora. Tudo configurado no programa ACTION SCRIPT[7]. Um programa escolhido para a estruturação binária que permite o funcionamento do espaço digital da TEXTILSKIN conectado à rede social digital - FACEBOOK. Sendo o desenho uma linguagem expressiva e base do pensamento experimental que estruturou esse projeto, esse elemento é essencial para que o trabalho materializasse-se potencialmente.

Já a interface gráfica do site que estabelece a colaboração dos usuários com o sistema possui elementos funcionais simples, pois o objetivo foi a geração de imagens criadas a partir de um sistema operacional que, de forma aleatória, combinasse possibilidades infinitas de informações. Dentro dessa estrutura, o site desenvolvido para essa pesquisa foi articulado pontuando os seguintes detalhes: facilidade de navegação – estrutura de informação baseada na linearidade; layout simples com pouca informação tanto textual quanto visual, e poucas camadas ou *layers* para navegação e layout líquido. Contudo, por se tratar de um trabalho cujo foco é a colaboração de usuários diversos e sua divulgação em outros espaços virtuais, aproveitando a potencialidade das redes sociais digitais, destacou-se a importância de se fazer o *login* (acesso) utilizando o FACEBOK desse usuário. Isso, porque tudo indicava que seria mais fácil a ampliação dessa rede de cocriação imagética, permitindo que qualquer um, já com uma rede de amigos formada, poderia divulgar e congregar novos usuários a esse espaço virtual.

Abaixo, o *layout* que se encontra no ar e tem sido visitado todos os dias por usuários de diversos lugares. Mais uma vez, entende-se que a tecnologia digital, com suas formas de expansão, tem condicionado e modificado a maneira como produzimos novidades. E, isso, só tende a crescer e proporcionar, de forma coletiva, uma nova orientação para a cultura criativa do desenvolvimento de novos objetos a novas formas de trabalho, potencializadas, agora, pela contribuição de todos.

Figura 03. Layer – home inicial da página www.textilsk.com. Fonte do autor

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estamos imersos na busca incessante pelo novo, de forma muito mais efervescente; principalmente após a abertura proporcionada pela internet e seus aspectos imateriais consolidados, como é o caso da globalização. Aspectos que modificaram as relações de trabalho, de criação e de geração da informação, Como afirma (LIPOVETSKY, 2004), tudo se misturou; fortalecendo necessidades, desmistificando outras, dentro de uma estrutura hipermoderna, onde as relações sejam elas comerciais, criativas ou puramente pessoais transitam e são mediadas extensivamente pelos códigos numéricos. Não que seja regra geral em todas as situações cotidianas ou entre os indivíduos, mas estamos diante de uma realidade potencialmente corroborada pelas facilidades tecnológicas estruturadas pelos mecanismos digitais. E, esse aspecto fortaleceu a proposta experimental desse trabalho. Pois, foi explorado e utilizado um facilitador que vem ocupando gradativamente a vida cotidiana de muitos usuários, como artistas, designers, entre outros.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Mestre Jou, 1999.

DE FRANCO, Augusto. Cocriação: reinventando o conceito. Disponível em: < http://net-hcw.ning.com/page/co-criacao-reinventando-o-conceito> Acesso em 23/09/2014.

LIPOVETSKY, Gilles. Tempos Hipermodernos; tradução Mário Vilela. São Paulo: Editora Bacarolla, 2004.

LURKER, Manfred. Dicionário de Simbologia. Tradução de Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fonte, 2003.

NEGROPONTE, Nicholas. A vida digital. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RUTHSCHILLING, Evelise Anicet. Design de Superfície: prática e aprendizagem mediadas pela tecnologia digital. 2002. 175 f. Tese (Doutorado em Informática da Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____. Design de Superfície. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

NOTAS

7 "ActionScript é uma línguagem de programação baseada em ECMAScript, usada para controlar filmes e aplicações do Adobe/Macromedia Flash. O ActionScript e JavaScript são baseados na mesma sintaxe do ECMAScript, ambos são traduzidos facilmente de um para outro apesar do modelo de cliente ser diferente: enquanto o JavaScript trabalha com janelas, documentos e formulários, o ActionScript trabalha com movie-clips, campos de texto e som. É uma linguagem facil de se aprender e tornou o ambiente Flash muito mais interessante, pois possibilita o desenvolvimento de programas leves, elaborados e com ambientação gráfica". Disponível em: < http://codigofonte.uol.com.br/codigos/action-script> Acessado em 03/11/2011.

TRABALHANDO COM ARTE NA REDE ESTADUAL DE ENSINO DO ESPÍRITO SANTO

WORK WITH ART IN THE GRID STATE SCHOOL OF THE ESPÍRITO SANTO

Maria da Penha Fonseca
Elaine Karla de Almeida
SEDU/ ES

RESUMO
A Formação Continuada no Ensino de Arte desenvolvida em parceria entre a Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo e o Polo Arte na Escola/Faculdade Novo Milênio foi proposta com o objetivo de orientar e fundamentar os professores de arte e pedagogos da rede pública estadual, de onze regionais, ao uso do material educativo que integram a caixa de trinta títulos da coleção da DVDteca Arte na Escola, enviadas no ano de 2011 pelo Ministério da Educação – MEC para todas as escolas públicas do território nacional. Para fundamentação teórica buscou-se ampliar conhecimentos sobre a metodologia rizomática proposta nas cartilhas educativas que acompanham os documentários, autores que tratam da formação continuada em ensino de arte, relacionando-os com o Documento Referência para elaboração dos Planos de Ensino 2014.
Palavras-chave: Pedagogia; Arte na Escola; Formação Continuada.

ABSTRACT
Continuing training in the teaching of Art developed in partnership between the Department of education of the State of Espírito Santo and the Polo Art in school/college new Millennium was proposed with the aim to guide and support the art teachers and educators from public, State ofeleven regional, the use of educational materials that make up the box of 30 titles from the collection of the Art DVD Library at school, sent in the year 2011 by the Ministry of education-MEC for all public schools nationwide. For theoretical foundation sought to broaden knowledge of the methodology proposed in the Rhizomatic education booklets that accompany the documentaries, authors that deal with the continuous formation in art education, linking them with the Reference Document for preparation of Teaching plans 2014.
Keywords for this page: Pedagogy; Art at school; Continuing Training.

INTRODUÇÃO

A proposta de realizar as oficinas metodológicas da DVDteca Arte na Escola se deu a partir da coleta de dados realizada ao final de 2013 junto aos professores de Arte da Rede Pública do Estado do Espírito Santo. Entre as colocações dos professores, destacaram-se os pedidos de materiais educativos e formação continuada.

A fim de atender as necessidades dos professores, resgatamos o material audiovisual enviado pela Secretaria de Educação a Distância do MEC no ano de 2011 – e que por falta de conhecimento e planejamento, não fora desenvolvido nenhuma ação de formação com os professores – e firmamos parceria entre a Subsecretaria de Educação Básica e Profissional e o Polo Arte na Escola/Faculdade Novo Milênio, por meio de Projeto de Extensão Universitária para a realização da Oficina Metodológica da DVDteca Arte na Escola junto aos professores de Arte e Pedagogos da Rede Estadual de Ensino, visando a apresentação do material e orientações metodológicas em diálogo com o Documento Referencial Curricular da Rede de Estado da Educação do Espírito Santo.

A carga horária inicialmente proposta para formação foi de quarenta e oito horas: oito horas para o Encontro Presencial Inicial; oito horas para pesquisa e estudo nas cartilhas que acompanham os documentários; oito horas para o planejamento de ações educativas a serem desenvolvidas junto aos alunos; oito horas para realização do planejamento na série/ano EF, EM ou EJA; oito horas para elaboração de relato de experiência; oito horas para partilha dos resultados em Encontro Regional com Mostra Banner.

Todas as etapas são registradas em planilha própria, pelo professor e pedagogo, em forma de relatório, com anuência do diretor da escola e encaminhado à Superintendência Regional de Educação, aos cuidados do técnico responsável pelo acompanhamento da ação, junto ao relato de experiência para o Encontro Regional, a fim de comprovar a certificação de participação no processo de formação.

Entre fevereiro e junho foram realizados encontros com professores de Arte e pedagogos, das regionais e, apesar da proposta inicial ser a mesma, cada encontro foi desenvolvido e finalizado de forma diferente, pois consideramos a realidade local e diversidade cultural.

Durante a realização das oficinas, entre uma regional e outra, surgiu a possibilidade de atender às solicitações de expansão da carga horária de formação, feita pelos professores, por meio da plataforma http://ava.sedu.es.gov.br. Essa experiência nos oportunizou oferecer aos professores formação continuada, como prevista no texto da Lei de Diretrizes e Bases da Educação, Lei nº 9394/96, Art. 62., inciso 2°: *"A formação continuada e a capacitação dos profissionais de magistério poderão utilizar recursos e tecnologias de educação a distância",* com reconhecimento Institucional, através do e-CEFOPE – Ambiente Colaborativo de Aprendizagem do Centro de Formação dos Profissionais da Educação do Espírito.

A partir dos relatórios, dos materiais apresentados pelos professores e do acompanhamento das ações desenvolvidas pretende-se avaliar o quanto o uso dos documentários contribuíram para o processo de ensino aprendizagem dos alunos.

ENTRE O PROPOSTO E A REALIDADE DO ESPAÇO DA ESCOLA

Desde a aprovação da obrigatoriedade do ensino da Arte nas escolas pela LDB-96, Art. 26, § 2º *"O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos"* (LDB, 2013, p. 19) o MEC vem providenciando estudos para orientar os professores em direção a um ensino que inclua a decodificação da obra de Arte e as reflexões teóricas acerca desta.

As primeiras orientações foram apresentadas por meio dos Referenciais da Educação Infantil e Parâmetros Curriculares Nacionais/ARTE, cujo objetivo foi apontar metas de qualidade para contribuir para o desenvolvimento integral do aluno, assim como propiciar o acesso e ampliação dos conhecimentos da realidade social e cultural. Recentemente, as Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica expandiram tais objetivos para a integração entre educação e as dimensões do trabalho e das culturas a eles subjacentes.

Para Ferraz e Fusari (1992) *"o professor de arte precisa saber arte e saber ser professor de arte; saber os conteúdos e os procedimentos a fim de propiciar a si e a seus alunos momentos de criação e reflexão do/com o objeto artístico".*

Iavelberg corrobora com tal reflexão quando diz que,

> *[...] a docência em arte feita por pessoas consideradas não capacitadas adequadamente ocorre em prejuízo para o ensino de arte, o tempo didático costuma ser curto, e se neste tempo não se oferece aos alunos a oportunidade de aprendizagem, por falta de profissionais preparados, privando-o de participação sócio-cultural informada e de ações criativas, nas quais, sua subjetividade dialoga com as produções individuais, coletivas e de artistas em diferentes linguagens artísticas. Escolhas teóricas inadequadas e orientações didáticas equivocadas podem imprimir uma visão deformada de arte, sem qualidade artística e estética. (Disponível em: <http://aguarras.com.br/2007/05/04/entrevista-com-rosa-iavelberg>. Acesso em 28/03/2011.*

Precisamos reconhecer que ensinar arte exige domínio de conhecimentos específicos em arte e dos fundamentos do seu ensino. Somente a aquisição dos conhecimentos específicos da arte e do ensino de arte podem possibilitar ao professor o exercício da sua flexibilidade na articulação dos conteúdos, recursos e técnicas a serem planejados e trabalhados em aula.

É necessário que o professor seja um estudante fascinado por arte, pois só assim terá que ensinar e transmitir a seus alunos a vontade de aprender. Nesse sentido, um professor mobilizado para a aprendizagem contínua, em sua vida pessoal e profissional, saberá ensinar essa postura a seus estudantes (IAVELBERG, 2003, p. 12).

O MATERIAL EDUCATIVO "ARTE NA ESCOLA"

A "DVDteca Arte na Escola" é constituída por um acervo de 160 títulos, especializado em artes visuais contemporânea brasileira e está disponível para empréstimo aos professores e graduandos em licenciatura em Arte em Polos Arte na Escola, localizados em diferentes regiões do país. Além de também estar ao alcance do professor o material educativo por meio de navegação via Internet no hotsite: www.artenaescola.org.br/dvdteca.

No Espírito Santo, o Polo Arte na Escola encontra-se na Faculdade Novo Milênio desde julho de 2013, e tem buscado subsidiar as ações de Educação Contínua do Instituto Arte na Escola, por meio do empréstimo dos materiais como os documentários da *"DVDteca Arte na Escola",* banco de imagens, catálogos, livros específicos de ensino de Arte e Arte de diferentes tempos e espaços.

O material conta com a renovação do estado de conhecimento da Arte, reflete sobre a criação artística e os processos de autoria de boa parte dos grandes artistas brasileiros, permitindo que professor e aluno conheçam o ambiente do artista, os materiais e técnicas por ele utilizados, além de entrevistas nas quais a compreensão da Arte torna-se o foco.

Sua concepção metodológica é apresentada em cartilhas educativas que acompanham cada um dos documentários, elaboradas pelas professoras Miriam Celeste Martins e Gisa Picosque a partir da visão de rizoma, de Deleuze e Gatarri na qual a estrutura do conhecimento não estabelece começo nem fim para o saber, o que viabiliza a interdisciplinaridade. A multiplicidade surge como linhas independentes que representam dimensões, territórios, modos inventados e reinventados de se construir realidades, que podem ser construídos, desconstruídos e desterritorializados.

MOMENTOS DE ENSINAR E APRENDER ARTE E ENSINO DE ARTE

Inicialmente, dividimos os professores de Arte e Pedagogos em dois grupos: G01 - o grupo de profissionais dos anos iniciais do Ensino Fundamental e Educação de Jovens e Adultos; G02 - o grupo de profissionais dos anos finais do Ensino Fundamental e Ensino Médio.

O conteúdo da oficina teve início com a apresentação da proposta da formação continuada utilizando a metodologia rizomática proposta nas cartilhas que acompanham dos documentários da coleção da DVDteca Arte na Escola e outros materiais educativos do Instituto Arte na Escola.

As ações propostas na oficina diferenciaram-se com relação ao documentário selecionado para a apreciação, reflexão e proposição de produção plástica. A escolha dos títulos se deu de acordo com as afinidades dos grupos de alunos envolvidos no cotidiano escolar e ensino de arte.

Nos dois grupos a sensibilização para a metodologia rizomática se deu a partir da dinâmica com a Fita de Moébius. Ao finalizarem as *"Fitas",* conversamos sobre as sensações, reflexões, ideias, relações, entre outros. Em algumas regionais os professores foram além do espaço da formação ao comentarem sobre as marcas que inserimos em nossos alunos durante o ano letivo. Em cada regional, unimos as fitas e realizamos uma intervenção no espaço de utilização para a oficina.

No G01 optamos por trabalhar com o título *"Autorretrato",* e para inserirmos o conceito da temática, ambientamos a sala com espelhos de tamanhos diversos reproduções de autorretratos de diferentes estilos e épocas. Solicitando que os professores caminhassem no espaço e observassem as imagens expostas. Após alguns instantes iniciamos questionamentos sobre a experiência vivenciada, conceitos e temática. Em seguida assistimos ao vídeo, abordando as linguagens artísticas, a forma e conteúdo, os saberes estéticos e

culturais, as conexões transdisciplinares, a mediação cultural e finalizamos no processo de criação com a proposição de algumas ações educativas: percepção tátil do rosto e do corpo; observação diante do espelho (normal, caretas, triste, alegre, preocupada, etc.); elaboração de autorretrato com colagem de imagens, cores e formas de sua preferência; desenho ou pintura; *selfie*.

Ao término resgatamos alguns momentos vivenciados, sugerindo amarração de sentido nas produções dos alunos, nas exposições dentro do espaço escolar, nas visitas externas aos diferentes espaços artísticos, na valorização da processualidade e na avaliação em Arte.

No G02 optamos por trabalhar com o título *"Macrofotografia".* Para inserirmos o conceito da temática, apresentamos ao grupo uma sequência fotográfica registrada em visitação à Exposição Instalação *"El hombre com el hacha y otras situaciones breves",* da artista Lilian Porter, no Museu Latino-americano de Buenos Aires / MALBA, na Argentina. Após a projeção do documentário, iniciamos debate no grupo, focando no processo de produção – práticas de desenho, com efeito, macro fotográfico, por meio da ampliação de imagem recortada em revista. Em seguida, propusemos um exercício fotográfico, no entorno do espaço físico de realização da oficina, seguido de projeção dos registros, comentários e observações. Finalizamos a oficina resgatando momentos vivenciados nas produções dos alunos, nas exposições dentro do espaço escolar, das visitas externas aos diferentes espaços artísticos, na valorização da processualidade e na avaliação em Arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espera-se que o uso dos documentários que compõem a Caixa MEC/Arte na Escola, amplie as possibilidades de ensino aprendizagem no Ensino de Arte.

Considerando a avaliação da primeira fase da oficina metodológica, feita pelos profissionais envolvidos, nota-se que a grande maioria considerou que sua participação na Formação da Oficina Metodológica da DVDteca Arte na Escola contribuiu para melhorar sua prática pedagógica, dando subsídio para suas ações educativas e agregando conhecimentos específicos sobre o Ensino da Arte.

As atividades desenvolvidas por meio da plataforma http://ava.sedu.es.gov.br, encontram-se em andamento, com participação por meio de postagens dos trabalhos concluídos e em desenvolvimento, discussões nos fóruns, sugestões de leituras, vídeos, exposições, entre outros, relacionados à prática pedagógica, ensino da arte e ações educativas.

Espera-se que após término das atividades, haja uma contribuição positiva para o processo de ensino aprendizagem, estimulando a pesquisa e continuidade de formação dos profissionais, auxiliando o desenvolvimento qualitativo de suas atividades junto aos alunos, fazendo com que, tanto os profissionais da educação, quanto os alunos se sintam valorados junto à comunidade escolar e à sociedade.

REFERÊNCIAS

A Educação a Distância e seu Movimento histórico no Brasil. Revista das Faculdades Santa Cruz, v.8, n.1, janeiro/junho/2010. Autores: Adriano Antônio Faria e Angela Salvador. Disponível em: http://santacruz.br/v4/download/revista-academica/14/08-educacao-a-distancia-e-

seu-movimento-historico-no-brasil.pdf Acesso em: 21/08/2014.
BARBOSA, Ana Mae (org.) Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte. São Paulo: CORTEZ. 2000. P. 35 a 47).
BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais – Arte, Brasília, 1997.
DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix; Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 1, Rio de Janeiro; Ed. 34, 1995.
FERRAZ, Maria F. R. e FUSARI, Maria H.C.T. Arte na Educação Escolar. São Paulo, Cortez. 1992.
FERRAZ, M. H. C. T. Metodologia do Ensino da Arte. São Paulo: Cortez, 1993.
FRANGE, Lucimar Bello. Arte e seu ensino, uma questão ou várias questões (in:
IAVELBERG, Rosa. Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores. Porto Alegre: Artmed, 2003) .
FONSECA, Selva Guimarães. Didática e Prática de Ensino de História. Campinas: Papirus Editora, 8ª Edição, 2008.
IAVELBERG, Rosa. DISPONÍVEL EM: h
ttp://aguarras.com.br/2007/05/04/entrevista-com-rosa-iavelberg/ .
LDB - Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, 8ª edição, atualizada em 08/05/2013. Disponível em: http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/2762/ldb_5ed.pdf?sequence=1. Acesso em 19/08/2014.
Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008. DISPONÍVEL EM: www.planalto.gov.br/.../2008/Lei/L11769.htm, Acesso em 22/0402011.
MARTINS, Mirian Celeste. Mediação: provocações estéticas. São Paulo: UNESP. 2005, p. 6 a 9.
_____. Teoria e prática do ensino de arte: a língua do mundo. São Paulo: FTD, 2010.
PELBART, Peter Pal. O Tempo não reconciliado. (in: ALLIEZ, Eric. Gilles Deleuze: uma vida filosófica. Coord. da Tradução de Ana Lucia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000).
VÍDEO DE APRESENTAÇÃO, Documentários DVDteca Arte na Escola. Disponível em: http://artenaescola.org.br/dvdteca/ Acesso em: 17/01/2014.

FINGER PAINTING: DAS PONTAS DOS DEDOS ÀS TELAS DIGITAIS

FINGERPAINTINGS: FROM FINGERTIPS TO DIGITAL SCREENS

Rosangela Aparecida da Conceição
Universidade Paulista/Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

RESUMO
O surgimento dos smartphones potencializou as formas de criar imagens a partir dos milhares de aplicativos desenvolvidos com a finalidade artística. Artistas, programadores e empresas produtoras dos aparelhos ou prestadoras de serviços de telefonia, uniram-se em eventos artísticos – Nokia Trends, Artemov, por exemplo – difundindo as novidades e apresentando novas possibilidades para o campo das imagens. Dentre as categorias de arte feita em *smartphones* ou *tablets*, a *Finger painting* (pintura a dedo) possui inúmeros aplicativos que permitem ao artista digital a escolha de pincéis de tamanhos e formas variadas. David Hockney, Kyle Lambert, Seikou Yamaoka, Jorge Colombo são alguns dos artistas que tomam estes aparelhos e suas telas diminutas como ferramentas na geração de obras de artes, impressas em grande formato, livros, exibidas em galerias de arte, na Internet - em páginas pessoais ou redes sociais como o *Facebook*, *Tumblr*, *Flickr*. Discutiremos os processos criativos de alguns dos artistas citados, a partir de seus rascunhos eletrônicos estáticos (*screenshots*) ou dinâmicos (vídeo em *timelapse*) do processo de elaboração das imagens. Desta forma, os fundamentos teóricos estão alicerçados em teóricos como Claudia Giannetti (2006), Vilém Flusser (2007, 2008), Luigi Pareyson (1997, 2005), Jean-Louis Weissberg (2003), além dos textos dos artistas, curatoriais e reportagem dos respectivos eventos de exibição.
Palavras-chave: Processo Criativo, Finger painting, Mobile Art, Digital Art, Exibição.

ABSTRACT
The rise of smartphones has enhanced the ways to create images from the thousands of applications developed with artistic purpose. Artists, programmers and producers of devices or providers of telephony services, united in artistic events - Nokia Trends, Artemov, for example - spreading the news and presenting new possibilities for the field of images. Among the categories of art done on smartphones or tablets, the Finger painting (finger painting) has numerous applications that allow digital artist choosing brushes varied sizes and shapes. David Hockney, Kyle Lambert, Seikou Yamaoka, Jorge Colombo are some of the artists who take these devices and their tiny screens as tools in creating works of art, printed in large format, books, displayed in art galleries, on the Internet - on personal pages or social networks like Facebook, Tumblr, Flickr. We will discuss the creative processes of some the mentioned artists, from their static electronic drafts (screenshots) or dynamic (timelapse video) the preparation of the imaging process. Thus, the theoretical foundations are grounded in theoretical as Claudia Giannetti (2006), Vilém Flusser (2007, 2008), Luigi Pareyson (1997, 2005),

Jean-Louis Weissberg (2003), beyond of the texts of artists, curators and reportage the respective events display.

Keywords: Creative process, Finger painting, Mobile Art, Digital Art, Exhibition.

O DEDO SIMULADO

O surgimento dos *smartphones* potencializou as formas de criar imagens a partir dos milhares de aplicativos desenvolvidos com a finalidade artística. Artistas, programadores e empresas produtoras dos aparelhos ou prestadoras de serviços de telefonia, uniram-se em eventos artísticos – Nokia Trends, Artemov, por exemplo – difundindo as novidades e apresentando novas possibilidades para o campo das imagens.

A inclusão de telas sensíveis a toque (*touchscreens*), a possibilidade de uso de aplicativos nos *smartphones* principalmente a partir de 2008, e mesmo a elaboração destes aplicativos por usuários após a abertura dos códigos, com a posterior venda em *sites* pelas operadoras de serviços ou fabricantes de aparelhos, foram alguns dos fatores que estimularam a formação de novos ambientes imagéticos digitais.

Se, inicialmente, a natureza das imagens destes aparatos era textual, com imagens geradas por envio de mensagens de textos, fotográficas, a partir da captura com câmeras embutidas, podemos dizer, seguramente, que um terceiro tipo é o pictórico e, um quarto, o gráfico.

Categorizamos como imagens pictóricas, aquelas cuja aparência se assemelha aos resultados dos processos de pintura, oriundos do uso de ferramentas como pincéis e espátulas e de efeitos – sobreposição, manchas, gradação, texturas. Desta forma, aspectos ou qualidades são simulados nos programas de pintura digital, servindo às mais diversas combinações.

Dentre estas categorias, a Finger painting (pintura a dedo) é enquadrada como pictórica, trazendo como resultado final imagens que simulam o rastreio do dedo ao espalhar a tinta sobre uma superfície. Estes resultados são potencializados pelas paletas de pincéis, texturas, opacidade ou transparência de camadas, entre outras ferramentas disponíveis nos programas comercializados ou inclusos no próprio aparato.

APROPRIAÇÕES ARTÍSTICAS: MODELOS E CANONIZAÇÃO

David Hockney, Kyle Lambert, Seikou Yamaoka, Jorge Colombo são alguns dos artistas que tomam estes aparelhos e suas telas diminutas como ferramentas na geração de obras de artes, impressas em grande formato, livros, exibidas em galerias de arte, na Internet - em páginas pessoais ou redes sociais como o *Facebook*, *Tumblr*, *Flickr*.

Estes artistas encontraram outras possibilidades de construção ou realização de imagens, seja pela facilidade ou velocidade, como apontam alguns deles. Na verdade, o aparelho se inscreve como um caderno de notas, um bloco de anotações visuais, com imagens finalizadas ou fragmentos editáveis.

Assim, o artista e designer gráfico português Jorge Colombo (1963-) trabalha com esboços de arquiteturas e cenas urbanas, tomadas em Nova Iorque, que estamparam as capas da revista The New Yorker (Figura 1), em edições entre 2009 e 2010.

Figura 1. Jorge Colombo. Capa da Revista The New Yorker, edição de 1 de junho de 2009. Disponível em: < http://www.jorgecolombo.com/covers/index.htm>. Acesso em: 30 mai. 2014.

David Hockney (1937-) se serve destes aparelhos para execução de naturezas-mortas e pinturas de paisagens (Figura 2 e 3), impressas em grandes formatos ou exibidas nos pequenos monitores. Além do smartphone, usado desde 2009, o artista ainda se utiliza de *tablets*, criando imagens de maior complexidade.

Figura 2 . David Hockney apresentando uma imagem em seu aparelho. Foto: Daily Mail.

Figura 3. Tela capturada. Site do artista com galeria dos trabalhos executados. Disponível em: < http://www.hockneypictures.com/iphone_pages/iphone_etcetera-11.php>. Acesso em: 30 mai. 2014.

Dois outros artistas, Kyle Lambert (Figura 3) e Seikou Yamaoka (Figura 4) também produzem imagens ligadas ao retrato e a ilustração. Ambos registram seus processos com a captura das telas, gerando apresentações de sequências ou filmes em *timelapse*, exibidos posteriormente em seus próprios *websites,* redes sociais ou *videologs*.

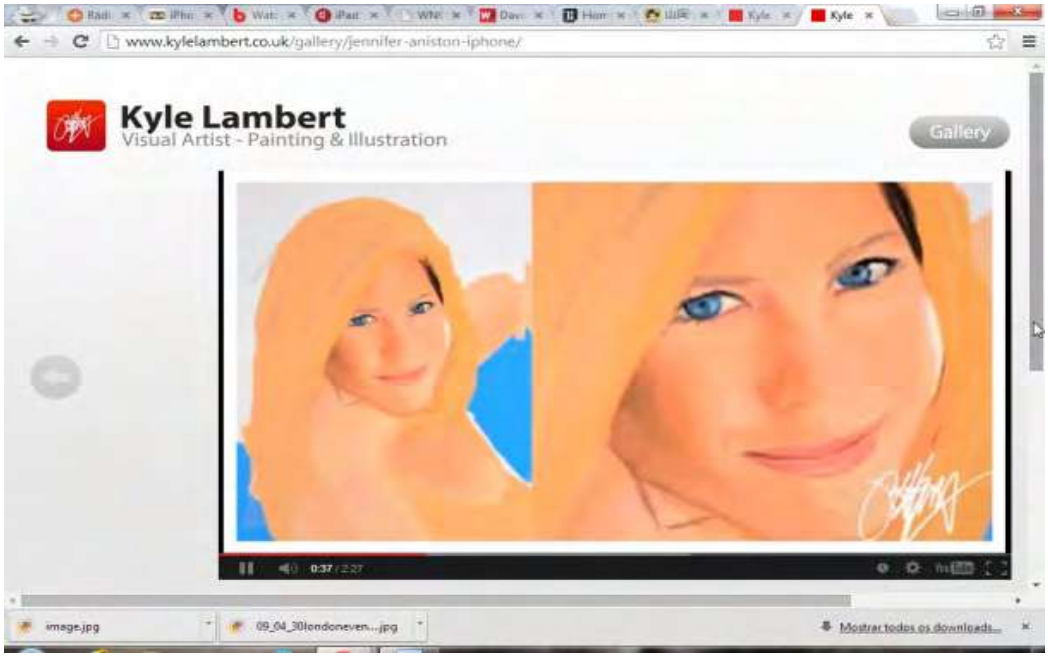


Figura 4. Tela capturada. Processo de preparação do retrato de Jennifer Aniston. Postado no Youtube em 12 set. 2009. Disponível em: <http://youtu.be/IwwKKHDaSqE>. Acesso em: 30 mai. 2014.

Figura 5. Seikou Yamaoka. Imagem disponível em: <http://u.jimdo.com/www59/o/sf3d8bc944fbff16a/img/i3cdfdf38094b00c6/1409557537/std/image.jpg>. Acesso em: 30 mai. 2014

Ainda que apresentemos alguns artistas, resta esclarecer que a formação de grupos e associações, como o *Fingerpaint.it*[8] e o *iAMDA*[9], por exemplo, tem contribuído tanto na difusão quanto na elaboração de ferramentas, em trocas comerciais, processos educativos e artísticos.

APONTAMENTOS E CONCLUSÕES

Do ponto de vista da apropriação dos aparatos, os artistas mencionados agem de acordo com o pressuposto de Flusser (2006), de abrir outras possibilidades além daquelas inscritas nos programas, combinando seus conhecimentos, a criatividade e a ousadia, apresentando obras da ordem da poética visual, assim consideradas obra de arte.

Ao analisarmos os métodos, as ferramentas e os resultados alcançados por estes artistas, percebemos que estas obras obtiveram a condição de 'cânones'. Segundo Giannetti isto seria "(...) *um processo de diferenciação, que permite a eleição de obra (s), artista (s), estilo (s), tendência (s), moda (s)* (...)." (2006, p. 75), já que em alguns casos ou na maior parte deles, os artistas são tomados como modelos para outros artistas, principiantes ou novos exploradores, muitas vezes tendo sua imagem vinculada aos aparatos ou aplicativos.

Para além da questão canônica, vemos outros aspectos, como a abertura do ateliê digital, a '*home multimedia*' proposta por Weissberg (2003), pois o artista tem a sua disposição um ateliê virtual. Podemos conhecer, averiguar e conferir o nascimento da obra, a gênese dada a conhecer, seu aspecto formativo, como aponta Pareyson (2005), com a exposição e a demonstração da sua forma de fazer.

Lançamos aqui, as sementes para discutir algumas das implicações no campo estético, visto que a simulação de ferramentas e técnicas, as apropriações artísticas, bem como a circulação e a difusão, de obras ou processos, tem sido observadas por jovens artistas nativos digitais ou não, o que consideravelmente poderá influenciar nas suas tomadas de decisões poéticas.

REFERÊNCIAS

FLUSSER, Vilém. O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GIANNETI, Claudia. Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2006.

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)

WEISSBERG, Jean-Louis. Entre a produção e a recepção: hipermediação, uma mutação dos saberes simbólicos. In: PATEZ GALVÃO, Alexandre; SILVA, Gerardo e COCCO, Giuseppe. Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inovação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 109-131.

NOTAS

8 Mais informações em: http://www.fingerpainted.it/about/.

9 Acrônimo de The International Association of Mobile Digital Artists (iAMDA). A associação surgiu em 2010, participando em eventos no Reino Unido e Estados Unidos em 2011. Algumas imagens do MobileArtCon 2011, realizado entre os dias 1 e 2 de outubro de 2011, na ITP, Tisch School of the Arts da New York University. Página no Flickr: https://www.flickr.com/groups/iamda-art/.

ARTE E HISTÓRIA NA CONTEMPORANEIDADE: IMPLICAÇÕES POLÍTICAS

Profa. Dra. Maria Luisa Távora - EBA- UFRJ

DESDOBRAMENTOS DA RECEPÇÃO CRÍTICA DIANTE DA ABSTRAÇÃO CONSTRUÍDA DE CÍCERO DIAS (1948/1952)

L'ENJEU DE LA RÉCEPTION CRITIQUE VERS L' ABSTRACTION CONSTRUITE DE CÍCERO DIAS (1948/1952)

Ângela Grando
FAPES/PPGA/ UFES

RESUMO
Num período em que a arte brasileira introduzia o debate crítico em torno das noções de figurativismo e abstracionismo e organizava a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o modernista Cícero Dias – único artista brasileiro convidado para participar daquela mostra inaugural – foi responsável por manifestações singulares do Abstracionismo. Analisaremos o processo construtivo de Dias, rigorosamente articulado na relação da superfície do quadro integrando-se ao "feito mural". Analisaremos a obra no contexto de sua recepção crítica.
Palavras-chave: Cícero Dias, arte abstrata, recepção crítica

RESUMÉE
Dans un moment où l'art brésilien introduisait le débat critique sur l'enjeu qui emportait l'art figuratif et l'art abstrait et organisait l'exposition inaugural du Musée d'Art Moderne à São Paulo, le moderniste Cícero Dias – l'unique artiste brésilien à participer de l'exposition – crée une empreinte artistique remarquable. Son oeuvre est construite comme une surface de conversion, rigoureusement articulée au " fait mural " et à la relativité de l'art abstrait. Nous nous proposons d' analyser l'oeuvre en la mêlant à l' étude de sa récption critique.
Mots-clés Cícero Dias, l' art abstrait, réception critique

Num período em que a arte brasileira introduzia o debate crítico em torno das noções de figurativismo e abstracionismo, e organizava a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o modernista Cícero Dias (1907-2003)– único artista brasileiro convidado para participar daquela mostra inaugural – foi responsável por manifestações singulares do Abstracionismo. Inferimos que o processo abstracionista na obra deste artista pernambucano se constrói rigorosamente articulado na relação da superfície do quadro integrando-se ao "feito mural" e que, já nos anos 1947, sua obra pictórica passa a coabitar tanto os muros da *Galerie Denise René*, em Paris, como espaços expositivos referenciais das cidades do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Recife. Contudo, nesse artista instintivo e cerebral, como ecoaria em sua obra o par antagônico refletido entre a expressão instintiva e a força propositiva ao construtivismo?

É um assunto instigante a ser examinado, pois esse antidogmatismo seria tanto uma presença latente em toda trajetória do pintor, como conferiria força ao otimismo construtivo que anima o percurso abstracionista da obra. A despeito do conhecimento que se faz do nome do artista no Brasil, capitaneado por sua arte figurativa, já nos finais dos anos 1940, sua pintura, numerosa e diversificada, é regida por questões que sugerem discussão mais detida. Assim, caberia mencionar, por exemplo, a emulação recíproca que ocorre na luta pela supremacia oscilante entre a figura e o fundo, numa fluidez de perspectivas moventes. Não raro, o pintor mostra o apreço por uma pintura de superfície, rebatida a um espaço sem volumetria, onde as formas sempre recortadas saem umas de debaixo de outras num jogo de cores alheio às noções de estática. Sua proposição visual é essencialmente do alto: as linhas se cruzam numa variedade de ângulos de visão; os planos se superpõem ou se entrecortam, e a falta de precisão de entrada de fontes luminosas concorre para a apreensão de um espaço vivo que burla uma ordem preestabelecida. O problema do espaço se faz num jogo de tensões entre

um otimismo construtivo e um certo ceticismo da forma assinalado pelo abuso de cores, como os verdes muito vivos e as cores contrastadas e variadas. É um assunto que merece atenção especial.

Se outros representativos artistas abstracionistas se distanciaram do verde, essencialmente, por ser uma cor referencial do mundo vegetal e ter uma propensão a recuar e oscilar no espaço pictórico, Dias, contrariamente, quebrou os preconceitos da voga abstracionista, entregando-se ao seu instinto verde, e, como escreveu o crítico francês Charles Estienne "com um gosto, com um sensualismo de que é frugal a sua pintura". Além disso, em sua obra existe uma poética abstrata que é ao mesmo tempo viva, pulsante, e como ainda informa Estienne:

> *[...] ela é abstrata na medida em que é construída sobre a organização e o movimento das formas numa superfície dada. Mas ela é viva pelo estranho, orgânico e natural movimento das formas, por geométricas que elas sejam, a nos dar, concentrada em uma espécie de cristalização perfeita, o essencial da vida vegetal. (ESTIENNE, 1949)*

Optando por residir na França, mas com estadas periódicas e exposições organizadas em Recife, no Rio e em São Paulo, Dias tem seu trabalho situado no limiar de dois continentes entre os anos 1948 e 1952: por um lado, circulando em países da Europa, nas exposições organizadas pela Galeria Denise René; por outro, participando de exposições que presidiam a concepção da arte abstrata em plena elaboração no Brasil. Entretanto, no período em que a arte abstrata afirmava sua presença sobre o meio artístico brasileiro e no qual sua autonomia em relação à arte europeia estava na ordem dos fatos, a visibilidade da obra desse artista pernambucano foi se distanciando de nosso cenário. Apesar da decalagem do tempo e do processo criativo que mostra a passagem da estrutura narrativa para a abstração construída na obra, é fato que a ideia de um pintor restando figurativo/regional foi se impondo no Brasil. Alguns textos ainda não retomados pelo viés de uma interpretação crítica, como *Ruptura*, de Waldemar Cordeiro, inferem a produção abstrata de Dias como sintomática de um desvio de sua arte figurativa. Em sua fala o trabalho do artista trazia um "não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito" (CORDEIRO, 1987). Contudo, o que foi sendo esquecido é que esta crítica foi mais direcionada ao Sérgio Milliet, crítico que escreveu o prefácio da exposição de Cícero Dias no MAM/SP, em 1952, do que a pintura do artista que ele mal conhecia. De fato, Cordeiro combatia a posição de Milliet, sua visada crítica sobre a arte abstrata que era incompatível com sua posição e o seu engajamento na vertente do Concretismo. E isso levou Cordeiro a olhar de fora para a obra de Dias, o processo existia, mas não pode ser sentido por quem não o conhecia. E esquecer a resistência da época é ignorar a quebra de valores que a arte abstrata de Dias implicava, tal como era conjugada, em relação aos dogmas do Concretismo de Waldemar Cordeiro.

De fato, no início da década de 1950 os elementos picturais exigiram de Dias um processo exclusivo, e seu espaço pictórico se organiza na vertente abstrata de modo etimológico, como extração de sua experiência vivida e imaginária. Já artista abstrato, sua linguagem abarca uma polifonia geométrica e uma experiência do espaço que protagoniza elementos formais como uma espécie de glosa carregada de elementos flutuantes tomados da memória, estruturando-os como se estivesse às voltas com procedimentos de colagem. Se a percepção ambivalente de Dias, provocada por um ângulo de visão do alto, alimenta a dinâmica de sua poética abstrata, e se a cor verde se faz persistente na obra do artista, vemos aí uma maneira peculiar de entender o legado construtivo, maneira que surgia na obra filtrada pela geometria sensorial de sua pintura abstracionista. Entretanto, pela crítica de Cordeiro, a fisionomia lírica das pinturas de Dias, em grande parte, foi reduzida ao confinamento do âmbito da questão regional. Daí, torna-se elucidativo retomar a fala de Oswald de Andrade, que se havia posicionado de outra maneira na ocasião. Para o autor do *Manifesto Antropófago*, a obra de Cícero Dias chegava à abstração de modo etimológico, como "extração do mundo". Ele diz: "[...] próprio Cícero não compreende seu papel, pois ele realizou, sem pretender, a síntese que eu procurei formular através de minha filosofia antropofágica, que vem a ser a ligação do técnico ao primitivo" (ANDRADE, 2002). A esse respeito cabe lembrar que uma singularidade da obra de Cícero Dias reside na presença intencional do espaço profundo da memória submetido às verdades univer-

sais do vocabulário construtivo. Sua pintura sinalizava um extraordinário amadurecimento formal, aguçava uma vocação construtiva e tratava de relativizar a ortodoxia concreta. O grande momento da síntese, da "antropofagia", havia ocorrido no final da década de 1940. Sem abdicar totalmente da memória narrativa, a premissa da bidimensionalidade se acentua: a obra distende a estruturação linear da superfície, os alinhamentos dos mastros das embarcações do porto de Recife transformavam-se em verticais, as velas latinas em paralelogramos e o alinhamento serial e ritmado dos elementos submerge entre as veladuras de verde profundo e a luz branca tropical. Tal assimilação de premissas construtivas era mais que uma referência afetiva à tradição popular pernambucana, tratava-se tanto de extrair todas as possibilidades formais de uma rica constelação de imagens que aportava uma memória afetiva, como de articular uma visão do mundo que se faz rigorosamente na transmutação pela abstração. Não por acaso, a ordem e a inteligência construtiva abstrata iriam propiciar o processo criativo de repetição e permutação entre unidades modulares, de alternância essencial entre cheios e vazios, trazendo à tona o elemento morfogenético central da pintura abstrata de Dias.

Em 1952, Cícero Dias teve duas grandes exposições individuais no Brasil: suas pinturas podiam ser vistas no Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro. À época, Mário Pedrosa discorreu sobre a tarefa histórica do pintor, tanto por ser o primeiro pintor a ter uma exposição individual organizada pelo Museu do Rio, como por nos dar, então, diz o crítico: "uma das obras mais representativas pela concepção e pelo rigor estrutural da pintura moderna do Brasil".

Entendendo que o caráter de retrospectiva dado à exposição, organizada a partir do eixo cronológico da obra não foi positivo, ele lembra que seria preciso esperar Cícero Dias chegar "aos oitenta anos, ou deixado de viver, para uma verdadeira retrospectiva sua acontecer". Sob esse angulo, o crítico analisa a transformação do trabalho de Dias considerando o período entre 1948 e 1951. Assim, ressalta que o artista estava "em pleno vigor e sobretudo em evolução", pontua que as preocupações atuais do pintor pernambucano estariam ligadas, essencialmente, às realizações das "correntes ditas abstratas da arte contemporânea" e assinala que na mostra em São Paulo, organizada pelo próprio artista, não apareciam suas pinturas da fase figurativa, ou seja, as obras apresentadas refletiam o campo expressivo de sua fase abstracionista e permitiam ver uma "pintura despojada, que procura ardentemente uma linguagem puramente plástica" (PEDROSA, 1948).

O fato é que a obra, entre a passagem das décadas de 1940/50, mesmo portadora de forte substrato construtivo, refletia um processo de decantação e transmutação do espaço orgânico e sensorial de sua matriz figurativa que provocava seu navegar numa flutuação de ordens formais diversas. É exemplar que, nesse período, no cenário parisiense de disputas pela hegemonia e pelas definições das tendências abstratas, a obra de Cícero Dias tenha sido mostrada tanto pela crítica de Charles Estienne, crítico engajado pela tendência da espontaneidade de execução na arte abstrata, como pelo olhar seletivo de Léon Degand, crítico em defesa da arte abstrata geométrica "de linha dura".

Ainda a esse respeito, é bom lembrar que o retorno de Dias a Paris vai ser marcado, também, pela volta do crítico Léon Degand (que havia deixado a direção do Museu em São

Paulo) ao campo da arte parisiense. As discussões estéticas e ideológicas do pós-guerra se intensificam durante toda a década de 1950, e cada artista vanguardista tendia, mais ou menos conscientemente, a redefinir o que devia ou podia ser a arte. Cícero Dias, acreditando que "a arte se mistura profundamente ao caminhar da vida" e que "o futuro da pintura estava na arte abstrata" (SEUPHOR, 1949) participa de uma rede referencial de artistas e de atividades que balizavam marcos de uma atualidade moderna: sua presença constante nas atividades organizadas pela *Galerie Denise Renée,* sua participação na revista *Art d'Aujourd' hui*, seu engajamento no *Groupe Espace* e sua associação à *l'Art Mural* testemunham pontos de ancoragem de sua trajetória pela abstração geométrica. Desde o primeiro número da revista *Art d'aujourd'hui*, (SEUPHOR, 1949) publicação engajada pela divulgação da arte abstrata geométrica, o nome do artista consta das exposições das galerias próximas dessa vertente abstrata (Denise René, Cahiers d'Art, Babylone) como, também, das atividades do grupo Espace, ao qual Dias se liga em 1951, data da criação do grupo.

Por outro lado, um dos aspectos interessantes da transformação construtiva do projeto de Dias é a manipulação de sua obra como uma superfície de conversão, rigorosamente articulada nas relações formais da superfície do quadro integrando-se aos arranjos de uma arte Mural. Nesse sentido, o crítico francês Roger Bordier, em seu estudo "Cícero Dias et le fait mural", publicado na *Revista Art d'aujourd'hui*, nos traz apontamentos essenciais sobre a ação do pintor ao elaborar o seu sistema mural ou "feito mural". O crítico explica que: "a pintura era colocada em contato direto com o muro, pintada em função desta superfície plana, que lhe acolhia" (BORDIER, 1954). A evidência o cavalete não era utilizado no ateliê de Dias. De fato, utilizando toda uma parede de seu ateliê, Dias havia instalado um sistema de ripas, de ganchos e de cordas sobre o qual podia prender facilmente, e em todas as direções, telas de dimensões variadas. E aí, acrescenta-se que uma corda, que enquadrava o sistema, podia ser estendida facilmente na frente da tela, permitindo um controle bastante regular dos intervalos de cor e forma e do arranjo desses intervalos na superfície do quadro. Sob esse ângulo, Cícero Dias relata que: "[...] a corda tem na sua pintura a mesma função que tem a linha de prumo para o pedreiro". Ainda, seguindo

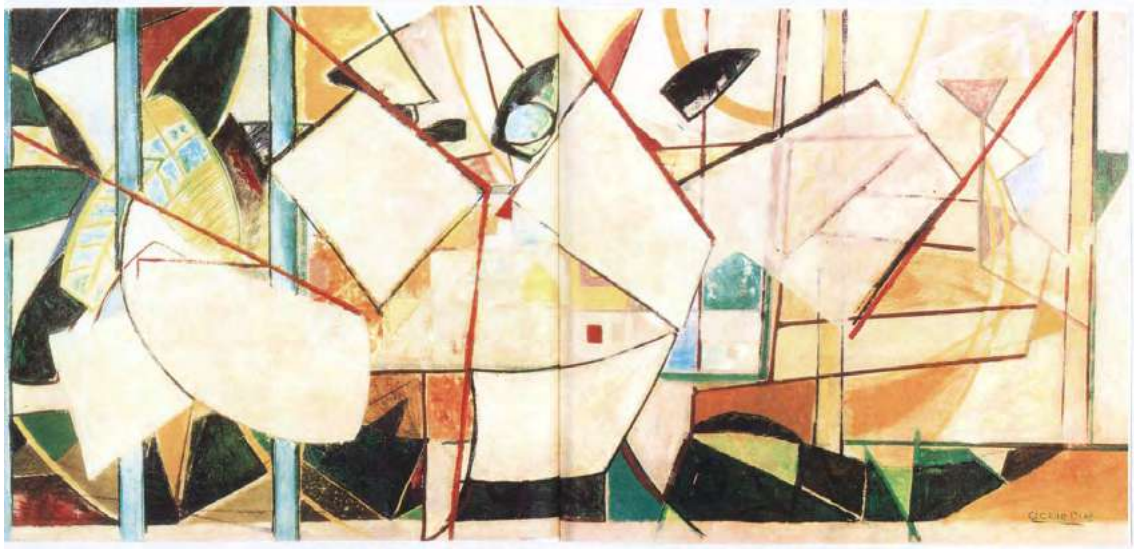


Figura 1. Cícero Dias, O sistema mural, Atelier do pintor em Montparnasse, Paris.

os dizeres de Roger Bordier, a pintura de Dias se fazia numa fatura que tinha o mais vivo interesse pela prática manual, e o crítico explica: "[...] é particularmente claro que não se trata de arte aplicada sobre o muro, mas das razões que presidem a uma vontade de unidade de superfície que se concretiza numa concepção do quadro tanto como um feito mural" (BORDIER, 1954). Torna-se claro que o processo criativo de Dias declina em procedimentos de busca pela ordem essencial construtiva e responde ao "grande credo" da abstração geométrica dos anos 1950 defendida por Léon Degand e, melhor dizendo, ao princípio de forma-cor associado à equivalência forma-fundo do espaço pictórico.

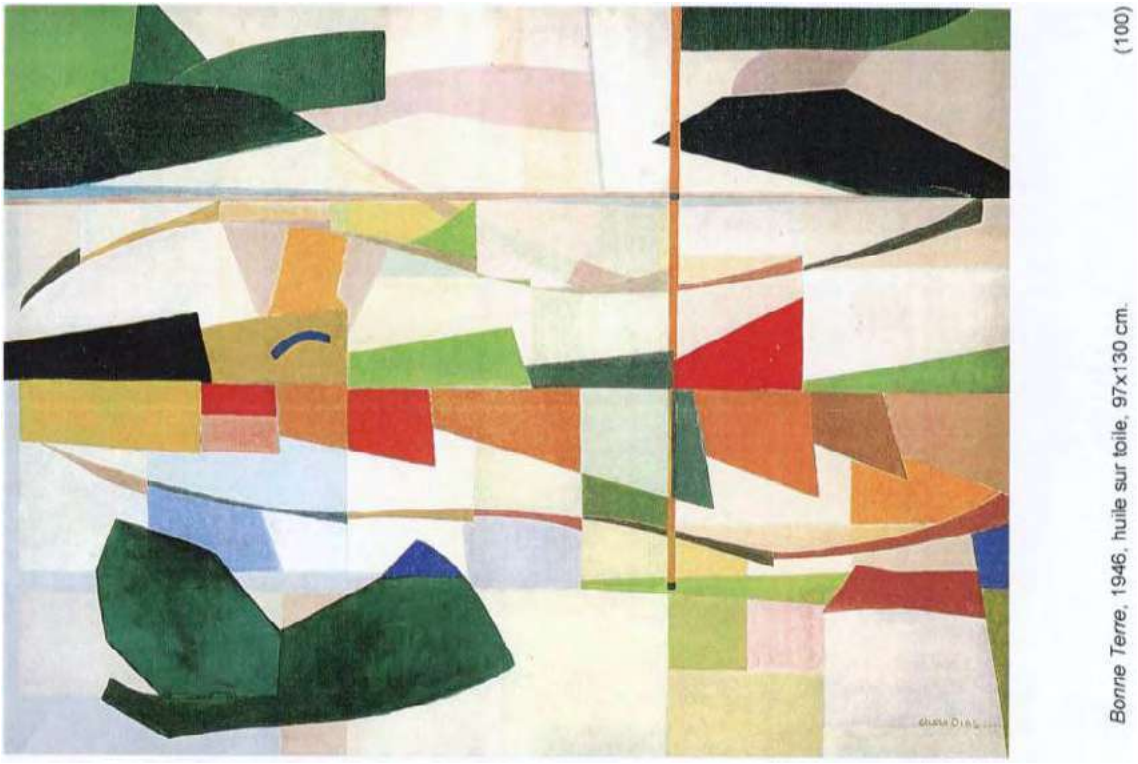


Figura 2. Cícero Dias, Contínuo, 1952, óleo s/tela, 97x139cm

Como discorrer a respeito do óleo *Continu*, de 1952, ou de outras telas do período entre 1950 e 1954, período no qual Dias optou pela abstração construída e teve plena consciência do significado estético dessa experiência? Cabe lembrar que Léon Degand, em sua publicação *L'Abstraction dite géometrique*, afirma: "[...] o geometrismo o melhor calculado se desenrola em Cícero Dias num singular frescor cromático" (DEGAND, 1956). Ficava claro que o ato pictórico de Dias não abriria mão das possibilidades semânticas da cor e, como discorre Degand, seus acordes de cores eram "inimitáveis". Na opinião do crítico, a obrigação de ser pessoal era, em Dias, involuntária, congenial. Degand continua a discussão informando que ao sermos avisados das origens brasileiras de Dias seguiríamos uma falsa direção imaginar, ainda que brevemente, que o pintor faça "pintura tropical". E enfatiza: "A lógica plástica de seus quadros é o reflexo bastante fiel da sua lógica pessoal: um rigor obstinado dentro das probalidades da fantasia" (DEGAND, 1951)

Destaque-se, que era decerto uma pintura com quase três décadas de produção, portadora de forte substrato erudito e de procedimentos assimilados ao modernismo europeu,

que, sem se fixar em nenhuma escola, portava uma ordem essencial e estrutural da forma pela decantação de fontes cultas e populares que acumulara numa decisiva experiência de percepção construtiva do espaço.

REFERÊNCIAS

Degand; Léon. “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, Catálogo da exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1949.
Cordeiro, Waldemar. *Ruptura*. In *Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 220-223.
Grando, Ângela. “Por uma poética relacional ou um pintor da forma vegetal”, in *Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2008, p. 686-695.
Andrade, Oswald de. *Jornal de Letras*. São Paulo, dez. 1952.
Pedrosa, Mário. “Pernambuco, Cícero Dias e Paris”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 agosto 1948.
Seuphor, Michel. “Le Mur”, *Art d’Aujourd’hui*, , n. 1, Paris, junho 1949.
Bordier, Roger. “Cícero Dias et le fait mural”. *Art d’aujourd’hui*, n.6. Paris, setembro 1954.
Degand, Léon. “L’abstraction dite geométrique”. *Quadrum*, n.1., maio 1956.
____. *L’Art d’aujourd’hui*, 1951.

ABSTACCIÓN GEOMÉTRICA TRANSFRONTERIZA

Aida Inés FLORIDO BERROCAL
Master en producción e investigación en arte/ UGr
T. Fernanda GARCÍA GIL
Universidad de Granada/UGr

EL CAMPO DE ACTUACIÓN: LAS FRONTERAS EN LA ABSTRACCION GEOMÉTRICA

> *... Los metros cúbicos que el hombre necesita para el descanso, el trabajo y la vida social han de transformarse en una unidad, y esa unidad ha de ser permanentemente móvil, según las necesidades, por medio de un sistema elemental de estructuración. Ya no queremos el espacio cual ataud pintado para nuestro cuerpo vivo.*[1]

La abstracción geométrica a lo largo de su historia y desarrollo se ha visto materializada en un amplio campo de disciplinas artísticas. De hecho, si revisamos gran parte de la trayectoria de muchos artistas geométricos podemos comprobar cómo la gran mayoría han ido saltando de disciplina en disciplina sin mayor preocupación que materializar sus ideas. Ejemplo de ello pueden ser artistas como Vladimir Tatlin, El Lisstzky, Alexander Rodchenko, Lalslo moholy-nagy , josef y anni albers, Max bill, Jesús Rafael soto, Jean Tinguelly, Victor Vaserely, Sol Lewitt, Donal Judd, Frank Stela, Peter Halley o Imi Knoebel, entre muchísimos otros artistas.

Una tendencia que suele repetirse con asiduidad es el comienzo de la utilización de la abstracción geométrica partiendo de la pintura, cuadros de pequeño a gran formato donde los límites entre dibujo y pintura no son necesarios. Son continuados por la necesidad de desarrollar volúmenes de las formas plasmadas, sugiriendo el siguiente paso hacia una suerte ilimitable entre pintura e instalación. Cuadros donde el 2D es intercalado directamente con el 3D[2] motivado principalmente por la utilización de materiales poco convencional como el cristal, el metal, el hilo, etc. El formato lienzo o cuadro en casi todos estos casos se aprecia anecdótico y opresivo concluyendo finalmente por con la apropiación del espacio a exponer o como está sucediendo actualmente, el paso final de apropiarse literalmente del espacio público y vivencial de la ciudad o simplemente el exterior. Es entonces cuando nos preguntamos ¿Cuáles son las fronteras de la abstracción geométrica? ¿En qué consisten o que denominamos por fronteras? ¿Cómo podríamos llegar a definirlas? La respuesta principal que deberíamos de plantearnos es qué se considera frontera en el arte o más bien qué entendemos nosotros por frontera.

El mundo de la estética y la filosofía nos recordaba por medio de Kant[3] que el límite en el arte se encuentra cuando el goce estético no existe y en su lugar subyace lo desagradable o inmoral. La abstracción geométrica no incide, muestra o se basa en ese principio por lo que podemos descartar su frontera última con lo estético. Desde un punto de vista multidisciplinar y gracias a su concepción original tampoco podremos decir que el campo

de actuación donde se desarrolle este estilo puede suponerle una frontera en sí misma. Volvamos por un momento al análisis de su desarrollo temporal. En todos y cada uno de los grupos desarrollados bajo la denominación de abstracción geométrica han trabajado conjuntamente pintores, escultores, dibujantes, arquitectos, etc. El trasvase constante de disciplinas tanto en el taller como en la mesa de debate ha derivado actualmente en una complejidad del lenguaje artístico a nivel plenamente individual. Es por ello que nosotros entendemos como fronteras o límites el propio lenguaje que ofrece la utilización de la geometría dentro de la abstracción, así como los múltiples planteamientos de los cuales parten todas ellas.

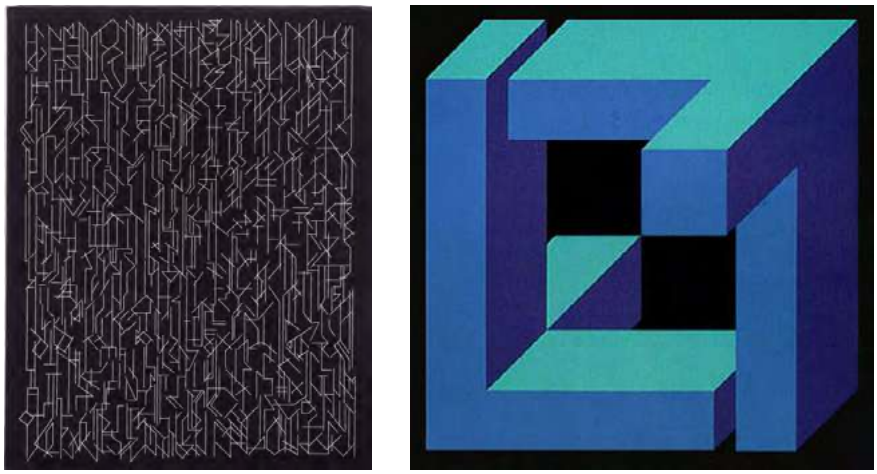


Fig. 2 Pablo Palazuelo, Nigredo I. 1991. Óleo sobre lienzo. 170 x 133 cm.

En ese intento complejo por desgranar todos aquellos lenguajes que se pueden recoger de los incontables artistas que han practicado o practican este estilo, lo hemos resumido en dos campos claves que nos sirven como base de su entendimiento. En primer lugar estarían los artistas que parten de un posicionamiento objetivo lógico y por el contrario quienes lo hacen desde un supuesto subjetivo imaginario. En el primer grupo estarían artistas que trabajan bajo planteamientos matemáticos, ópticos, fractales o arquitectónicos cuyas bases se encuentran en la ciencia. Artistas como Theo van Doesburg, Elena Asins, Bridget Riley, Carlos Cruz-Diez, Michael Kidner o José María Yturralde. El segundo grupo lo ocuparían artistas que partirían con planteamientos enfocados en lo absoluto/ los límites, los caminos zen, la imaginación activa o por ejemplo el poder de la imaginación consciente. Estos conceptos subjetivos donde sus consecuencias plásticas a la vez que son difícilmente refutables son ilimitados, nos encontramos con artistas como Piet Mondrian, Vassily Kandinsky, Barnett Newman, Ar Reinhardt, Sol Lewitt o Pablo Palazuelo entre muchísimos otros. Muestran en sus discursos teórico plásticos una ansiada búsqueda por hacer visible lo invisible de gran cantidad de conceptos en sí mismos abstractos e irrepresentables. Si bien esta suerte de encasillamiento no está confeccionada desde el punto de vista clasificatorio sino más bien por intentar enfocar un atisbo de frontera en todo lo que enmarca o representa la abstracción geométrica. Además, hay que hacer especial énfasis en la voluntad de casi todos los artistas geométricos por traspasar uno u otro grupo en función de si sus ideas o planteamientos lo requirieran. De este modo,

artistas con base totalmente matemática ahondan en la experimentación o teorías de lo subjetivo de igual manera que sucede al contrario.

Pondremos de ejemplo la comparación de dos artistas que aún manejando los mismos conceptos plásticos se ven envueltos en la utilización de dos teorías opuestas. Este es el caso de las obras de Piet Mondrian y Torben Giehler. Mondrian en su eterna búsqueda de lo esencial, de lo último e infinito nos dejó todo un muestrario de obras donde sus cambios estéticos formales variarían minuciosamente, reglas enmarcadas en la retícula donde la línea mayoritariamente de color negro encasillaría a los colores siempre primarios, en cuadrados y rectángulos de diversos tamaños. Sus variaciones compositivas se analizarían como pequeños cambios de frecuencia en similitud al orden y al caos donde cada leve modificación se traduce como un funcionamiento más complejo. Menos es mas. Este ideal estricto de lo absoluto y esencial de sus composiciones artísticas se verían totalmente modificadas en su última producción pictórica.

Fig. 3 Piet Mondrian, Broadway Boogie -Woogie. 1942-1943. Óleo sobre lienzo. 127 x 127 cm.

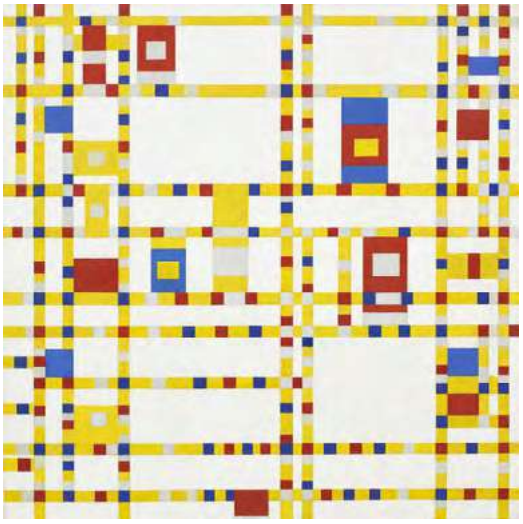


Fig. 4 Piet Mondrian, Victory Boogie-Woogie. 1942-1944.Óleo sobre lienzo. 127,5 x 127,5 cm.

Cuadros como *Broadway boogie-woogie* o Victory Boogie-woogie nos demostraría como al final sucumbe a la idea de plasmar lo esencial desde lo particular de su entorno, como fuera la ciudad, mostrándose así más cercano con lo tangible de la tierra y abandonando lo puramente cósmico. Torben Gihler, por su parte, vio en esta pulsión última de Mondrian, la manera de expresar su opuesto teórico en relación a lo objetivo y racional de las estructuras de lo real. La ciudad, sus alrededores, los componentes informáticos, el paisaje visto desde el cielo pasaban completamente por visiones semejantes a las retículas de mondrian con la contraposición de la necesidad de su levantamiento en el plano. Así obras como Boogie- woogie, Circling Overland, Yeah Yeah Yeah o Jpeg Twister nos muestran una versión de las pinturas de mondrian re visionadas, actualizadas y sutilmente opuestas a su planteamiento teórico. Con ello, queremos evidenciar que las fronteras de la abstracción geométricas radican en el propio lenguaje que utiliza el artista para acogerse a la utilización de la geometría en sus obras.

Fig. 5 Torben Giehler, Boogie Woogie. 1999. Acrílico sobre lienzo. 203 x 203 cm.

Fig. 6 Torben Giehler, Circling Overland. 2002. Acrílico sobre lienzo. 244 x 305 cm.

Fig. 7 Torben Giehler, Yeah,Yeah,Yeah. 2002. Acrílico sobre lienzo. 213 x 213 cm.

CRISIS DE LA GEOMETRÍA O NECESARÍO TRANSITO A SU REVIVIFICACIÓN

Los lenguajes artísticos al igual que las poéticas suscitadas a lo largo de todo un centenario de producción, teorización y exposición de la abstracción geométrica, nos ha dejado ante si preguntas cuyas respuestas son incontestables por lo intricado de su parte infinita. Pero, al contrario, también nos ha permitido observar desde la distancia que concede el tiempo físico que la abstracción geométrica ha sabido mantenerse inalterable formalmente a todas y cada una de las corrientes filosóficas, estéticas y de tendencias que ha vivido todo el siglo XX en el mundo del arte. En una habilidad innata camaleónica, sus artistas no han tenido problemas en seguir desarrollando su lenguaje personal artístico y a su vez empaparse de todas las problemáticas que sucedían a su alrededor. Esta característica auténtica, suscitó a finales del siglo XX y principios del XXI una serie de ataques y replanteamientos que nos posicionarían en el estado actual de la abstracción geométrica.

Peter Halley con sus textos "*La crisis de la geometría*" (1986) y "*Geometría y lo social. Una lectura*" (1990), nos sitúa en la antesala de la gran necesidad que tenían muchos artistas jóvenes de redefinir la abstracción geométrica originaria, la cual había sufrido una manipulación y descontextualización muy importante por parte de las corrientes formalistas y del mundo del arte. Aleja, así del espectador sus raíces más sociales y comprometidas para convertirla en un culmen de lo subjetivo inalcanzable, fuera de toda problemática político social de su tiempo. En su texto "*Crisis de geometría"* expone cómo la definición que aportó Clement Greeberg sobre el modernismo fue insuficiente, atrofiada y sobre todo desgastada en relación a la realidad que acontecía en el mundo. El arte, a causa del formalismo, se había alejado demasiado de la realidad y sus problemas cotidianos. La publicidad y el mundo capitalista en general representado en televisión, estaban inundando las calles y los hogares con sus imágenes y mensajes, alienando a miles de personas que se encontraban bajo estos influjos de premisas de consumo y vida rápida. El artista se dio cuenta de ese desfase y dejó de atender al formalismo para refugiarse en las teorías filosóficas post- estructuralistas de Barthes, Baudrillard y Foucault.

Peter Halley encuentra en estos dos últimos filósofos una conexión perfecta con la geometría, al encontrar en ellos respuestas a las siguientes preguntas: *"¿Con qué propósito es puesta la forma geométrica en nuestra cultura?, ¿Por qué la sociedad moderna está tan obsesionada con la forma geométrica que, hacia los últimos dos siglos, nos hemos esforzado*

para construir y vivir en ambientes geométricos de cada vez más complejidad y exclusividad?, ¿Por qué el arte geométrico fue tan ampliamente aceptado en nuestro siglo, y por qué la imaginaria geométrica gano una importancia sin precedentes en nuestra iconografía pública?" [4]

Claro está que Peter Halley contestaría a estas preguntas de manera interesada muy acorde con sus propios planteamientos y necesidades teóricas, las cuales pasaban por adoptar una posición postestructuralista racional y acogerse a los textos de Michael Foucault y Jean Baudrillard para definir y estructurar su propio lenguaje pictórico. Si bien es cierto que las teorías de Foucault del panóptico y las de Baudrillard[5] del simulacro y la hiperrealidad se ajustarían como anillo al dedo a una nueva posición de lo geométrico abstracto en el arte, atendiendo a futuros acontecimientos como la incursión del arte geométrico en la vida y espacios públicos. Muchos artistas actuales jóvenes recogerían así el testigo de los nuevos planteamientos sugeridos y se convertirían en la base argumental de mucho de lo que está ocurriendo actualmente. Aunque, por otra parte, no se puede ni mucho menos extender a una respuesta concreta de las preguntas planteadas con anterioridad por Halley. A la vez que Estados Unidos encabezaba el núcleo de atención de todo el arte mundial a mediados y finales del siglo XX[6], en el resto de países y continentes muchos artistas seguían investigando y ahondando en los planteamientos originarios de la abstracción geométrica sin por ello volverse anacrónicos ni necesitados de un gran cambio de pensamiento. La suerte camaleónica de la abstracción geométrica pasa por su gran permeabilidad de las grandes preguntas culturales y necesidades socio políticas de cada país donde se desarrollen. Es por ello que entendemos que cada lugar geográfico de proliferación artística atiende a sus propias particularidades de identidad y no se puede generalizar ni esbozar en un cambio de pensamiento en concreto. Entendemos, además, que las premisas expresadas en los cimientos fundacionales de la abstracción geométrica[7] se vuelven automáticamente en actuales al seguir buscando y adaptando lo geométrico a esa respuesta del gran cambio que no acontece porque su solución no pasa por el estado conformista de la realidad. Por ejemplo Rosalind Krauss en su texto "*la originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*" se plantea lo agotado del recurso reticular en el arte y cómo actualmente se sigue produciendo y recibiendo por parte del mundo del arte una permisividad inagotable. Ella argumenta que la retícula en sí misma se ha convertido en un mito. Este concepto lo entiende desde una visión post-estructuralista, mediante el cual los rasgos secuenciales de una historia se reordenan para formar una organización espacial. El problema viene cuando evidencia que la retícula no posee una línea evolutiva sino que ella lo ve como una repetición[8] . Para ello alega que la retícula, y más con la llegada del Minimal, carece de jerarquía y de centro: "*esta estructura, impermeable tanto al tiempo como a lo accidental, no permite la proyección del lenguaje en el dominio de lo visual; el resultado es el silencio*"[9].

Estas connotaciones, a priori negativas, son el resultado del propio trato que ha tenido por los artistas, al considerarse una manera de salir de todo lo relacionado con lo extra artístico, una retícula que para cada uno de ellos era su propia "retícula cósmica", como si con su utilización cada vez hubieran encontrado un nuevo camino hacia lo absoluto. Es llegado a este punto donde avivamos el debate realizando la siguiente pregunta: ¿Es

posible que la retícula (parte identitaria de la abstracción geométrica) se haya convertido en un mito o por el contrario es todavía un campo donde poder investigar plásticamente? Nosotros a modo de respuesta abierta compararemos a dos artistas geométricos Jesús Rafael Soto y Sarah Morris para observar, como hemos explicado con anterioridad, que las fronteras actualmente se han convertido en transfronterizas al no atender planteamientos teóricos más allá de las propias realidades y contextos de cada artista.

Jesús Rafael soto (1923-2005) es un artista venezolano cuya obra plástica nos demuestra toda una investigación enfocada a la búsqueda de la emoción y vivencia de una obra de arte mediante la utilización de planteamientos ópticos. Sus obras mayoritariamente se pueden clasificar como multidisciplinares, es decir, la pintura se mezcla con la escultura desembocando muchas veces en instalaciones y otras en cuadros pictóricos tridimensionales. Para él una de sus mayores metas con sus obras era conseguir que el espectador reflexionase sobre lo que estaba observando y así despertar una actitud crítica en ellos.

Sarah Morris (1967) es una artista británica que se sumerge en el arte abstracto geométrico desde un posicionamiento pop, es decir, mediante el estudio de la cultura de masas donde reinterpreta la visión que ofrece los nuevos espacios modernos en las ciudades subdesarrollas así como sus efectos en las personas que lo habitan. Sus obras artísticas también se consideran multidisciplinares al trabajar campos como la video- creación, video-instalación, pintura y site-specific.

Fig. 8 Jesús Soto, Répétition optique Nº2. 1951. 189 x 130 cm.

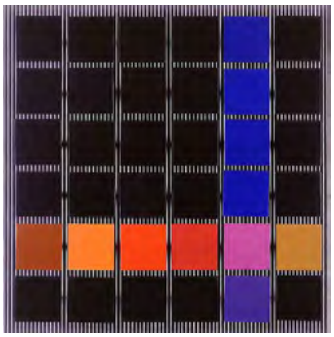


Fig. 9 Jesús Soto, Color siete. 1978. 62 x 62 x 16 cm.

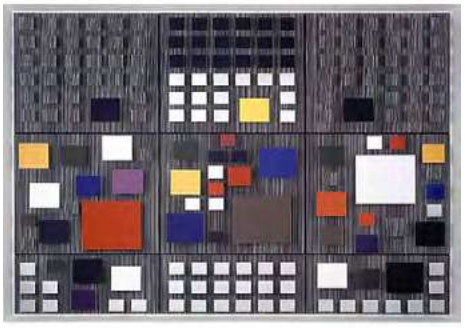


Fig. 10 Jesús Soto, Ambivalencia en el espacio color Nº27. 1982. 260 x 310 x 17cm.

Hemos escogido a estos dos artistas por mostrarnos en este caso concreto dos maneras de interpretar la retícula desde perspectivas muy dispares. Por ejemplo en las obras *Répétition optique Nº2* (1951), *Color siete* (1978) o *Ambivalencia en el espacio color Nº27*(1982) del artista Soto, observamos como la retícula se vuelve en estos casos tridimensional, tanto físicamente como en lo perceptivo, al elevar el plano físico de la retícula su capacidad emocional y vivencial nos aleja incluso de su propia concepción como retícula. Al igual sucede con las obras *Midtown HBO Grace* (1999), *Flamingo Hilton* [Las Vegas](2000), *Federal Reserve Annex* [Capital](2002) o *Endeavor* [Los Angeles] (2005) de la artista Morris. La utilización del color como las estructuras internas que crea en sus retículas también nos aleja de la propia concepción de esta para acercarnos visualmente a un mundo real que existe en la ciudad. Incluso podríamos ir un paso más allá si exponemos las obras site- specific

que ambos han realizado en espacios públicos. Estas pueden ser por ejemplo *Techo del vestíbulo Callado teatro* (1982) o *Elipsoides virtuales* (1997) del artista soto y *Monaco reflecting pools* (2005) o *Robert Towne* (2006) de la artista Morris. La retícula se transforma por necesidad artística en tridimensional vivible, penetrable y palpable. Tal vez en esa transformación hacia lo público se encuentren las claves para una geometría transfronteriza.

Fig. 11 Sarah Morris, Midtown HBO Grace. 1999. 214 x 214 cm.

Fig. 12 Sarah Morris, Flamingo Hilton [Las Vegas]. 2000. 214 x 214 cm.

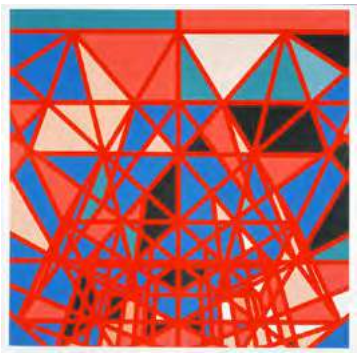


Fig. 13 Sarah Morris, Federal Reserve Annex [Capital]. 2002. 122 x 122 cm.

LA FENOMENOLOGIA COMO PUENTE PARA LO TRANSFRONTERIZO

Según lo dicho vemos en las respuestas de Sarah Morris y otros artistas actuales como puede ser el caso del Eltono, una manera de buscar en la exteriorización de la abstracción geométrica mediante el arte público, el arte urbano y el site specific, una respuesta a la particularidad de lo inagotable de este. Vemos así, cómo esta búsqueda o necesidad de aflorar el arte a la vida real, a su contexto urbano y habitada por la propia fenomenología de la percepción para entender la atracción de las formas geométricas y su posterior reflexión en el espectador.

Constantemente leemos porparte de los críticos y sobre todo de los propios artistas cómo sus obras están basadas, entre otras cosas, en la búsqueda de las esencias tanto de las formas como de conceptos indescriptibles por la palabra. Experimentan e investigan dentro del arte para poder ofrecer al espectador una imagen por la cual recrear o vivir un sentimiento. Un sentimiento que a su vez, de una forma muy abstracta nos haga sentir sensaciones totalmente vivenciales. Esto expresado así puede parecer muy complejo, pero la visión y lo que captamos de ella es una imagen, que como bien comenta Merleau- Ponty, no es solo lo que se observa sino todo nuestro mundo interior junto al exterior. Una imagen no referencial que suscita una pulsión, que nos remite, tal vez, a un recuerdo, a un pensamiento muy alejado de lo que primeramente se está observando. La trama o maya minimalista de la artista Agnes Martín, al igual que las obras de Pablo Palazuelo, cobran vida, se vuelven profundas, en función de cómo reacciona nuestro ojo perceptivo ante ellas. Suscitando para algunas personas una visión completamente profunda y llena de significado y para otros no cobran la menor importancia. Pero, qué ocurre cuando esa geometría se muestra fuera de las salas conformadas para su contemplación e invanden nuestro habitad urbano.

Vemos aquí una conexión medianamente clara de lo expuesto por en relación a "Ser- del- mundo". En palabras de Ponty. " *Esta paradoja es la de todo "Ser-del-mundo": al dirigirme a un mundo, estrello mis intenciones perceptivas y mis intenciones prácticas en unos objetos que se me revelan, en definitiva, como anteriores y exteriores a las mismas, y que, no obstante, no existen para mi más que en cuanto suscitan en mi unos pensamientos o unas voluntades*."[10]

La visión de las composiciones geométricas es en su suma un sistema complejo, tan complejo como la propia percepción de las imágenes abstractas. Tal vez a la geometría al estar tanto tiempo presente en nuestras vidas, por no decir siempre, se le añade unas connotaciones de vivencias. Una línea deja de ser una línea cuando conforma un espacio que nos modifica otro espacio. El mundo está humanizado y los humanos están empapados de mundo, una conjunción compleja que nos advierte de la unión y por ende de la importancia del uno hacia el otro y viceversa. Estos factores, reducidos a esencias, es la principal materia de estudio de la fenomenología, esencias que nos descubren el mundo y nuestra relación con este, entendiendo la vasta extensión que puede tener esta con la percepción, al comprobar cómo nuestros sentidos más bien podrían ser un cumulo de esencias y sensaciones.

Esa brecha abierta entre la imagen y nosotros cobra tintes fenomenológicos cuando nos concentramos en su esencia. Para ello pondremos de ejemplo a dos artistas, El Lissitzky en Prounenraum, Berlin 1923 (espacio proun) que inaugura un nuevo tratamiento del espacio, en el que el expectador lo recepciona desde la vivencia activa de este elemento configurador de la obra y el autor brasileño Waltercio Caldas, en las obras "Aparatos para la percepción" y Half mirror sharp, 2007 ambos artistas envidencian una pulsión radical entre el arte, su espacio constitutivo y la experiencia perceptiva y vivida.

El Lissitzky (1890-1941) pionero en la busqueda de nuevos lenguajes abstractos y geométricos, implica en sus composiciones tanto la pintura como la arquitectura, transgradiendo los supuestos tradicionales de la perspectiva. Sus proun son origen de nuevos diseños expositivos. Aúna tanto el arte geométrico e instalación en su momento presentada no como obra personal sino como un arte social producto de la época que le tocó vivir. Se adelanta inconscientemente a todo el cambio que se ha dado con posterioridad.

El Lissitzky. Prounenraum, Berlin 1923. Waltercio Caldas, 1 "Aparatos para la percepción" 2007. 2 Half mirror sharp, 2007, adhesive vinyl, yarn, stainless steel

Waltercio Caldas (1946) en sus obras existe una clara preocupación por la percepción espacial y vivencial, transporta al espectador en la inmersión de la multitud de miradas necesarias para abarcarlas. Su obra se genera en la hibridación entre un arte puramente geométrico y su vinculo con objetos del mundo. Le interesa evidenciar el proceso de experimentar los paramentos arquitectónicos y sus espacios vacios, habitándolos.

Los lenguajes visuales de los autores estudiados propician la paradoja de proponer al espectador que se vuelva consciente y sienta esa pulsión de atracción mucho más fuerte que dentro de los espacios convencionales destinados para la visualización de este tipo de arte como puede ser un museo. Las piezas se vuelven mucho más vivenciales y cohabitan con un entorno ya habitado con sus propias señas de identidad. Este hecho se nos antoja anecdótico pues el fin mismo de su percepción se magnifica. La percepción va más allá del ojo y funciona conjuntamente con nuestro aprendizaje. Las estructuras geométricas evidencian en algunos casos la distancia entre el ojo y el cerebro, produciéndose una dicotomía entre lo que observamos y lo que nos puede parecer.

A modo de conclusión, la fenomenología de la percepción nos sitúa aquí en el camino por el cual entender o más bien percibir cómo muchos artistas abstractos geométricos actuales están complementando su trabajo con la realización de obras encajadas dentro del arte público, urbano y site specific. Es decir, la necesidad de enfrentar una geometría real como pueden ser las propias estructuras de la ciudad con una geometría de raíz abstracta e imaginativa. Cerramos con imágenes de un autor de abstraccion geométrica transfronteriza que realiza su obra en el espacio público, Eltono (1975) percepcion y vivencia esperanzadora.

Eltono. Experiencias en la ciudad de Monterrey (Mexico) 2009

BIBLIOGRAFÍA:

VV.AA. Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B. *Arte del 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad.* Ed. Akal, Madrid, 2006.

VV.AA. Foster. H. *La posmodernidad*. Ed. Kairós. Barcelona. 2008.

VV.AA. *La invención concreta*. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Turner. Madrid. 2013.

ARDENNE, P. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación.* CENDEAC, Murcia, 2006.

BARREIRO LÓPEZ, P. *La abstracción geométrica en España (1957-1969).* Consejo superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009.

BAUDRILLARD. J. *Cultura y simulacro: La precesión de los simulacro; El efecto Beaubourg ; A la sombra de las mayorías silenciosas y El fin de lo social*. Traducción, Antoni Vicens, y Pedro Rovira. Ed. Kairós, Barcelona, 2008.

-*El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu. Madrid. 2006.

-*El otro por sí mismo*; traducción de Joaquín Jordá. Anagrama. Barcelona. 2001.

BELLO, E. *De Sartre a Merleau-Ponty: dialéctica de la libertad y el sentido.* Universidad de Murcia. Murcia. 1979.

BLOCK, C. *Historia del Arte Abstracto: 1900-1960*. Cátedra, Madrid, 1999.

CATALÀ DOMÉNECH, J.M. *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual.* Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2005.FOSTER, H., *El retorno de La Real. La vanguardia a finales de siglo.* Madrid: Ed. Akal. 2001.
FOUCAULT, M. *Vigilar y castigar.* Ed. Biblioteca nueva, Madrid. 2012.
GIEHLER, T. *Torben Giehler.* Centro de arte de salamanca, salamanca. 2003
GOLDSTEIN, E, B., 1984, *Sensación y Percepción*, Ed. Debate, Madrid, 1992.
HENRY, M. *Ver lo invisible: acerca de Kandinsky.* Traducción del francés de María Tabuyo y Agustín López. Ed. Siruela. Madrid. 2008
KRAUSS, R. *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Ed. Alianza, Madrid, 2006.
MÁIZ CARRO. L. *Yo, percepción y mundo en Merleau-Ponty.* Universidad Complutense de Madrid, Madrid .1989.
MERLEAU-PONTY, M. *La fenomenología de la percepción*, Ed. Península, Barcelona, 1999.

ARTÍCULOS:

1. HALLEY, P. Crisis de la Geometría. [en línea]. Peter Halley, 1984. Disponible en: http://es.scribd.com/doc/2318471/Crisis-de-la-Geometria-Peter-Halley. [Consulta: 12 de octure, 2012] P.1.
2. HALLEY, P. Geometría y lo social.-Una lectura. [en línea PDF]. Peter Halley, 1990- 1996. Disponible en: http://www.google.es/ c=s&source=web&cd=2&sqi=2&ved=0CCoQFjAB&url=http%3A%-2F%2Fficcionencendida.files.wordpress.com%2F2008%2F11%2Fgeometria_halley.pdf&ei=EkJ-GUInXBqjB0QWBtoHgCg&usg=AFQjCNEcX_CJe6PcZVWgTp0RMwzzyqqq9g p. 3.[Consulta: 10 de octubre de 2014]

INDICE DE IMÁGENES:

1. José María Yturralde, Figura Imposible. 1972. Recuperado en:
http://www.yturralde.org/Paginas/Etapas/et04/et0405-es.html
2. Pablo Palazuelo, Nigredo I. 1991.Recuperado en:
http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/nigredo-i
3. Piet Mondrian, Broadway Boogie-Woogie. 1842-1943. Recuperado en:
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78682
4. Piet Mondrian, Victory Boogie-Woogie. 1942- 1944. Recuperado en:
http://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/item/4444
5. Torben Giehler, Boogie Woogie. 1999. Recuperado en:
http://www.torbengiehler.com/WORKS/1999/boogiewoogie.html
6. Torben Giehler, Circling overland. 2002. Recuperado en:
http://www.torbengiehler.com/WORKS/2002/circlingoverland.html
7. Torben Giehler, Yeah,Yeah,Yeah. 2002. Recuperado en:
http://www.torbengiehler.com/WORKS/2002/yeahyeahyeah.html
8. Jesús Rafael Soto, Répétition optique Nº2. 1951. Recuperado en:
http://www.jr-soto.com/oeuvre005_es.html
9. Jesús Rafael Soto, Color siete. 1978. Recuperado en:
http://www.jr-soto.com/oeuvre036_es.html
10. Jesús Rafael Soto, Ambivalencia en el espacio color Nº27. 1982. Recuperado en:
http://www.jr-soto.com/oeuvre005_es.html
11. Sarah Morris, Midtown HBO Grace. 1999. Recuperado en:

http://sarah-morris.info/?/Paintings/Midtown/
12. Sarah Morris, Flamingo Hilton [Las Vegas]. 2000. Recuperado en:
http://sarah-morris.info/?/Paintings/LasVegas/
13. Sarah Morris, Federal Reserve Annex [Capital]. 2002. Recuperado en:
http://sarah-morris.info/?/Paintings/Capital/
14. El lissitzky, Prounenraum, Berlin 1923 recuperado por el Museo de Arts de Málaga.
http://museopicassomalaga.org/exposicion.cfm?id=113
15. Waltercio Caldas, "Aparatos para la percepción" REcuperado Half mirror sharp, 2007, adhesive-Sinyl, yarn, stainless steel and ston http://www.elviragonzalez.es/artistas.php?id=es&c=2
16. Eltono, recuperado en:
http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-eltono/

NOTAS

1 El Lissitzky, en Prounenraum, Reproducido en A. Gonzalez, F.C. Serraller y S. Marchán (eds.) Escritos de arte y vanguardia 1900-1945. Istmo, 1999, Madrid pág 334-335

2 Ya en los ochenta, Meyer Shapiro, en su interesante capitulo dedicado a Mondrian: Orden y azar en la pintura abstracta (en El arte moderno, Alianza forma 1988, Madrid), con su análisis perspicaz y profundo del espacio y sus dimensiones en la obra Composición en blanco y negro, dice que Mondrian renuncia al volumen en su tratamiento de líneas y planos para despues hacerlo evidente por la "superposición de las formas", estrategía caracteristica de la pintura en la posmodernidad y ya en germen en esta obra. Existe, en esta misma obra, otra caracteristica de interés en cuanto a la reticula y es un soporte con forma de rombo que evidencia la oblicua en una composición ferrea de verticales y horinzontales con un claro guiño a que el plano del cuadro respecto a la composición, presente la ilusión de un desplazamiento a modo de ventana que se a soma a una cuadricula sin fin mas cercana al plano-ventana de la parte derecha, jugando muy anticipadamente a la mezcla posterior de la hibridacion de figuracion-abstraccion o incluso de la naturaleza amplia de lo geométrico.

3 KANT.E. Crítica del juicio (kritik der Urteilskraft)., 1790. Madrid: Ed. Espas-calpe, 1999.

4 HALLEY, P. Crisis de la Geometría. [en línea]. Peter Halley, 1984. Disponible en: http://es.scribd.com/doc/2318471/Crisis-de-la-Geometria-Peter-Halley [Consulta: 12 de octure, 2012] P.1.

5 El texto de "Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión" de Michel Foucault y "Cultura y simulacro" de Jean Baudrillard, les fue de suma referencia para contestar a estas preguntas.

6 Entre finales de la década de los ochenta y principios del año 2000 se producía un fuerte debate en torno a la muerte y resurrección de las vanguardias históricas. Autores como Benjamin H.D. Buchloch o Hal Foster enfatizaban en la idea de que el desarrollo y desenlace de las propias corrientes vanguardistas en los diferentes centros de reproducción artística como eran Europa, Estados Unidos y América Latina hacían dificultoso el hecho de proclamar conceptos generalizados como el final o recomienzo de las mismas. Si bien en el transcurso de 80 años se formaron las vanguardias, la post-vanguardia y las neovanguardias, la paradoja de produce cuando muchos artistas han seguido desarrollando su leguaje artístico dentro de esos tres periodos sin ajustarse realmente a los juicios que los críticos planteaban en cada periodo y de cuyos orígenes geográficos forman parte de estos tres continentes. La brevedad del tiempo de reflexión que los críticos otorgan a la investigación plástica dentro de los lenguajes generales del arte y no particulares de cada artista, abren un sinfín de preguntas que avivan todos los demás temas extra artísticos.

7 Theo van Doesburg explicaba así la concepción y planteamientos que seguirá el movimiento neoplasticista y que a su vez se convertiría en los pilares de la abstracción geométrica: En el pensamiento abstracto puro, toda observación sensorial asociativa (de naturaleza) es abstracta.

La situamos en su lugar por asociación de ideas. Se puede hacer perceptible como figuras exactas (matemáticas), y ser empleado en la Matemática. También puede ser percibido con números. En estas figuras se da expresión plástica al concepto, al contenido de pensamiento puro. En este momento, donde ya existe un pensamiento puro conceptual, al que se da expresión plástica, uno puede hablar ya de percepción plástica. Yo llamo pensamiento concreto, pensamiento relativo a imágenes derivadas de la observación sensorial asociativa, tal como una escena recordada, a aquél en el que el intelecto no está envuelto, y, por ello, no aparece. Llamo pensamiento deformativo, pensamiento que hace relación a imágenes –incluso escenas rememoradas- pero en el que tales imágenes están afectadas y deformadas por el intelecto. Las imágenes se asocian a fenómenos concretos, pero existen en condición amorfa. Aunque debamos proceder siempre de una forma más o menos especulativa en la esfera abstracta, yo, no obstante, tengo razones serias para aceptar como verdad, con respecto a las artes visuales, cómo este último modo visionario de pensamiento muestra correspondencias con una imagen onírica, y que el carácter amorfo de estas ideas o imágenes del pensamiento se origina por efecto de las emociones –perturbaciones del reposo mental- sobre el intelecto. Podríamos, por ello, hablar en este momento también del pensamiento emocional. AA.VV. Escritos de arte de vanguardia., 1900-1945. Madrid: Ed. Istmo, 1999. Pág.,258 y 259.

8 En palabras de la misma autora: "[…] desde el momento en que se someten a esta estructura, su obra cesa de desarrollarse -a efectos prácticos- y queda marcada por la repetición". [en] Krauss, R. La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos. Ed. Alianza, Madrid, 2006. P. 58.

9 Ibídem, p. 60.

10 MERLEAU-PONTY, M. La fenomenología de la percepción, Ed. Península, Barcelona, 1999. p.241

O PAPEL DA ENTREVISTA NA PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO DE ACERVOS DE ARTISTA

Arethusa Almeida de Paula
Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG

RESUMO
Ao adentrarmos no universo de um acervo de artista encontramos, além das obras e documentos, vários vestígios de memória de seu autor. Pensando na frágil memória ali existente, depoimentos e entrevistas são suportes para a complementação da preservação desse patrimônio. Este artigo abordará as entrevistas coletadas no ano de 2014 e que acompanharão as obras que serão doadas pela artista brasileira Regina Vater ao Museu de Arte Contemporânea da USP, por conta da premiação no edital do Prêmio Marcantônio Vilaça, da FUNARTE, no ano de 2013.
Palavras-chave: acervo; entrevista; preservação.

ABSTRACT
The universe of an artist's collection is full of his author's memory. Thinking about this fragile memory, testimonials and interviews are supports for the preservation of this heritage. The Brazilian artist Regina Vater won the Prize Marcantônio Vilaça, from FUNARTE, in 2013. This award is for the donation of some of her works to the Museum of Contemporary Art from São Paulo University. The Oral History methodologies are an excellent support for the primary information about the work of art and the memory of the artist.
Keywords: collection, interview, preservation.

INTRODUÇÃO

Ao adentrarmos no universo de um acervo de artista encontramos, além das obras e documentos, vários vestígios de memória de seu autor. Pensando na fragilidade desses espaços, depoimentos e entrevistas são suportes para a complementação da preservação desse patrimônio. No que concerne aos acervos de arte contemporânea, a voz do artista ou de quem cuida do espaço é de suma importância, pois pode trazer informações sobre processo de produção, materiais utilizados, intenções e histórico da obra que vão auxiliar na organização e na formação de um banco de dados muito mais completo.

No ano de 2013 a artista plástica Regina Vater foi premiada no edital do Prêmio de Artes Plásticas Marcantônio Vilaça, da FUNARTE. Este prêmio tem por objetivo a doação de obras de artistas brasileiros para os acervos de museus. No caso de Vater, serão doadas três instalações e 21 vídeos produzidos entre o final da década de 1970 e início de 1990, ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Além da doação será produzida uma exposição, ainda a ser marcada de acordo com o cronograma da instituição, para dar publicidade ao fato.

Para acompanhar esta doação foram realizadas, em janeiro de 2014, entrevistas com Regina Vater destacando o processo de produção das obras e as impressões da artista ao realizá-las. Acreditamos que a inclusão dessas entrevistas junto à doação das obras auxiliará o corpo de pesquisadores do MAC/USP em seus procedimentos internos de catalogação, inventário e pesquisa.

Mesmo a entrevista sendo considerada uma fonte subjetiva, pois depende da memória de seus interlocutores, no caso da conservação e restauração, e também da construção de uma história da arte recente, corrobora ações e análises a serem tomadas diante das obras. A utilização de metodologias de História Oral auxilia na formação de fontes primárias de pesquisa e no resgate da memória do acervo, da obra e também da história do artista.

A História Oral trabalha com a memória contemporânea, buscando suas fontes em personagens vivos, que possam contar sobre determinado período histórico, dando voz a personalidades e a grupo de pessoas, as quais poderiam nunca ser ouvidas. É um método bastante utilizado em História, Ciências Sociais, Antropologia e Psicologia. De acordo com Verena Alberti:

> *A história oral é uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes para o estudo da história contemporânea surgida em meados do século XX, após a invenção do gravado a fita. Ela consiste na realização de entrevistas gravadas com atores e testemunhas do passado. (ALBERTI, 2000, p.1)*

Não discutiremos aqui as divergências que muitos pesquisadores em História Oral levantam sobre o método, que se baseiam na ideia de ser esta a apenas uma técnica de entrevista, ou se ganha um patamar mais abrangente, com objetivos e comportamentos declarados. O que importa, no âmbito do acervo de artista, é que esta metodologia auxilie na formação de um arquivo oral junto ao arquivo documental presente nestes espaços.

No caso da recente História da Arte Brasileira, vemos os pesquisadores voltando seus interesses para os trabalhos desenvolvidos em meados das décadas de 1960 e 1970. O Brasil, dentro de um período de Ditadura Militar (1964-1984), entra num período de censura, o qual artistas de várias linguagens precisaram burlar o sistema para que suas mensagens fossem ouvidas. No caso das artes plásticas, as linguagens em Arte Conceitual, na América Latina denominada Conceitualismos por conta da conotação política que recebem, é o modo de expressão mais utilizada. Dessa forma, o Xerox, a Mail Art, as *performances*, a fotografia, as instalações, entre outros, se constituem por trabalhos que primam por sua efemeridade e fragilidade de materiais.

Se para Pierre Nora, a memória institui seus lugares, por ser intrinsecamente frágil, o acervo, seja de qualquer espécie, é um desses espaços. Se tivermos a vantagem de ter o seu principal interlocutor falando sobre este espaço, então temos que aproveitar as informações que nos é fornecida. No caso dos acervos de artistas contemporâneos a entrevista com seu criador, ou do curador (entendido aqui no seu conceito primeiro de cuidador) ganha um patamar de documento.

Regina Vater, junto com seu marido, o também artista plástico Bill Lundberg, volta a morar no Brasil em 2011, depois de trinta um anos vivendo nos Estados Unidos. O acervo dos artistas só chegaria a Rio de Janeiro, por navio, em julho de 2013. A construção do espaço próprio para a salvaguarda de seu acervo foi concretizada em janeiro de 2014, através de recursos financeiros dos próprios artistas.

O acervo ainda não tem uma organização, tampouco uma catalogação. Este trabalho ainda será iniciado futuramente, especialmente por causa da falta de recursos financeiros. Porém, aos poucos Regina Vater está fazendo essa organização com a ajuda de alguns pesquisadores que se interessam pela sua obra.

Como mencionado anteriormente a 6ª Edição do Prêmio de Artes Plásticas Marcantônio Vilaça, em 2013, proporcionou que algumas obras de Regina Vater fossem doadas para o Museu de Arte Contemporânea da USP. Serão doadas três instalações: *Desenho Cinemático* (1981), *Instalação em negro para tartarugas prateadas* (1984) e *Snake nest* (1988). Dentre os 21 vídeos estão*: LuxoLixo*, obra de 1976, porém transformada em vídeo em 2011; *As time goes by* (1978); *My companion Cage*, filmado em 1979 e editado em 2005; *Oxalá que dê bom tempo* (1982); *SalvaDor* (1983); *Tupi or not Tupi* (1988); *Comigo Ninguém pode* (1992).

Por ser pesquisadora da obra de Regina Vater, fui convidada pela artista para ajuda-la no inventário e organização dos materiais que fazem parte das obras. Para tanto, várias caixas foram abertas para que localizássemos documentos e partes dos trabalhos. Estes foram separados em caixas organizadoras. Nesta ocasião sugeri a artista que junto às obras gravássemos uma entrevista em áudio com explicações sobre o processo de produção dos trabalhos, e que esta fosse encaminhada junto às obras doadas. Sugestão aceita, as entrevistas foram realizadas em áudio nos dias 3 e 4 de fevereiro de 2014.

Esta não é a primeira entrevista realizada com a artista. Em janeiro de 2013 foram realizadas entrevistas em vídeo para realização de minha tese de doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais, com orientação da profa. Dra. Yacy-Ara Froner Gonçalves. Nesta ocasião, deixamos que Regina Vater falasse sobre suas lembranças e alguns de seus trabalhos mais emblemáticos, como Tina América (1975), a série ART (1978), e o vídeo Miedo (1975).

A fala de Regina Vater sempre traz mais do que apenas o processo de produção de suas obras. Esta é permeada pelas lembranças de sua infância de sua juventude, e de suas andanças pelo mundo. Cita sempre os contatos que fez ao longo de sua jornada e especialmente conta sobre as situações que enfrentou enquanto artista.

Seus relatos não obedecem a uma linearidade de fatos, pois suas reminiscências vão surgindo na medida em que escolhe uma obra para comentar. Um exemplo disso, presente na entrevista realizada por conta do Prêmio Marcatônio Vilaça, pode ser observado neste trecho da fala da artista:

> *É::: e depois eu fiz várias coisas em Nova Iorque... no princípio dos 80... a gente tem o The End... né... que é um filme assim... meio apocalíptico... É meio...é:: é:: um filme que tem um certo humor negro né... é:: que mostra... assim... a realidade de Nova Iorque... o lado que as pessoas... não... não glamuroso... O Saudades do Brasil, que tem essa comparação entre Nova Iorque e ...é...e o Brasil... e é interessante que tem umas coisas que só determinadas pessoas que tem o olho meio aguçado... ou conhecem... podem perceber... por exemplo... tem uma... um take do filme que tem a...a...fachada da Líder... que era o lugar onde os cineastas faziam os seus copiões... que era o...e...então eu muitas vezes...na Rua Álvaro Ramos... a minha mãe morava lá... e muitas vezes eu passava por...por um bar ali...tava todo mundo ali... tava Cacá Diegues... Glauber Rocha, é...é...esse cara que agora escreve pra...que fala na Globo...o...o... Esqueço o nome dele agora... esse carinha de direita... é...que era cineasta...é...enfim... é ...era interessante...porque faz uma referência ao cinema.*

Em outra parte da entrevista, Regina Vater explica a concepção da instalação *Desenho Cinemático*, e o pesquisador tem uma ideia de como a artista trabalha os conceitos de sua obra:

> *O Desenho Cinemático ele é uma continuação...uma continuação daquele trabalho...os Yauti Marandua...que são histórias do jabuti né...que é exatamente uma outra versão de como eu contei...de como eu contei não, de como eu é...é...coloquei aquela justaposição de cultura ocidental com cultura...a...silvícola...é...porque...bom pra pri..pra... partir...vamos partir do conceito que...é...que rege todas essas minhas instalações que tem a tartaruga e o coelho... Eu a:::...antes de sair do Brasil... lá por...logo depois que eu fiz aquela...a:: exposição na Global... eu andei lendo Câmara Cascudo...e:::.e o Câmara Cascudo é...conta é... entre outros mitos brasileiros... ele conta esse...é... esses mitos ama/amazônicos resgatados por Charles Frederic Heart que...é...era um geólogo é...se não me engano canadense é::: que teve na Amazônia no século XIX e...é...pesquisando a geologia da Amazônia...e geólogo é um...é um...é um cientista muito... tem que ter muita paciência e tal e ele tinha muitas horas vagas então nessas horas vagas ele coletou vários mitos...mitos amazônicos...E o...é:: e então ele é...entre eles...eles tem essa coleção dos mitos da tartaruga e do jabuti... que o jabuti é um o...um herói solar...ele é... pro...ele representa o sol... por quê? Porque o jabuti ele é...no no verão ele...ele...ele sai de dentro da terra e no inverno ele se esconde é:::..na...na...me parece que é...se não me falha a memória é assim... e é...e também por causa de sua forma que é meio arredondada né... e é...os outros animais na Amazônia, o animal que...com quem ele compete é a lua...uma...é...uma...um dos animais é a onça pintada porque tem a pintas porque a lua tem pintas ou...o di...ou...ou...o...o veado porque renova a galhada como a lua renova de fa/fases ou a cobra grande, que seria a anaconda*

que é...re...é r.e.. renova de pele ...como a lua renova de fases também né...Então é...eu..é::: .eu eu...é...quando eu via que existia uma história da corrida da tartaruga com um animal mais veloz que era o...na...na...no mito amazônico é...a...o veado...eu achei interessante fazer uma justaposição desse mito amazônico, da leitura desse mito amazônico com..é...a versão europeia... embora os índios tenham esse mito sem...a...antes do contato com o homem branco...e no mito amazônico a tartaruga ela vence de a...o...o..o deer né...o...o...o veadinho...porque ela ah..ela faz um truque com ele... ela...ela diz assim...Olha você corre por entre é...a...digamos o...o descampado que você vai...pra você vai ser mais fácil e eu corro por entre os...a...os matinhos, por entre os arbustos...e o quê que ela faz? Ela combina com as amigas... que são iguaizinhas a ela... e...a...delas se colocarem em vários lugares da corrida, do percurso da corrida...e então quando o veado vai avançando tem sempre uma tartaruga que diz aí...Oi veado cê tá atrasado e tal...e ele..e ele tenta sempre superar, mas vai sempre encontrando outra tartaruga pensando que é a original e no final ele encontra a que tava no lugar da...do ponto de chegada, pensando que é a original e colapsa de cansaço...então é uma...isso se dá a leitura de uma sociedade que é...vence por cooperação, enquanto que na sociedade europeia ela vence por produção... porque a tartaruga não para de caminhar enquanto o coelho... muito é...cheio de si... dorme pra descansar... e a tartaruga vence porque o coelho dormiu.

Dessa forma, o pesquisador, utilizando das metodologias em História Oral, deve conhecer e entender o processo da memória de seu entrevistado, dando-o a liberdade para sua expressão. O roteiro de perguntas deve ser elaborado de forma a conduzir a fala do entrevistado, mas deixando-o a vontade para recordar os fatos que julga pertinente contar. De acordo com Alistair Thompson:

> *O processo de recordar é uma das principais formas de nos identificarmos quando narramos uma história. Ao narrar uma história, identificamos o que pensamos que éramos no passado, quem pensamos que somos no presente e o que gostaríamos de ser. As histórias que relembramos não são representações exatas do nosso passado, mas trazem aspectos desse passado e os moldam para que se ajustem às nossas identidades e aspirações atuais. (THOMPSON, 1997, p. 57)*

A subjetividade da entrevista encontra sua contrapartida na materialidade dos objetos e documentos encontrados tanto dentro do espaço do acervo quanto em instituições museológicas, catálogos de exposições e livros que abordam o trabalho do artista. Unindo entrevistas e documentos os pesquisadores terão uma visão geral da participação do artista dentro do contexto histórico-cultural ao qual ele se insere, trazendo novas informações sobre os aspectos de sua obra e de sua vida.

Dessa forma a entrevista se torna uma metodologia válida para a construção e preservação dos acervos de artistas, especialmente quando seus interlocutores ainda estão vivos e podem fornecer mais dados sobre seus trabalhos, processos de criação e também sobre sua vida. A memória permeia esses espaços e por isso cabe aos historiadores, conservadores e restauradores a busca pelo maior numero de informações para a preservação desses lugares.

REFERÊNCIAS:

ALBERTI, Verena. Indíviduo e biografia na história oral. Disponível em: < http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1525.pdf> Acesso em 2014.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, 1981. p.7-28.

THOMPSON, Alistair. Recompondo a memória: questões sobre a relação entre história oral e as memórias. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História e do Departamento de História da PUC-SP. Vol. 15. São Paulo: PUC-SP, 1981. p.51-87.

JOGUE FORA SEUS PRECONCEITOS POR UM PIRULITO

THROW AWAY YOUR PREJUDICES FOR A LOLLIPOP

Carlos Eduardo Dias Borges
Universidade Federal do Espírito Santo/UFES

RESUMO
O artigo descreve e discute questões pertinentes a uma performance participativa, apresentada em 2014, em Curitiba, no MUSA, como parte integrante do projeto "Independência quem troca?" participante do projeto FUNARTE edição 2013. Trata da realização de um trabalho, que é ativado pela atuação dos visitantes que são agentes levados a perceber a relação entre a linguagem escrita e o seu deslocamento no espaço expositivo. Como outras questões não são evidentes, esse texto assume essa função e se torna parte integrante da proposta.
Palavras chaves: conceito, pré-conceito, deslocamento, espaço

ABSTRACT
This article describe and discuss questions related to a participative performance, presented in Curitiba, in 2014, in MUSA, as part of the project "Independência quem troca?" selected by the project FUNARTE 2013 edition. Handle with the work activated by visitors performances, to lead them to realise the relations between written language and their movements into the device space. As other questions are not clear, this test takes this function and so takes part into the proposal.
Keywords: Prejudice, movement, space

INTRODUÇÃO

Apresento a seguir algumas considerações que julgo pertinentes sobre o trabalho "Jogue fora seus pré-conceitos por um pirulito" apresentado em 2014 no MUSA, como parte integrante do projeto "Independência quem troca?" participante do projeto FUNARTE edição 2013. Pretendo descrever a apresentação, explicitar objetivos e reflexões propostas pelo acontecimento e colocadas em discussão posterior na UFPA Universidade do Paraná, acrescentando algumas observações que julgo pertinente, de forma a prosseguir na discussão e potencializar suas propostas.

DESCRIÇÃO

O trabalho consistiu em duas pilhas de papel (no tamanho A3/2 ou metade de uma folha tamanho A3) em cores contrastantes (amarelo e azul do papel "superbonder"), com a palavra "conceito" carimbada, dispostas na entrada principal do Museu (Figura 1). As folhas eram oferecidas, aos visitantes da mostra: "Independência a quem troca?", com a pergunta: Sr(a), aceita um conceito? Em caso afirmativo, se seguia a questão: Amarela ou azul?[11]. O proponente então carimbava a palavra e entregava o papel. Necessariamente, o visitante subia as escadas para chegar a exposição que acontecia no segundo andar e, na porta da mostra, um outro participante oferecia um pirulito para que o mesmo visitante se livrasse do papel. (Figura 2). Uso esse termo pois as folhas tinham essa medida para causar um leve incômodo ao ser transportado (um pouco grande) e gramatura de forma a não dobrar espontaneamente, porém suficiente para ir amassando com certa facilidade. Embora, para resolver esse incômodo, o visitante possa simplesmente dobrar o papel, a distância entre o ponto de oferecimento e o de troca não era tão grande, de forma que no momento em que a pessoa, recuperada da "surpresa" do oferecimento, pensava na ideia de dobrar e guardar, já se deparava com a oferta de troca, para atirar o papel no canto da sala em um monte, ou em outro lugar que considerar adequado (um comportamento aceito para o espaço e local). O pirulito tem a forma específica de uma chupeta de criança e cria novo embaraço, pois custa a dissolver, caso levado a boca.

A DISCUSSÃO PRETENDIDA

Além da ideia de tomar um conceito em seu significado escrito, transformá-lo pelo caminhar (pelo espaço físico), em outro conceito, o de um pré-conceito (porém verbalizado como preconceito); o ato executado leva a um envolvimento (aprisionamento) em uma rede de opções (o visitante respondeu a três perguntas), que pretende provocar a reflexão sobre o próprio conceito, seu uso e compreensão. Esta reflexão é sugerida com a explicitação, por meio de uma faixa, de que seu conceito se transformou, por meio de sua ação, em um pré-conceito.

Nesse sentido penso que essa palavra, dessa forma (com diferente escrita e homófana na língua falada) poderia ser prisioneira de um "Gap" (no sentido de Smithson) (Ferreira e Cotrim, 2006) um buraco negro, uma falha na rede de significados que não consideramos, ou como algo que vai além de seus limites, ou ainda que simplesmente não compreendemos bem. Na arte, essa percepção sugerida, porém provocativa, me parece importante, exatamente por sua proposta reflexiva-lúdica-visual.

Aprofundando esse raciocínio, no sentido do significado ativado pela ação do participante, se um indivíduo, na cidade dos homens, não parar em um sinal vermelho, ou seja, não tiver um "preconceito", morre. Da mesma forma, ao aceitar o pirulito, o visitante, avisado pelo convite ou pela faixa título presente no próprio local onde lhe são oferecidos os pirulitos sobre a oportunidade de se livrar de um preconceito, aceita também uma forma de "suborno". Ao trocar um papel (em alguns casos uma das folhas de papel, quando o visitante pediu um conceito de cada cor, ao responder as perguntas iniciais, ficando de posse de duas folhas) por um pirulito colorido, embrulhado em plástico transparente, em escala menor e adequada a uma bolsa ou bolso, ele percebe que encerra sua participação, se livrando sem qualquer "temido risco" de outra situação "embaraçosa" (comumente evitada por exemplo quando, em um teatro, quando a interação com o público é prevista, e o expectador busca um lugar longe dos corredores ou das primeiras fileiras de assentos). Nesse sentido, o desconforto da abordagem, no ato de propor a troca se mostra parente dos pedintes e serviços oferecidos nas ruas, porém em um lugar que provoca "pré-disposições" específicas (Figuras 3). Essa é uma reflexão pretendida, proposta a partir da consciência que a provocação pode vir suscitar e, é portanto muito mais de ordem mental do que física, embora dependente da segunda.

O participante era levado a tomar diversas decisões: ele decide ir a mostra, a aceitar ou não o "conceito", escolher sua cor (ou mesmo pedir um de cada, como citado e que aconteceu com vários visitantes). Depois aceitava se livrar do "objeto". Insisto no termo livrar-se, em lugar de trocar, pois considero que o aceitar o papel já é um ato de boa vontade, de cooperação forçada em um visitante recém chegado e mais disposto (em princípio) a ter uma noite agradável. Além disso, a troca, por um objeto conhecido, comum, ready-made e útil (o pirulito), torna-se um alívio no sentido já comentado de encerrar a participação. Principalmente porque o caminhar permite a reflexão rápida sobre o destino a ser dado ao papel carimbado, sem ser atirando fora de forma pouco educada, principalmente diante da ausência de lixeiras no trajeto.

A complexidade desses jogos (a potencialização da escrita somada a um sentido dado pelo deslocamento), dependente do domínio dos códigos de sua sociedade e de seu tempo, se assemelha ao próprio ser, em sua compreensão de suas linguagens em seu sentido ontológico, se tornando nesse sentido portanto, uma forma de se auto revelação do homem e de suas complexas relações com a arte e a sociedade de seu tempo.

OUTRAS QUESTÕES DA PROPOSTA

Assim considero que esse próprio texto compõe a proposta. Como uma extensão escrita de seu método, contribuindo para estender para o meio acadêmico, reflexivo por si, essa proposta artística (já apresentada em um museu ligado a uma Universidade). Meio adequado a sua existência, por seu caráter pouco comercial (ou mercadológico), porém adequado a projetos, incluindo universitários de Pesquisa, de extensão Universitária e ainda a possibilidades dos atuais editais públicos. Portanto assinalador também do emaranhado de relações que fazem algo ser tratado como arte, em diferentes campos e especificidades.

A distância percorrida, citada como pensada de forma a não dar tempo para consumar a dobra e guarda do papel (embora isso tenha acontecido em alguns poucos casos, principalmente se considerarmos que 150 papéis foram entregues), reproduz uma estratégia de vendedores, de não permitir que os clientes reflitam muito e, auxiliados (induzidos) por suas observações (do tipo: ficou ótimo, é o ultimo, etc), os levarem a comprar o produto enquanto ainda envolto em certa atmosfera propícia provocada pelo local da compra (loja por exemplo). Essa proposta, procura tirar partido de uma pretensa atmosfera de museu, de certa pré-disposição e certa temeridade a respeito das possibilidades de participação, além de evidenciá-la (aqui ou pela reflexão posterior aqui proposta)

Outro ponto a ser destacado é o tipo de participação pretendido. O trabalho depende da participação voluntária, mas essa participação não é plenamente confortável, como já mencionado. Pelo contrário, o objetivo é provocar a revelação de certo antagonismo (Bishop, 2004) entre essa "boa vontade" e esse receio, devido ao já citado risco decorrente do desconhecimento de como pode ser essa participação. Esta pode, por exemplo, se tonar embaraçosa por alguma pergunta. Nesse sentido, se por um lado a proposta de realização do trabalho se arrisca a ouvir não do público, por outro conta com essa boa vontade do grupo social envolvido e em sua esmagadora maioria, consciente do que representa esse espaço, ao prever o aceite (aceitando o risco)

ALGUMAS CONCLUSÕES

Para a reflexão proposta aqui sobre o conceito de suborno, me parece pouco provável para o participante chegar a ela espontaneamente. Uma exceção mesmo, embora possível, pois fica o "assunto", a noite de estreia da mostra, sua inserção social e os comentários do tipo "não entendi", ou o "percebi que", etc. Mas fica evidente que essa questão precisa ser induzida, provocada. Isso foi feito também pelo proponente, ao comentar no dia, após a entrega dos papéis e com os que se dispuseram a discutir, essa possível consequência de um gesto aparentemente inocente: uma troca, onde, interesses diferentes vão seguindo um roteiro tácito, sendo vivenciados, e superficialmente evidenciados (ao serem decifrados em sua previsibilidade), como um código de um público iniciado.

Nesse sentido, esse texto se torna um complemento das pesquisas mais amplas das relações entre palavra e imagem. No caso aqui da palavra falada e escrita, assinalando tempos diferentes (Krauss, 1998) e consequentemente espaços diferentes – inclusive em suas implicações sociais: no momento da inauguração o estado de espírito do visitante é um, no tempo posterior de alguma visitação é outro, em geral mais crítico e menos participativo. Portanto as relações são percebidas de forma diferente. Propõe um modo de tratar de uma ideia, como a de suborno, apenas (aqui seu mérito e seu ponto fraco) sugerindo-a, evitando o lugar comum e já saturado dos maneirismos da arte conceitual histórica, sem porém deixar de assumir certa herança genética dessa arte. No caso aqui tratada na sua dimensão social, temporal e espacial, ligada ao comportamento do visitante, no momento da inauguração de uma mostra de arte em um lugar institucionalizado. Independente de como a proposta chegou até essa instituição (que não cabe ser tratado aqui), esse trabalho tira proveito de reações previstas (houve uma experiência teste, realizada ante-

Figura 1: Fotografia do autor: Jogue fora seus preconceitos por um pirulito: projeto Independência quem troca. Funarte. Curitiba 2014

Figura 2: Fotografia do autor: Jogue fora seus preconceitos por um pirulito - 2ª parrte: projeto Independência quem troca. Funarte. Curitiba 2014

Figura 3: Fotografia do autor: Jogue fora seus preconceitos por um pirulito entrada do Museu: projeto Independência quem troca. Funarte. Curitiba 2014

riormente em uma oficina em uma atividade de um curso universitário de arte). O mesmo público aqui descrito, é o que lê o texto, frequenta exposições e se identifica com sua uma imagem como em um espelho de relance. Se depara com o convite a uma reflexão, a um olhar crítico sobre nossas atitudes e condicionamentos, nossas tolerâncias (como com o suborno)[12], nossos preconceitos e com nossos próprios julgamentos. No sentido exposto atua como inserção espacial ativa e crítica, já que essa é uma ação sujeita a um espaço tempo específico, único em cada caso particular da ação, tanto na relação com as diferentes pessoas como no seu sentido mais geral de "acontecimento" (ou performance participativa), aqui discutido.

REFERÊNCIAS:

BISHOP, Claire. Antagonismo e Estética Relacional. Tradução de Milena Durante. Revisão de Clarissa Diniz. Revista Octuber n.110 (2004)

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (seleção e comentários). Escritos de artistas. Anos 60/70. [Tradução de Pedro Süssekind... et al]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da Escultura Moderna. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NOTAS

11 Ao serem entregues uma reverência de cabeça, indica o agradecimento com as participações e com a boa vontade das diferentes pessoas em estarem pré-dispostas a aceitarem a participação na proposta.

12 Ou com alguma outra questão ética possivelmente desperta por outras situações surgidas, imprevistas na realização. Aconteceram respostas variadas como "Preferi guardar o papel" ou "Troquei um e guardei o outro", ou ainda "Pedi o pirulito e guardei o papel". Cada uma dessas variadas respostas com potencial para suscitar outras possíveis reflexões éticas, ligadas portanto a linha estética proposta pelo trabalho.)

IDENTIDADE DE GÊNERO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: TRÂNSITOS E QUESTIONAMENTOS

Emerson C. Nascimento
Instituto de Artes – IA/ Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP/ CAPES.

RESUMO
O gênero nos condicionou a entender o corpo como território de limites estabelecidos por códigos estéticos e sociais definidos. Nesse contexto, a dupla de performers Eva e Adele dentro de suas propostas artísticas estabelece novos conceitos a partir do deslocamento do gênero. A dupla de performers transita pelo espaço museal apresentando questões relativas a identidade de gênero. Suas obras deparam com questionamentos sobre identidade, gênero, recepção, institucionalização e política. A ambiguidade criada dentro da obra da dupla compromete o que entendemos como gênero fixo, gerando ambiguidades e indefinições.
Palavras-chave: gênero; identidade, *performance*; travestismo;

RESUMEN
El género nos ha condicionado para entender el cuerpo como un territorio de límites definidos, establecidos por los códigos estéticos y sociales . En este contexto , el dúo Eva y Adele dentro de sus propuestas artísticas establece nuevos conceptos del desplazamiento del género. Los dúo transita en el espacio del museo donde presentan temas relacionados con la identidad de género . Sus obras enfrentan a preguntas sobre la identidad , el género , la recepción y la institucionalización política . La ambigüedad creada dentro de la obra del dúo comete lo que entendemos como un género fijo , creando ambigüedades e incertidumbres.
Palabras-clave: género; identidad ; performance ; travestismo

A dupla de *performers* da Alemanha Eva & Adele, se destacaram no campo das artes a partir da década de noventa com suas aparições/performances no circuito das artes na Europa. Diante destas novas propostas artísticas, com performances e apresentações nas grandes bienais e feiras de arte o casal apresenta diversos questionamentos explícitos em sua obra: sexualidade, identidade, gênero, institucionalidade, e a própria arte.

Ao adentrarmos o universo de Eva & Adele nos deparamos com questões que foram alijadas da História da Arte. Entre inúmeras questões que suscitam seus trabalhos a identidade de gênero emerge como uma das principais. A potencialidade de suas obras atualiza temas conflitantes dentro sociedade contemporânea ocidental onde se determina nossa identidade de gênero ao nascermos. A dupla não define sua identidade de gênero como predeterminada biológica ou socialmente, sendo esta questão apresentada como parte integrante de suas performances.

Outra questão presente no trabalho da dupla surge com sua biografia, que é ficcional. Não há passado que possa nos apresentar dados sobre suas vidas e obras antes de constituírem a dupla, sua biografia surge com suas performances e suas obras tornando o ficcional realidade. A dupla é constituída por um casal biológico de gênero masculino e outro feminino e optam pelo reconhecimento como um casal. Vestidos sempre como roupas idênticas, seu figurino se compõe quase sempre na cor rosa e suas variantes.

O discurso proposto pela dupla não poderá ser entendido sem um aprofundamento teórico que subjaz em sua ação performática. Eva & Adele dizem: “Não sou nem homem nem mulher”, “Inventamos nosso próprio sexo”, “Nós viemos do futuro”. O escamoteamento das verdadeiras identidades indica a provável falta de importância que as mesmas possuem em suas vidas, sendo o discurso da arte o mais importante. Seu gênero definido pela ordem social estabelecida não os define como homem ou mulher mas suas obras indicam esse trânsito de identidade de gênero. A dupla Eva & Adele, desde sua aparição em 1991, não deixa identificar-se, sua biografia anterior às aparições é um mito. Isso pode ser compreendido como um apagamento de qualquer traço identitário que remetesse à um passado anterior ao seu trabalho artístico. A dupla nasce exatamente com sua obra, como eles mesmos enfatizam; viemos do futuro, portanto, na sua biografia não existe um passado.

Figura 1- Eva & Adele. Fotografia de Luciana Valio, Alemanha, 2012. (Acervo da fotógrafa)

Com inúmeras intervenções nas mais importantes exposições mundiais, a dupla possui uma vasta biografia. Sua produção artística não se

limita apenas a performances, o casal tem uma produção de fotografias, pinturas, desenhos, vídeos, esculturas, instalações, enfim ações que são geradas a partir de sua identidade resultando em diversos materiais.

O casal sempre se apresenta com as cabeças raspadas e com uma forte maquiagem. A ausência de cabelos na dupla só confirma o desejo de serem ambíguos; ao rasparem as cabeças destituem a presença identitária de um gênero predefinido. Essa prática era comum em diversas culturas antigas, nas quais o indivíduo, ao ser iniciado se despojava dos cabelos, rapando-os como símbolo de passagem para uma nova vida, porém ao ser questionada sobre sua imagem preferem tencionar a questão do gênero dizendo:

> "(...)Através da nossa aparência, decidimos tornar visível uma contradição: por um lado, a cabeça raspada como símbolo fálico, por outro lado, a graça feminina com saias curtas, saltos altos e baixos. Em nossa visão artística, a composição de nosso rosto é a pintura, e os nossos trajes são escultura. (Eva & Adele, 2003[13])

A dupla constrói uma narrativa ficcional em seu trabalho, que se torna verdade, apresentando-nos um discurso totalmente construído a partir de suas obras. Muitas questões emergem do discurso de Eva & Adele, entretanto o que iremos evidenciar está relacionado diretamente à construção do gênero na obra da dupla. A dupla subverte um sistema estabelecido como regulador social, ao entender o gênero como algo fixo, imposto por uma cultura.

Através da obra da dupla podemos transgredir o gênero, e neste discurso estão embutidas questões políticas e sociais, designadas a partir de reivindicações da dupla em suas performances.

A indumentária performática faz parte de um processo que não pode ser identificado apenas como um travestimento de uma *dragqueen*. Existe na obra da dupla uma questão fundamental: a performatividade, termo cunhado pela teórica Judith Butler a partir de sua Teoria *Queer*.

Butler nos apresenta a ideia de performatividade como fundamental no processo de performance de uma *dragqueen* e diferencia o termo performance do termo performatividade. Usando como exemplo a *dragqueen* como paródia dos gêneros instituído e aceitos.

> *Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. Aliás, parte do prazer, da vertigem da performance, está no reconhecimento da contingência radial da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. (BUTLER, 2003, p. 196)*

Ao enfatizar essa ação distinta da performance da *dragqueen*, a autora codifica a ação da performance para além do mundo do entretenimento e do espetáculo.

A proposta de gênero como construção cultural indicada pela autora nos auxilia na obra da dupla Eva & Adele. A relação com o gênero, estabelecida por meio de uma construção

oficial, se materializa na subversão da dupla, ao enfatizarem que o futuro já é presente, ou seja, sua ação de trânsito de gênero já se efetivou socialmente.

O artifício da construção do gênero na obra da dupla se diferencia da proposição codificada na *dragqueen*, pois Eva & Adele constroem seu gênero a partir da experiência artística. Ao assumirem o papel feminino, obtém a condição sígnica do feminino, e ainda conseguem institucionalizar seu próprio gênero construído. Este fato ocorreu quando se casaram no ano de 2011.

Segundo o jornal inglês *The Guardian*, de 01 de novembro de 2011, o casal de artistas constituído por um homem e uma mulher, poderiam ter se casado no período de vinte e dois anos de convivência, mas esperaram para que fosse oficializada a mudança de gênero de Eva para que isso se efetivasse. Através de uma sentença promulgada pelo Tribunal Constitucional Alemão, foi autorizada a mudança oficial de gênero no registro de nascimento de Eva, ainda que ela não tenha feito cirurgias para mudança de sexo. A sentença foi baseada em laudos psicológicos acerca da transexualidade de Eva. Não há um descolamento com relação à obra e à vida da dupla. Eva & Adele o tempo todo concretizam sua realidade artística na realidade das suas vidas, não existe separação. Neste sentido, a ideia de performatividade proposta por Butler se efetiva na ação da dupla de *performers*.

Butler enfatiza que o performativo advém de uma série de repetições que dão concretude à consolidação do gênero. Esta performatividade se consolida nas impressões que temos de ser homem ou mulher.

Outra questão sobre a performatividade relaciona-se ao que entendemos como alteridade: a repetição da performance de gênero também deve ser entendida pelo olhar do outro. O gênero é formado culturalmente, mas também é controlado institucionalmente quando se refere à liberdade expressiva. Isto é a performatividade que Bulter elenca como primordial para entender um gênero fluído e construído, o que potencializa o trabalho da dupla como ação política de reconhecimento de suas identidades construídas a partir de suas obras e não determinada pelo Estado.

Aqui não se trata somente de como nós praticamos nossas performances diárias ou artísticas, mas como essa repetição cria algo concreto em torno de nós e dentro de nós, podendo ser concreto através da alteridade.

A dupla tensiona politicamente o Estado ao questionar a instituição como proprietária de um discurso normativo sobre gênero. O discurso heteronormativo da sociedade contemporânea ainda se baseia numa sociedade falocêntrica apresentando apenas duas possibilidades de enquadramento do sujeito: o masculino e o feminino. Esta normatividade oferece na maioria das vezes o poder ao gênero masculino.

Ao analisarmos esse discurso binário percebemos que o mesmo advém de um modelo de controle social, Eva & Adele se contrapõe a ele através de sua arte, onde promulgam serem apenas indivíduos com possibilidade deles mesmos construírem sua identidade de gênero.

Questionando politicamente a institucionalização da arte, repetem a frase "onde estivermos é museu", e anunciam o museu apenas como um arquivo para suas obras. Nesse discurso surge outra percepção sobre o papel legitimador das instituições de arte sobre a produção artística da dupla, o que novamente produz questões políticas. A dupla não

aceita financiamentos institucionais para suas produções o que se torna ação de resistência, quando pensamos o museu e as galerias como legitimadores da arte. Portanto, o trabalho da dupla Eva & Adele nos faz rever questões políticas intrínsecas ao seu fazer artístico, nas quais podemos avaliar quem são os legitimadores que podem avaliar os conceitos sobre arte na contemporaneidade e identidade do sujeito na sociedade.

REFERÊNCIAS

BUTLER, J. Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DUMAS, Marie-Hélène. CIMAISE - 50e ANNEE - N°274 - 2e Trimestre 2003. Nicolas de Stael. Paris: CENTRE POMPIDOU, 2003.

PIDD, H. EVA & ADELE: We invented our own sex. The Guardian. Londres, 01 nov. 2011. Disponivel em http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/nov/01/eva-and-adele-interview (Acessado 04/03/2013)

NOTAS

13 Entrevista concedida à Marie-Hélène Dumas, Revista CIMAISE, 2003

ARTE CONTEMPORÂNEA:
INTELOCUÇÕES NECESSÁRIAS PARA SUA CONSERVAÇÃO

CONTEMPORARY ART: INTELOCUÇÕES NEEDED FOR CONSERVATION.

Gilca Flores de Medeiros
Universidade Federal do Espírito Santo/UFES

RESUMO
Este trabalho aborda a complexidade da conservação e restauração da obra contemporânea, discutindo os deslocamentos e expansão da atuação do conservador-restaurador e o necessário diálogo que este estabelece com os artistas/autores para a preservação da obra de arte, considerada em seu corpo material e imaterial. Abordaremos também os abalos e cisões provocadas na estrutura das instituições museais pela produção contemporânea e a conservação desses acervos no contexto capixaba.
Palavras-chave: conservação-restauração, arte contemporânea, museu, acervo.

ABSTRACT
This paper addresses the complexity of the conservation and restoration of contemporary art discussing the displacements and expanding role of conservator-restorer and the necessary dialogue that it has with the artists / authors for the preservation of the work of art, taken as a material and immaterial body. Also discuss concussions and divisions caused in the museological institutions structure for the contemporary art and the preservation of these collections in capixaba context.
Keywords: conservation-restoration, contemporary art, museum collections.

INTRODUÇÃO

Com frequência os projetos artísticos contemporâneos trazem como características a impermanência, o experimentalismo, a descontinuidade, a pluralidade de linguagens, uso de materiais recentes ou utilização não convencional de materiais tradicionais, criações coletivas, interdependência com o espaço e/ou contexto, interatividade com o público. Observando-a em relação aos períodos anteriores, a arte contemporânea expressa uma ruptura com antigas concepções, que repercute fortemente em sua materialidade e nas relações propostas a partir dela, muitas vezes dissipando ou tornando muito tênue a demarcação do território da arte. Campos expandidos, na ideia e na matéria, as transformações disparadas pela obra contemporânea atingem diretamente as estruturas museais e a área da conservação-restauração, uma vez que muitos valores e protocolos anteriormente preconizados na conservação da obra de arte tradicional tornam-se inadequados ou ineficazes. Confrontadas pelo carácter experimental e subversivo da arte contemporânea, as instituições museais são questionadas em suas estruturas, física, conceitual e metodológica, fragilizadas diante de uma produção artística que foge ao domínio de seus habituais procedimentos e exige novos parâmetros, maior dinamismo, abertura para relações dialógicas e interdisciplinares.

Atenção especial tem recebido as obras *não convencionais*, como as instalações, por geralmente apresentarem maior complexidade construtiva, por vezes se destacando por suas escalas, pelos múltiplos elementos e materiais, as interações com o público e com a espacialidade, demandando com frequência montagens complexas e onerosas, que exigem soluções na adaptação a diferentes espaços expositivos, devendo atender à proposta do artista em seu caráter material e imaterial. Outro desafio de igual magnitude emerge das obras efêmeras, que abalam os pilares sobre os quais as instituições museais sempre se pautaram, assim como o campo da Conservação-Restauração, projetar na materialidade do objeto a valoração da obra de arte.

Importantes iniciativas internacionais foram realizadas em atendimento a este desafio, reunindo em redes de trabalho profissionais relacionados com a conservação das coleções contemporâneas, cujo trabalho cooperativo e aprofundado resultou no desenvolvimento de respostas à emergencial necessidade de atender às novas demandas da conservação provocadas pelos acervos de arte contemporânea.

Em 2010, o simpósio internacional *Contemporary Art: Who Care?* pôs em evidência a problemática da conservação de obras *não convencionais*, em especial as instalações, cujas exigências levou ao estabelecimento de uma nova linha de trabalho, devido à complexidade construtiva e relações ampliadas que estabelecem com o espaço e público. O evento reproduzia o modelo do encontro *Modern Art: Who Care?*, de 1997, que teve como louvável desdobramento a criação da rede de cooperação *International Network for Conservation of Contemporary Art* – INCCA, em 1999, com propósito de reunir profissionais para trabalhos em cooperação, com compartilhamento de conhecimentos e experiências, contribuindo para o avanço no campo da conservação de acervos contemporâneos. Com foco nas instalações, profissionais membros dessa rede desenvolveram o projeto *Inside Installations*, realizado de 2004 a 2007, coordenado pelo Instituto Holandês para o Património Cultu-

ral (ICN, Amsterdam), e co-organizada pela Tate, de Londres, reunindo ainda outras europeias como o Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS), da Espanha, cujos resultados foram capitais para gerar fundamentação teórico-prática na conservação de instalações, no que tange a documentação, guarda e exposição das obras. Com objetivo de desenvolver uma plataforma de difusão para compartilhar e dar visibilidade aos resultados, os participantes desenvolveram grande número de comunicações em congressos, seminários, cursos, repercutindo os resultados e conhecimentos gerados pelo projeto. Em 2008, o projeto *Inside Installation* se estende à América Latina, em projeto envolvendo o MNCARS, O Museo de Arte Latinoamericano, de Buenos Aires (Argentina) e o Museu de Artes Visuais de Montevideo (Uruguai). (VANRELL VELLOSILLO, 2008)

O INCCA atua como importante aglutinador de profissionais, contando com a participação de conservadores, curadores, cientistas, arquivistas, historiadores de arte e pesquisadores. A rede, que até o ano de 2002 reunia 23 profissionais de 11 instituições europeias, registra em 2014 mais de 1200 membros (incluindo os independentes e estudantes), representando 730 organizações de cerca de 65 países. Dentre as contribuições efetivas, destacamos os protocolos de documentação, em especial roteiros para entrevista com o artista, registro hoje entendido como capital para a compreensão da proposta artística, para a identificação do quê e como conservar, bem como garantir futuras montagens em exposição pública em conformidade com a proposta original.

Buscando facilitar a comunicação entre grupos ibero-americanos, em novembro de 2010, em reunião de trabalho na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, com representantes da Espanha, Portugal, Brasil, Chile, Perú, México, Uruguai, Cuba, Canadá e profissionais latinoamericanos residentes nos EUA, foi criada a *Red Iberoamericana de Conservación de Arte Contemporáneo* – RICAC, cuja coordenação está a cargo do Departamento de Conservação do MNCARS. A rede tem oportunizado o compartilhamento de experiências e multiplicação de respostas que alicerçam o trabalho dos profissionais de instituições museológicas de diversos países.

Vários outros projetos de investigação contribuíram, ainda que em menor escala, para o estabelecimento das diretrizes hoje norteadoras no campo da conservação de obras contemporâneas. Também no Brasil o tema tem ocupado a pauta de discussões em diversos eventos, assim como instigado projetos de investigação, embora tenhamos aqui ainda poucas publicações, sendo mais recorrente o acesso aos conhecimentos nesta área a partir de artigos, dissertações e teses. Neste contexto, destacamos a importância do trabalho de Magali Melleu Sehn, com longa experiência profissional no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, atualmente professora adjunta do curso de graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais da UFMG. Em diversos artigos tem abordado importantes aspectos dessa atividade, sendo uma referência sua tese doutoral *A preservação de 'instalações de arte' com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas* (SEHN, 2010).

Compreende-se hoje que a documentação realizada pelo conservador-restaurador tem papel determinante para a conservação de obras mais complexas, sem a qual a manutenção de uma obra de arte pode ser comprometida. Magali Sehn ressalta ser necessário

não apenas uma mudança metodológica e novos critérios de conservação/restauração, "mas de uma revisão das práticas museológicas estabelecidas quando determinadas modalidades são adquiridas, como por exemplo, possibilidades de armazenamento e (re) exibição no futuro" (SEHN, 2012). Este aspecto parece-nos crucial destacar, uma vez que o propósito da incorporação de uma obra ao acervo é a possibilidade de novas exibições desta, o que tem sido inviabilizado por documentação inadequada ou insuficiente para a definição do quê e como conservar, falta de condições adequadas de armazenamento, apenas para citar alguns pontos.

Este panorama evidencia a complexidade da questão, que solicita frequentemente uma interação maior entre profissionais de diferentes áreas para atender às necessidades da obra contemporânea. Se junto aos demais acervos é reconhecida a importância do conservador-restaurador, diante dos acervos contemporâneos seu campo de atuação é dilatado. Antes desenvolvendo a maior parte de seu trabalho em um ateliê, agora desloca-se cada vez mais em direção à criação da obra, pois no momento da montagem da obra para a exposição ou ainda em sua produção é possível colher informações preciosas e realizar documentação específica para sua conservação. Neste caminho a interlocução desse profissional com o artista/autor da obra e, se necessário, com outros profissionais (curadores, cientistas da conservação, técnicos, assistentes de artistas, dentre outros) será determinante para a elaboração de uma eficaz *documentação para a conservação*, compreendida hoje como instrumento primordial para assegurar o cuidado da obra em sua materialidade, porém contemplando subjetividades presentes na obra, de modo a garantir sua manutenção e futuras reapresentações públicas.

Analisando esta questão, dentre outras possibilidades, Sehn aponta ações como o auxílio aos artistas na elaboração de seus acervos documentais, sob o ponto de vista da reservação (SEHN, 2012).

No contexto capixaba, temos como situação preocupante e crônica a inexistência de profissionais conservadores-restauradores no corpo técnico das instituições museais, sejam municipais, estaduais ou federais. Esta ausência traz consequências diretas na conservação dos acervos, uma vez que as práticas já preconizadas para acervos contemporâneos não estão sendo realizadas. Em muitos casos o que encontramos são registros realizados pelos curadores que, embora possam complementar e enriquecer os dados, não suprem ou substituem a documentação do conservador -restaurador, cujo grau de especificidade só é possível por sua experiência e conhecimento dos materiais e suas interações, podendo antecipar em uma entrevista com o artista, as dúvidas futuras.

Nesta circunstância local, não apenas deixa-se de contribuir com uma documentação que ofereça suporte à conservação e futuras montagens da obra artística complexa, mas também torna-se delongado o processo de atualização dos conceitos sobre as práticas na conservação e restauração de obras. A obra contemporânea em seu caráter plural, exige uma abordagem correspondente, pautada na interdisciplinaridade, para potencializar os esforços e garantir resultados mais adequados e eficazes em sua conservação e fruição.

REFERÊNCIAS

LLAMAS, Rosario. Conservar y restaurar al arte contemporáneo. Un campo abierto a la investigación. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2010. 219 p

SEHN, Magali Melleu. A preservação de 'instalações de arte' com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas. 2010. 238p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

VANRELL, Arianne. Proyecto Inside Installations em América Latina. Primeira fase: difusión, preparación y puesta en marcha. In: Conservación de Arte Contemporáneo*, 10ª Jornada*. Departamento de Conservación-Restauración, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009. Pp.217-221.

O ESPAÇO DE CONSUMO E SUA PERMANÊNCIA NA REGIÃO METROPOLITANA DA GRANDE FLORIANÓPOLIS – BRASIL

THE SPACE OF CONSUMPTION AND ITS PERMANENCE IN THE REGION METROPOLITAN OF GRANDE FLORIANÓPOLIS - BRAZIL

José Carlos da Rocha - Rocha
Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC

RESUMO
Nesta pesquisa, abordo o espaço de consumo e sua permanência como parte da história do crescimento e desenvolvimento da região da grande Florianópolis, observados da década de setenta até hoje. Considerando as concepções espaciais presentes em Milton Santos (1982) e de David Harvey (1980), procuro relacionar o modo como se comportou e ocorreu a ocupação de novos espaços de consumo através da ligação da ilha com o continente. Mediante projeções artísticas, apresento várias possibilidades de realidade ficcional, reconfigurando a ponte Hercílio Luz, um ícone de referência da região pesquisada.
Palavras-chave: Espaço de consumo; Memórias urbanas; Projeção artística.

ABSTRACT
In this research, boarding the space of consumption and its permanence as part of the history of the growth and development of the region of the great Florianópolis, observed of the decade of seventy until today. Considering the space conceptions gifts in Milton Santos (1982) and of David Harvey (1980), I look for to relate the way as if it held and it occurred the occupation of new spaces of consumption through the linking of the island with the continent. By means of artistic projections, I present some possibilities of ficcional reality, reconfiguring the bridge Hercílio Luz, an icon of reference of the searched region.
Word-key: Space of consumption; Urban memories; Artistic projection.

O presente trabalho trata de uma região geográfica metropolitana específica,tendo como objetivo identificar um modelo de espaço de consumo, sua permanência e seus deslocamentos temporais, além de projetar esses espaços por meio de uma concepção artística como ficção/realidade. A partir desses modelos de simulação, pode-se visualizar uma ocupação e deslocamento dos espaços de consumo no futuro na cidade de Florianópolis, com as modificações das paisagens mediante um determinado processo artístico. Esse recorte visa a analisar o uso dos espaços de consumo, com base nas permanências e transformações ocorridas ao longo de quase meio século e sua projeção visível através de várias alternativas para ocupação e deslocamento desses espaços na atualidade. Ou seja, os diferentes usos e ocupações revelam as mudanças culturais e a influência dos costumes, refletindo novas formas de utilização espacial. O ponto de referência foi a permanência do ícone já consagrado no imaginário dos moradores e dos visitantes: a ponte Hercílio Luz e seu contexto na paisagem urbana.

MEMÓRIA URBANA - A PONTE HERCÍLIO LUZ COMO ESPAÇO DE CONSUMO.

Por volta de 1675, dá-se início ao povoamento da ilha com a fundação de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis). No século XIX, Desterro foi elevada à categoria de cidade; tornou-se capital da Província de Santa Catarina em 1823. Sua denominação atual, em homenagem ao Marechal Floriano Peixoto, deve-se à iniciativa do governador Hercílio Luz em 1895. A Grande Florianópolis é constituída pelos municípios de São José, Palhoça, Biguaçu, Santo Amaro da Imperatriz, Antônio Carlos, São Pedro de Alcântara, e Paulo Lopes. A Região Metropolitana conta com aproximadamente 920 mil habitantes atualmente. Um dos fatores mais importantes e significativos que promoveram o crescimento e desenvolvimento da Capital foi a construção da ponte Hercílio Luz em 1926, a qual propiciou a dinamização dos contatos entre continente e ilha. Isso facilitou a integração do espaço geográfico, que, embora fosse bem próximo, sem a ponte, tornava-se distante e de difícil acesso, devido à dependência de meios de transporte marítimo. Segundo informações da Wikipédia (2014) a ponte Hercílio Luz é uma das maiores pontes pênseis do mundo e a maior do Brasil (Figura 1). A ponte tem 821 mhttp://pt.wikipedia.org/wiki/Metro de comprimento total, sendo formada pelos viadutos de acesso do continente, com 222 m, e da ilha, com 259 m, e pelo vão central pênsil, com 339 m de extensão.

Figura 1 - A ponte Hercílio Luz no presente. 20x30cm . Fotografia do autor, 2013. Fonte: Acervo do autor.

Figura 2 - Ponte Pedro Ivo (1991),à esquerda;à direita, Ponte Colombo Salles (1975), vista sentido ilha-continente. Fotografia do autor, dimensões 20x30cm. Fev. 2014
Fonte: Acervo do autor.

Aponte tornou-se peculiar no contexto da cidade de Florianópolis, tanto como um corredor de transporte metropolitano, como um ponto turístico e via cartão-postal. Assim, a memória da cidade é preservada nesse espaço público de consumo, em que é conhecida e reconhecida no Brasil e no mundo. Sendo tombada em 1992 pela Prefeitura Municipal como patrimônio histórico, artístico e arquitetônico de Florianópolis, e pelo governo do Estado de Santa Catarina e Ministério da Cultura em 1997.

Desde, pelo menos, meados dos anos 60, a ponte Hercílio Luz já havia um grande descontentamento com esta única opção de acesso entre Ilha e continente. A verticalização dessa área começou na década de setenta, ocupando todos os espaços disponíveis no decorrer das décadas posteriores.

Tendo em vista o desenvolvimento, novas pontes foram construídas, permitindo assim a vazão do tráfego intenso e criação de outros espaços de consumo para atender à demanda. Em 1975, foi construída a segunda ponte Colombo Salles e a terceira ponte Pedro Ivo em 1991 (Figura 2).

Referindo-se ao processo de globalização, Harvey (2013, p.80) comenta que tem recorrido repetidas vezes à reorganização geográfica como forma de valorização dos imóveis e tudo que a eles se relaciona. Conforme cita Santos (2001):

> [...] novos lugares são chamados a novas funções, velhos lugares se renovam inteiramente ou parcialmente, sendo arrasados ou conservando relíquias. A cada momento histórico, cada pedaço da cidade evolui diferentemente, e o centro histórico sendo, por persistência como lugar central, o espaço por excelência das mudanças contínuas e às vezes brutais de valor.Milton Santos (2001, p.24).

Nos anos de 1975 e 1991 foram agregadas à paisagem duas novas pontes, criando novos espaços de consumo, ou seja, surgiram novos usos, implicando outros fluxos e reordenamentos espaciais, acentuados pela dinâmica capitalista. Entretanto, a primeira ponte continuou sendo uma significativa referência pela sua historicidade e importância na memória do morador ilhéu. De acordo com Hannah Arendt (2005, p.64) *Se o mundo deve conter um espaço público somente para os que estão vivos: deve transcender a duração da vida de homens mortais*.

Observa-se que a cada nova construção de pontes na cidade de Florianópolis, reconfigura-se e altera-se a visibilidade da cidade. A paisagem da cidade expande-se e muda à medida que os espaços são ocupados para atender às necessidades da população. Neste contexto, segundo a autora Ana Carlos comenta:

> *"a paisagem não só é produto da história como também reproduz a história, a concepção que o homem tem e teve de morar, do habitar, do trabalhar, do comer, do beber, enfim, do viver" (CARLOS, 1997, p.38).*

ESPAÇO DE CONSUMO CONTEMPORÂNEO – PONTE HERCÍLIO LUZ.

Para haver uma reutilização do espaço, a fim de que se torne um espaço de consumo, é necessário que haja diversas intervenções (públicas e privadas)nessa área, principalmente voltadas para a questão de infraestrutura, para que se torne um local seguro e utilizável. Atualmente a ponte está sendo usada para fins de propaganda de campanhas e a iluminação colorida é utilizada como referência. No Natal e festa da virada de ano, no cenário de fogos de artifícios, a ponte é celebrada pela população local e divulgada por todos os meios de comunicação (Fig. 3 e 4).

Ao longo de quarenta anos, verifica-se a importância e os benefícios dessas ligações utilizadas sistematicamente e diariamente por milhares de pessoas como espaço de consumo essencial. Observa-se que a artéria principal da cidade-capital, sendo triplicada, mantém viva a conexão e integração do espaço geográfico com as demais regiões.

O geógrafo Milton Santos (1982,p.82) define espaço como acumulação desigual de tempos. Nessa perspectiva, o espaço geográfico é coagulação do trabalho social, materialização de ideias e de ações das sociedades sobre a natureza. O espaço materializa diferentes tempos sociais; sua gênese e evolução constituem o objeto da geografia em novas possibilidades.

Figura 3 - Show pirotécnico com na Ponte Hercílio Luz em Florianópolis, na virada do ano de 2013 para 2014. 20x30cm. Fotografia do autor. Fonte acervo do autor

Figura 4 - Show pirotécnico com efeito cascata, na Ponte Hercílio Luz em Florianópolis, na virada do ano de 2013 para 2014. Fotogafia do autor Fonte: Acervo do autor

Bauman (2001,p.112) distingue e exemplifica duas grandes categorias de espaços públicos nas cidades contemporâneas: *espaços de atravessamento e espaços de consumo.* Na segunda categoria que é o objeto de pesquisa, a de espaços de consumo, considera que o habitante da cidade é reduzido à condição de consumidor: ele compartilha espaços físicos de consumo, salas de concertos, exibições, pontos turísticos, pontes, aeroportos, cafés e *shoppings,* sem qualquer interação social real. Esse espaço encoraja a ação, mas não a interação. Compartilhar o espaço físico com outros atores dá importância à ação, corrobora o ato e justifica-o sem mais razões. É o que se traduz na frase "eu vou (ou faço) porque todo mundo vai (ou faz)". Bauman (2001, p.142) é enfático quando diz:

> "que a tarefa é o consumo, e o consumo é um passatempo absoluto e exclusivamente individual, uma série de sensações que só podem ser experimentadas - vividas - subjetivamente. O lugar pode até estar repleto de pessoas, mas não há uma ação coletiva, os encontros são breves e superficiais".

Nesses conceitos, observa-se que o espaço de consumo é formado por pessoas, objetos e o meio espacial onde estão inseridos. Com base nesses pressupostos, foi desenvolvida a pesquisa, considerando a trajetória histórica do lugar investigado, que é o espaço de consumo que liga a ilha com o continente, onde se situa a cidade de Florianópolis, capital de Santa Catarina.

PROJEÇÃO POÉTICA

A construção da ponte Hercílio Luz na década de vinte foi um evento marcante na dinâmica do espaço de consumo, pois, a partir disso, o comércio e serviço foi dinamizado, o que provocou um novo modelo de ocupação na região metropolitana inexistente na época. Essa dinâmica segue provocando novas possibilidades, o que permite aos artistas utilizarem suas criatividades para contextualizar o fato em seus processos artísticos. Minha proposta como artista insere-se num contexto real/ficcional deste recorte de espaço de consumo, não esgotando todas as possibilidades desse futuro em que está inserido esse ícone consagrado, que é a ponte Hercílio Luz.

Como artista, porém, vi-me impelido a trazer para o presente um acontecimento do futuro na questão pesquisada. No último fim de ano, tive a satisfação de filmar e fotografar por vinte minutos todo o espetáculo pirotécnico que foi propiciado a todos, em que a ponte Hercílio Luz ficou iluminada com fogos de efeito cascata, um momento único e especial (Figura 3 e 4). Esse espaço foi consumido prazerosamente de forma mais intensa por milhares de pessoas ao mesmo tempo, permitindo assim a formação de uma nova dinâmica no espaço de consumo.

A seguir demonstro, por meio do meu processo artístico, numa visão do futuro, situações reais/ficcionais, possibilidades de permanência e deslocamentos do espaço de consumo onde está inserido o ícone da região metropolitana (Figuras 5 e 6).

Figura 5 –Fotografia com interferência de pintura: espaço de consumo projetado real/ficcional. Dimensões 20x30cm. Obra do autor,2012
Fonte: Acervo do autor.

Figura 6–Fotografia com interferência em Photoshop e pinturas.20x30cm. Obra do autor,2012
Fonte: Acervo do autor.

Através de pinturas e elaborações fotográficas a ponte Hercílio Luz apresenta toda uma relação com o meio em que está inserida, mas, considerando uma alteração ambiental a partir da ênfase figurativa em relação aos elementos humanos e naturais, o que foi designado por Milton Santos como elementos constituidores de espaço, pois os objetos, em conjunto com as ações, formam o espaço geográfico e são, segundo Milton Santos:

> *"tudo o que existe na superfície da terra, toda herança da história natural e todo resultado da ação humana que se objetivou. Os objetos são esse extenso, essa objetividade, isso que se cria fora do homem e se torna instrumento material de sua vida" (SANTOS, 2012, p.72).*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar o espaço de consumo propiciado pelas três pontes que ligam a ilha ao continente na região metropolitana da grande Florianópolis(Ponte Hercílio Luz, Ponte Colombo Salles e Ponte Pedro Ivo), destaca-se inicialmente a primeira ponte de uma maneira

singular, devido à sua história e seu contexto na memória da cidade. Por sua vez, as demais pontes também indicam a formação de novos espaços de consumo, cujos deslocamentos para outros espaços atende às necessidades dos novos usuários e suas novas circunstâncias e injunções. Entretanto, os usos não estão totalmente consolidados e esgotados, mas aptos a mudanças que poderão acontecer de acordo com as tendências obedecidas pela dinâmica do espaço de consumo da necessidade urbana.

As diferenças, semelhanças e peculiaridades dessas artérias circulação intraurbano são, em conjunto, o retrato da evolução do processo de ocupação e consumo ocorrido na paisagem da região metropolitana da grande Florianópolis. Com base nessas permanências, evoluções e deslocamentos do espaço de consumo, são apresentados, por meios dos processos artísticos, projeções que remetem a um futuro dentro de uma realidade ficcional. Essas possibilidades podem ocorrer, tanto pela ação do homem, como pela ação da natureza, com reflexos no espaço de consumo. Assim, a arte brinda com uma visão antecipada como fonte de questionamento e observação dessas imagens possíveis, permitindo ver, pensar e refletir sobre o uso dos espaços de consumo e seus desdobramentos num prazo não muito distante do atual.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*.10. ed.Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
HARVEY, David; EDWARD, Arnold. *Justiça Social e a Cidade*. São Paulo: Huntec, 1980.
HARVEY, David.*Espaço de Esperança*. São Paulo: Loyola, 2013.
SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1982.
_____. *O país distorcido:*o Brasil, a globalização e a cidadania. São Paulo: Publifolha, 2001.
WIKIPÉDIA, http://pt.wikipedia.org/wiki/Ponte_Hercilio Luz . Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre.Consulta 22 agosto 2014.

A POTÊNCIA ERÓTICA DO CORPO FEMININO OBESO: UMA APROXIMAÇÃO DOS FREAK SHOWS COM A POÉTICA DE ELISA QUEIROZ

THE EROTIC POWER OF FEMALE OBESE BODY: AN APPROACH OF FREAK SHOWS WITH THE POETIC OF ELISA QUEIROZ.

Júlia Almeida de Mello
Universidade Federal do Espírito Santo/ UFES/ FAPES
José Cirillo
Universidade Federal do Espírito Santo/ UFES/ FAPES/CNPQ

RESUMO
Os freak shows obtiveram grande reconhecimento do público no final do século XIX e início do século XX e as mulheres corpulentas ganharam destaque nas apresentações. Ao analisarmos os trabalhos de Elisa Queiroz, notamos características que compartilham com as das performers desses espetáculos. Queiroz explora a volúpia em seu projeto poético, acentuando suas "carnes". O estudo permite a visualização do preconceito em torno do corpo gordo e reconhece essas práticas artísticas como espécie resistência *à hegemonia da* "boa forma".
Palavras-chave: arte, freak shows, Elisa Queiroz, obesidade, gênero.

ABSTRACT
The freak shows achieved great public recognition in the late nineteenth century and early twentieth century and corpulent women were highlighted in the presentations. When analyzing the works of Elisa Queiroz, we note that it shares characteristics with the performers of these shows. Queiroz explores the lust in her poetic project, emphasizing their "meat". The study allows a visualization of prejudice around the fat body and recognize these artistic practices as a kind of resistance to the hegemony of "good shape".
Keywords: art, freak shows, Elisa Queiroz, obesity, gender.

INTRODUÇÃO

A utilização do corpo obeso como imagem geradora na arte contemporânea tem sido objeto central das minhas pesquisas. A recorrência da temática no ambiente artístico condiz com a proliferação de notícias sobre o assunto. Chama a atenção a forma com que os artistas lidam com tudo isso.

Em muitos trabalhos artísticos desse gênero, é comum encontrar um sentido bastante subjetivo, principalmente nos que são produzidos por artistas mulheres obesas. Parece que Susan Bordo (2003) estava certa ao comentar que mesmo hoje, com a descoberta do público masculino pela indústria da moda e do cosmético, ainda é o corpo feminino o mais direcionado às pressões da chamada "boa forma" e, por que não, da "beleza". Muitas artistas gordas (utilizando o termo para reforçar a ideia de afirmação do peso e distanciar um pouco de "obesas", palavra abraçada pelo campo médico), se apropriam da sua forma para debater os padrões de beleza difundidos na contemporaneidade e defender suas "carnes" do discurso negativo da medicina.

Elisa Queiroz (1974-2011) parecia se enquadrar nesse desejo de evocar volúpia através dos seus excessivos volumes. Em uma gravação disponibilizada pelo Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes da UFES, a artista indaga a obsessão feminina por dietas e cirurgias de redução de gordura e afirma que cada indivíduo deve ter o corpo que almeja, sem se prender a estereótipos ou a moda (QUEIROZ, [200-]).

Queiroz provocava os espectadores e seus sentidos sabendo do choque que muitas vezes a corpulência poderia causar, sobretudo quando revelada em decotes e "ofertada". Seduzia, aguçava o desejo utilizando muitas vezes do artifício da sinestesia (obras que exalavam cheiros e faziam imaginar sabores, obras de comer que acentuavam as cores).

Assim como Queiroz, as *performers* dos espetáculos conhecidos como *freak shows* de meados do século XIX e início do século XX, viam em seus corpos rotundos a possibilidade de transgredir as tradicionais regras das apresentações - com números na maioria das vezes cômicos – oferecendo uma dose de erotização e sensualização para a plateia.

O preconceito em torno do corpo obeso é bastante antigo no Ocidente. Segundo Gilman (2010), suas raízes estão na medicina tradicional (sobretudo com estudos da Grécia Antiga) e no cristianismo, que rebaixava a gula (e sua frequente consequência que era a gordura) a um dos sete pecados capitais, a algo material e portanto distante de Deus. É claro que muita coisa mudou com o passar dos séculos. Em alguns momentos e em determinadas culturas a gordura foi vista como algo associado a *status*, fartura, nobreza, beleza, fertilidade e etc. Mesmo assim, podemos nos arriscar a dizer que a ideia de um corpo magro, resultado da obediência às dietas e de práticas de exercícios ou do jejum para aproximação com o divino foi uma hegemonia na história do Ocidente.

Os *freak shows* são uma prova da marginalizarão[14] do corpo gordo. Popularizados no século XVI na Inglaterra sob o reinado de Elizabeth I, a espécie de circo passeava pela Europa com apresentações de pessoas que, de alguma forma, fugiam dos padrões de "normalidade". As obesas se incluíam nesse grupo, confirmando a sua associação ao estranho, particular, anômalo.

O interesse por esse tipo de espetáculo aumenta no final do século XIX e início do século XX em países europeus e nos Estados Unidos e é nesse momento que também aumenta a participação de pessoas gordas nas apresentações. Para estas pessoas os shows poderiam ser uma possibilidade de ganhar dinheiro com uma aparência que era considerada, além de tudo, exótica. A concorrência entre elas era tão grande que muitas tiveram que inovar criando cartões postais (que serviam como *folders*) ou de visita. De acordo com David e Fiona Haslam (2009), era comum entre estes artistas mentir o peso, usar roupas com enchimento ou divulgar cartazes com desenhos que exageravam suas formas para chamar ainda mais a atenção do público.

Com a popularização das pessoas gordas nos shows, muitas *performers* viram a oportunidade de deslocarem de seu corpo a ideia de piada ou do grotesco para a ideia de provocação. Apelidos com conotações sexuais e cenas de nudez passaram a fazer parte de inúmeros espetáculos protagonizados por elas, alguns dos quais permitia que o público as tocasse.

Desta forma, elas abriam o caminho para repensamentos sobre o lugar do corpo feminino obeso que ainda hoje, período próximo das produções de Queiroz, parece ser vítima das visões homogeneizadas e engessadas em nossa cultura.

FAT LADIES

A ironia implantada na poética de Elisa Queiroz reforçando muitas vezes elementos grotescos e apresentando pessoas que muitas vezes fogem dos padrões de normalidade ditados socialmente (vide o *Free Williams* disponibilizado no Youtube) já pode ser uma amostra de *freak show*. As pessoas, ao conferirem essas obras, reagem de uma maneira semelhante ao público de um século atrás que acompanhavam um número de *sideshow*: acham graça, se divertem ao ver o "desajeito".

Mas, quero trazer aqui trabalhos da artista que talvez falem ainda mais sobre ela e que parecem refletir os verdadeiros sintomas da obesidade. Os verdadeiros, e não aqueles sintomas escorregadios pregados pelos discursos médicos. E o que chamo de "verdadeiros sintomas" são os efeitos causados por toda a estigmatização da gordura perpetuada na nossa cultura. O sentimento de exclusão, não pertencimento, desencaixe e que aos poucos podem se transformar em desejo de autoafirmação, resistência e autovalorização. Esses verdadeiros sintomas podem ser discutidos em Queiroz e também nas *fat ladies* dos shows.

Mesmo sabendo do estigma que a gordura carrega, Elisa Queiroz frequentemente se autorretratava numa postura de satisfação e contentamento. Provavelmente insinuava que não era preciso ser magra para ser autorrealizada. Ela encontrou na arte o caminho para afirmar sua autoconfiança e (re)conhecer sua forma.

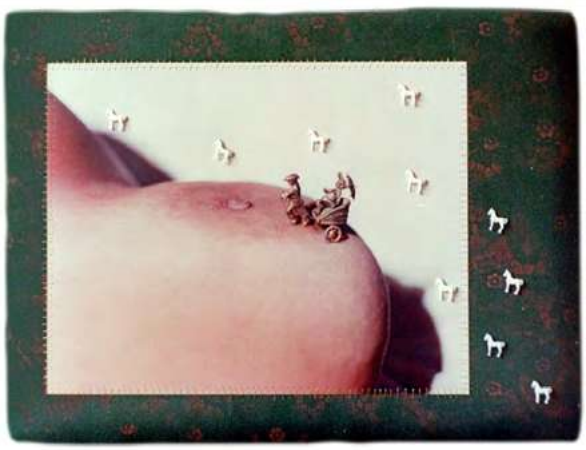


Figura 1. Elisa Queiroz, S/ título. Técnica mista (tecido, plástico, linha, espuma, tinta e fotografia), 50 x 35 x 5cm, 1998. Fonte: Catálogo de Elisa Queiroz (LEENA)

Nas primeiras obras da artista já observamos o indício desse desejo de seduzir por meio da imagem de si (Figura 1).

A postura de Queiroz condiz com a de Katy Dierlam (1950-) que é uma *performer* e atriz mais contemporânea no campo dos shows de excentricidades (Figura 2). Segundo Braziel e LeBesco (2001, p. 261), ela entrou para o universo dos *freak shows* se apresentando como uma *fat lady* de um senso profundamente político. Dierlam, incorporando a personagem Helen Melon, teve a oportunidade de confrontar as questões sociais concernentes ao seu corpo, ganhando segurança de si. Aceitar uma performance como *Fat Lady* significava deixar de se esconder, deixar de esconder qualquer excesso, como o fez Queiroz, embora timidamente nas séries que incluem a Figura 1. Aos poucos a artista ia reconhecendo seu espaço e, à medida que expunha através de fotografias e montagens seus seios, nádegas e barriga, ia se assumindo como um corpo de resistência.

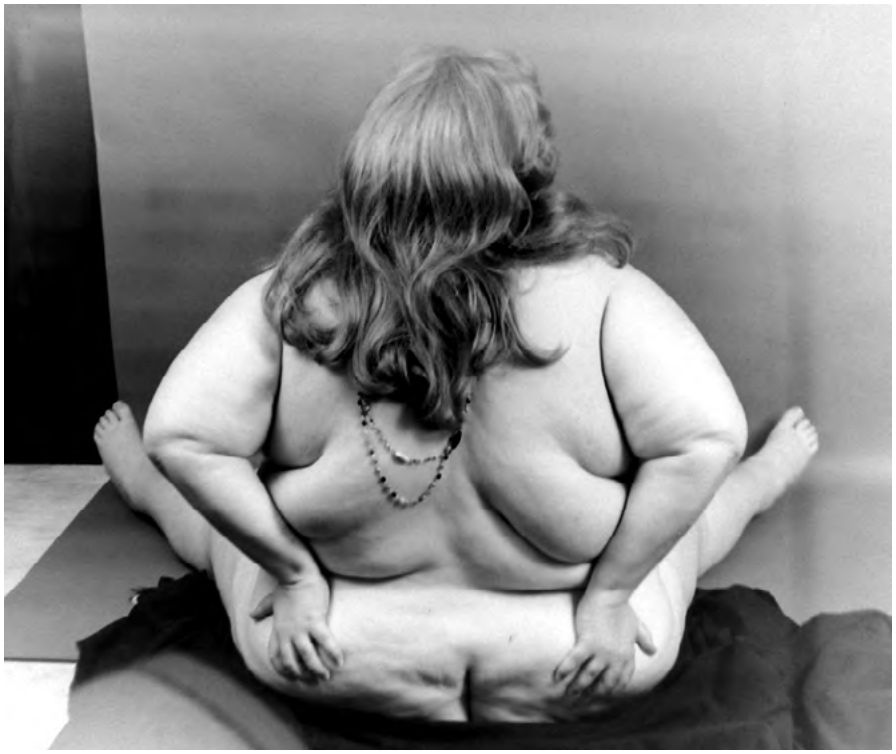


Figura 2. Fotografia de Katy Dierlam, s/d. Fonte: Sideshow Word.

Enquanto Queiroz precisava da arte para libertar seu corpo, Dierlam precisava de uma personagem para se livrar das amarras sociais. Era a Helen Melon que a tiraria da humilhação e representaria seu corpo como potência erótica. Ela dizia que o que poderia ser uma "anomalia ou deficiência" na vida, poderia se tornar uma resistência ou um protesto nos espetáculos (BRAZIEL; LEBESCO, 2001, p. 261).

Helen Melon, nome que vem de uma fruta, sugere volumes, circunferência e sabor. Queiroz também brincava com as frutas e suas formas para evocar os sentidos do público. Na sua série de trabalhos "comestíveis" ela frequentemente se colocava como uma deusa ou musa repaginada de algum "grande mestre" se deliciando com frutas volumosas e arredondadas (Figura 3).

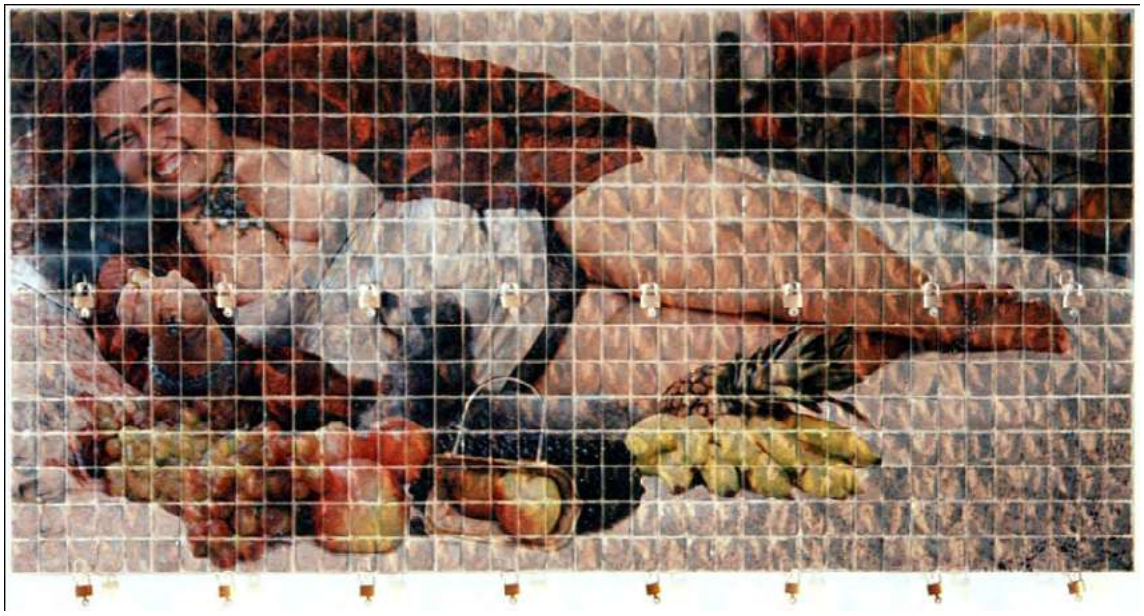


Figura 3. Elisa Queiroz, "Sirva-se", instalação, transfer, saquinhos de chá, acrílico, madeira e alumínio, 2002. Fonte: Catálogo de Elisa Queiroz (LEENA)

Figura 4. Cartão postal de Alice Wade, s/d. Fonte: Sideshow World.

Queiroz se insinuava através de decotes, pouca roupa, coberta de lençóis, rendas ou transparências.

Percebe-se que a Figura 2 permite uma aproximação com um dos cartões postais de Alice Wade (1894-1955, Figura 4), outra *fat lady*, conhecida por suas exibições sensuais. A cena e a pose são bastante próximas das de Queiroz.

Em "Sirva-se" (2002), Queiroz parece ter colorido a cena de Wade, tornando tudo mais divertido. Não que a artista tivesse conhecimento do postal – pelo menos não há nenhum evidência que permita afirmar se as conhecia. Aparentemente sem querer, esse encaixe

desliza desde preto e branco "sério" e "racional" para o colorido entorpecente e delirante de Queiroz. O sorriso dela é mais largo e, podemos induzir, a oferta também: além do deleite com ela, uma porção de frutas espalhadas sobre a cama é sugerida ao público. Saindo da imagem e indo para todo o contexto da instalação, os sentidos são ainda mais aguçados. Saquinhos de chá, que formam o grande mosaico, aguardavam a apreciação dos que por ali passavam. Mas era preciso encontrar a chave certa para abrir as portas de acrílico e então degustar o chá. O perfume era intenso, reforçava a ideia de seduzir, embriagar, desconcertar o público.

Uma vantagem, ao meu ver, nos trabalhos de Queiroz como potência subversiva, é a variedade de materiais que a artista trabalhou. Enquanto as *fat ladies* tinham o corpo como produto final de exposição, Queiroz tinha o seu como "base" para originar o produto final. Seus trabalhos, portanto, poderiam servir de apoio para outras pessoas, poderiam transcender um "problema" aparentemente pessoal para algo coletivo.

Figura 5. Elisa Queiroz, "Odor de fêmina", instalação, couro virgem, tecido linha, látex, plástico e ferro, 120 x 100 x 80cm, 2000.

"Odor de Fêmina" (Figura 5) é um exemplo do compartilhamento de questões do corpo feminino. Ela desta vez molda diferentes corpos, em diferentes posições em couro de vaca. O detalhe: os couros contêm marcas, cicatrizes, números. Características que analogamente remetem muitas vezes à (ainda existente) submissão do papel da mulher na contemporaneidade. Mulher vista muitas vezes pelo corpo, pelas medidas, pela roupa íntima que a aprisiona.

ÚLTIMAS PALAVRAS

Evitando expor seu corpo como símbolo de vergonha e humilhação – símbolos tão propagados pela moda e mídia -, Queiroz, assim como as *fat ladies*, desconstruiu as abordagens da gordura como algo indigno de beleza, prazer e sensualidade.

Possivelmente Queiroz e as *fat ladies* interviram desafiando o campo social dos estereótipos, dos corpos "controlados", mostrando uma nova leitura que permite a existência

(justa) da diferença, das identidades. Práticas como essas podem chacoalhar a ordem vigente. Práticas como essas só reforçam a potência da arte em dizer algo a mais. Em mostrar outros caminhos, novas possibilidades.

REFERÊNCIAS

BORDO, Susan. *Unbearable weight*: feminism, western culture and the body. 10 ed. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 2003.

BRAZIEL, Jana Evans; LEBESCO, Katleen (ed.). *Bodies out of bounds*: fatiness and transgression. 1 ed. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 2001.

GILMAN, Sander. *Obesity*: the biography. 1 ed. Nova York: Oxford University Press, 2010.

HASLAM, David; HASLAM, Fiona. *Fat, glutonny and sloth*: obesity in literature, art and medicine. 1 ed. Liverpool: Liverpool University Press, 2009.

QUEIROZ, Elisa. *Entrevista com Elisa Queiroz*. [200-]. Arquivos do Processo de Criação de Elisa Queiroz disponíveis no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) na Universidade Federal do Espírito Santo.

_____. *Elisa Queiroz*. [200-]. Catálogo de obras da artista não publicado. Arquivos do Processo de Criação de Elisa Queiroz disponíveis no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) na Universidade Federal do Espírito Santo. 36 p.

SIDESHOW World. *Sideshow performers from around the world.* Disponível em: <http://www.sideshowworld.com>. Acesso em: 23 set. 2014.

NOTAS

14 Também conhecidos como sideshows.

O DIA QUE VIREI O CÃO CHUPANDO MANGA: TRILHAS DE (INTER)AÇÕES E ENCRUZILHADAS (TRANS)CULTURAIS NA PERFORMANCE.

THE DAY THAT I WILL COME THE SUCKING MANGA DOG: TRAILS OF (INTER)ACTIONS & CROSSROADS (TRANS)CULTURAL IN THE PERFORMANCE.

Leonardo Jose Sebiane Serrano
Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Professor Milton Santos (Ihac) UFBA

RESUMO

Se pretende articular trilhas nas (inter)ações somático-performaticas da performance processual *Perlimpli(nada)s*; dita performance vem se desenvolvendo a partir de varios estímulos sensoriales in(corpo)rizados que vão sumando há uns anos, *links* que se acharam na encruzilhada das (trans)culturas que transito como sujeto. A possibilidade de compartilhar vestigios, mutações, leituras, repercussões e extensões da Performance como ação catártica de trocas nas identificações culturais diversas.
Palavras Chave: Pesquisa Somatico-Performativa, Performance, (Inter)Artes, (Trans)Culturas.

ABSTRACT

The purpose is to articulate trails of the Somatic-Performing (inter)actions of Perlimpli(nada)s (work in process); this performance wrapped various sensory encouragements in(body) added through a few years, links that were found at the crossroads of (trans)cultures and transit as my self. The possibility of sharing traces, mutations, readings, implications and extensions of the Performance like a cathartic action of exchanges in the diverse cultural identifications .
Keywords: Somatic-Performing Research, Performance, (Inter)Arts, (Trans)Cultures.

Exu não perguntava.
Exu observava.
Exu prestava atenção.
Exu aprendeu tudo.
(Prandi, 2001).

PERLIM(NADA)S, TRILHAS E (INTER)AÇÕES SOMATICO-PERFORMATIVAS.

A (Re)Performance Perlimpli(nada)s ganhou nome depois de varios anos de pesquisa-ação sob meu universo sensível, (inter)cruzado por varias motrices que impulsionam estados somático-performaticos; uma das pulsões de criação persistente é o texto de Federico García Lorca, *El Amor de Don Perlimplim con Belisa en su Jardín,* dito texto foi uma encenação durante minha graduação no ano 1998.

Os fragmentos do texto invadiram minha tese que se in(corpo)rou em soma, os vestigios do texto viraram carne na Performance-Instalação: *El Jardín del Encanto: aqui se habla Español (2009)*, se hibridizando com inspira(ações) sob trabalhos de Guillermo Gómez Peña e a vida da Chavela Vargas; as trilhas dramáticas hispânicas estavam apresentadas na encruzilha, se misturando numa troca-contaminação nos trânsitos físicos, orais e virtuais de imagens iberoamericanas, onde o verbo não era um pre-texto e o Brasil (re)vira Latinoamerica, nos continuos trânsitos (trans)culturais como sujeito-performer.

> *"A constituição de um eu, […] é vista neste texto como resultante de um processo em que não existe um eu desde o começo, mas sim uma soma de começos, ou seja, uma soma de experiências, de qualidades corpóreas, uma soma de sensorialidades e movimentos inaugurais, sendo este - a multiplicidade de inícios – o momento de integração, o momento onde o eu começa" (Borges, 2011).*

VIRANDO O CÃO

No inicio do ano 2014 fui chamado para participar na Aula inaugural da Expo IHAC (UFBA), no Museu de Arte Sacra da Bahia, nesta possibilidade me permiti participar colocando algumas experiencias recurrentes: Poema de *Comer tu carne, como manga* (de minha autoria) rezar o Padre Nosso e Ave Maria em espanhol, movimentos da vazia (segundo chacra), velas elétricas e mangas como elementos, fluindo a traves do impulso criador e permitindo Sintonia Somática no espaço -local (recovecos do subsolo do Museu). Todo soma é constituído por pulsões espaciais que merecem consideração e espaçotempo de emancipação, realização (performance) e participação. (Fernandes,2013).

Figura 1. Fotografia Valecia Ribeiro, El Jardin del Encanto: Aqui se habla Español, Salvador, (BA) Brasil, 2009. (Acervo do Artista).

Para mim tudo se dispõe a uma experiencia performatica, durante o trabalho juntei as experiencias,

com sapatos e roupa de trilha se apresentaram as ações de comer mangas como carne, rezos entre velas elétricas, pouca luz, caldo de manga no chão, corpo no chão se retorcendo, em continum.

> *"O corpo deixa de ser um objeto manipulado e manipulável para ser soma, matéria e energia experienciados de dentro com/no ambiente, num todo integrado de sentimento, sensação, intenção, atenção, intuição, percepção e interação" (Fernandes, 2013).*

Figuras 2 e 3. Fotografia Luiz Henrique Menezes (Expo IHAC), O Cão Chupando Manga, Salvador, (BA) Brasil, 2014. (Acervo do Artista).

REVELAÇÕES: A PESQUISA SOMÁTICO PERFORMATIVA

Neste processo de mobilidade e pulsões constantes, a Pesquisa Somático-Performativa sustentou questões relevantes de tradução e (re)significação, pois constitui-se de alguns princípios dinâmicos e abertos, que se adaptam a diferentes situações, contextos e aplicações, e que podem se transformar e/ou multiplicar ao longo do tempo (Fernandes, 2013). Esses principios foram ativando ações e experiencias acadêmico-artísticas nos meus afazeres. Me (re)conhecendo como performer-aprendiz da(s) obra(s) ou processo(s) cênico(s) que traçam conexões vitais nas minhas praticas e experiencias.

> *"As artes – em especial as cênicas – são constituídas por movimento (pausa e ebulição), presente no corpo, na cena, no preparo, na recepção, no ensino, pesquisa, escrita, palestras, registros etc. O processo de ensino, pesquisa e extensão é arte, não apenas compreendido como tal, mas realizado (performado) segundo o modus operandi da obra de arte, isto é: vivo, dinâmico, e imprevisível; forte justamente em sua efemeridade e fluxo". (Fernandes, 2013).*

Com esses princípios me permiti conectar com o fluxo dos impulso(s) interno(s) que fundamenta-se, inicialmente, no movimento do corpo, vestigios de imagens e lembranças na integração de meus *Eu* em sintonia com a experiencia que pretendo deixar acontecer em processos cíclicos, é assim como afirma Fernandes (2013), para integrar pelo movimento é preciso entregar-se à mudança constante, isto é, ao paradoxo do fazer integrado com o pensar num processo criativo contínuo. Um proceso que se nutre dos espaços como locais de trocas. Trata-se de trânsitos que existem dentro e fora de nós, assim como da percepção de si mesmo e a criação de locais existenciais de conexão.

REPERCUSSÕES E RELEITURAS

Sendo a Performance um (re)fazer continuo, que se nutre do espaço-tempo e dos vestigios das corporeidades, ele também propõe (re-des)leituras que atingem as memorias coletivas e afetivas dos espetactores, nas dinâmicas que transcendem a pele como fronteira.

> *"Sem muita dificuldade, logo notamos que a densidade desta pele é ilusória e efêmero é o perfil que ela envolve e delineia. A pele é um tecido vivo e móvel, feito das forças/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade: meio profissional, familiar, sexual, econômico, político, cultural, informático, turístico, etc. Como estes meios, além de variarem ao longo do tempo, fazem entre si diferentes combinações, outras forças entram constantemente em jogo, que vão misturar-se às já existentes, numa dinâmica incessante de atração e repulsa". (Rolnik, 2014).*

Justo nesta dinâmica é onde as Perlimpli(nada)s viraram um outro corpo, um *Cão chupando manga*, uma entidade reconhecivel para muitos asistentes e que repercute em seus imaginarios e nas paredes do Museu de Arte Sacra, onde um homem que chupa manga com desejo na escuridão se transforma num ser que habita as encruzilhadas baianas, sem pretender uma outra exploração alem da pesquisa a performance (re)contextualizada se potencializa nos imaginarios dos outros, na existencia vibrátil que transcende a pele e a conceitualização do evento e sim na experiencia vivida do fato.

> *"Arte não cabe em caixinhas, não cabe em galerias, não cabe em prêmios nem em editais (in situ). Arte é reflexão, inflexão, proposição e até despacho. Ela escoa, não se fixa nas paredes. Não tem moldura nem prego que a segure. A moldura é dura, mas também é doce e obedece, chiclete. O prego fere e deixa marcas na parede, mas não nos corpos. Nestes deixa afetações". (Medeiros, 2012).*

Afetações que reorganizam geografias e contaminam imaginarios, como meios de identidades (trans)culturais, na experiencia in(corpo)rada nos trânsitos, nas leituras e nos infinitos mundos das possíveis encruzilhadas do (re)fazer performance.

> *A mãe reparou que o menino*
> *gostava mais do vazio, do que do cheio.*
> *Falava que vazios são maiores e até infinitos.*
> *(Manoel de Barros, 1999)*

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel De. Exercícios de ser criança. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

BORGES, Hélia. Entre a palavra e o movimento. cad. Psicanál.-cPRJ, Rio de Janeiro, v. 33, n. 24, p. 92-104, 2011.

FERNANDES, Ciane. Princípios Somático-Performativos no Ensino e Pesquisa em Criação. Teatro na Escola. Reflexões sobre as Práticas Atuais: Brasil-Québec. Carole Marceau e Cláudio Cajaíba, org. Salvador: PPGAC/UFBA, p.105-115, 2013.

ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade - fronteiras com a ética e a cultura. Link para acesso digital pela página da autora: http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/sujeticabourdieu.pdf acesso 01 de maio do 2014.

MEDEIROS, Maria Beatriz. Arte, performance e rua. Minas Gerais, Revista Arte e Filosofia, Julho, p. 73- 84, 2012

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

PRÁTICA ARTÍSTICA E CAMPO PROFISSIONAL

LA PRATIQUE ARTISTIQUE ET LE CHAMP PROFESSIONNEL

Luciano Vinhosa
Universidade Federal Fluminense/ UFF/CAPES

RESUMO
Nesse artigo discuto a necessidade de se compreender a prática artística noS horizontes de uma formação profissional, seja esta formal ou informal. O artista ainda hoje elabora uma obra, mas esta não se confunde mais com a simples realização de um objeto de arte. A obra é entendida aqui como *ampliada*.
Palavras-chave: prática artística, campo profissional, arte contemporânea

RÉSUMÉ
Dans cet article, je discute de la pratique artistique à l'horizon d'une formation professionnelle, soit-elle formelle ou informelle. Il faut à l'artiste d'aujourd'hui élaborer encore une œuvre, mais cela ne se confond pas avec le simple objet d'art. L'œuvre est ici comprise comme instance élargie, une vision de monde.
Mots-clés: pratique artistique, champ professionnel, art contemporain

INTRODUÇÃO

Em nossos dias, também nos de outrora, embora toda atividade investida de *teor humano* seja uma arte, somente alguns indivíduos são acolhidos ao seio da sociedade como artistas. Em se tratando de arte, a liberdade parece mesmo ilimitada. Mas sendo uma prática, aponta também para regras e procedimentos a se seguir. Pouco importa a princípio, e sobretudo na arte contemporânea, o tipo de "produto" que se gere, mas certamente se sua "qualidade" e se as condutas do artista atendem às expectativas do campo profissional.

Essa premissa só reforça a ideia de especialização que a prática artística alcançou em nosso tempo. Porque ao se falar de atividade artística, fala-se também da construção de uma carreira, por mais reticente que se seja, ao menos em aparência, às condições do mundo do trabalho que a envolvem. Reticências devendo muito ao mito romântico que sustentou durante anos a relação ambígua e muitas vezes tensa que a arte manteve com a sociedade que a viu nascer e que ainda mantém como um traço de reserva aristocrática que a impede de imiscuir-se completamente no mundo comum dos homens[15]. Daí todo o mal entendido e as falsas controvérsias que se insinuam em torno dos contratos sociais vinculando a arte ao mercado e à cultura como um todo.

Evidentemente, uma das funções política da arte desde o Romantismo, depois redobrada pelas vanguardas históricas, é tencionar, a seu modo, as instituições sociais ao mesmo tempo em que as infiltra. E isso às custas de um discurso muitas vezes equivocado e contraditório que insiste em reiterar sua autonomia ou, ao contrario, diluí-la completamente na cultura. Todavia, nossa experiência com a arte toma inevitavelmente a vida em suas diferentes facetas em revide a toda pretensa isenção mundana que tenta fazer da arte uma instância separada, inclusive da relação que ela mantém com o mundo do trabalho e a economia.

No entanto, uma carreira, como observou Krauss,[16] passa sempre pelo processo de instrução inicial que, no caso da arte, pode ser o ensino formal em escolas de arte e cursos universitários; informal, como assistente em atelier; e, como é mais freqüente, seguindo ambos, observando o trabalho de outros artistas, consultando livros, revistas e visitando exposições. A presente proposta de comunicação pretende trazer uma contribuição acerca da necessidade da formação artística tendo no horizontes o campo profissional e o lugar do artista na sociedade atual. Pretende questionar uma tendência vigente nas academias à não estabelecer diferenças entre a produção de artistas e de não-artistas, nivelando-as pelo crivo da ação direta no curso da vida. A tese que defendo é que, diferente do não-artista, o artista não se furta de elaborar uma "obra" e de se recortar no campo social como "artista", mesmo se consideradas as fragilidades que essa "profissão" implica.

DA FORMA ARTÍSTICA

Toda trajetória profissional se constrói por etapas a serem cumpridas de forma mais ou menos previsíveis. A prerrogativa primeira do artista é insinuar-se objetivamente naquilo a que se dedica de forma factível: a obra de arte. Mas, a noção que a recobre é problemática uma vez que se transformou com o decorrer da história e não faz consenso entre as diferentes artes e pessoas. Foi entendida, do século XVI ao fim do XVIII de forma sumária e com diferentes nuanças, como o primeira realização destacada, dando início a uma

carreira artística de um indivíduo — a obra prima. A partir do Romantismo torna-se "idéia de arte" a ser objetivada e sucessivamente condenada ao fracasso, e portanto inacabada enquanto objeto.[17] Entendida na contemporaneidade como um modo de interagir com o mundo e organizar as experiências que nele se vive, a obra se apresenta como fluxo de pensamento que se interrompe ocasionalmente no "objeto" de arte, onde a idéia encontra resistência na matéria em que se exprime. Nesse sentido, não dispensa as alocuções performativas bem sucedidas.

Portanto, ainda que em parte seja imaterial, pensamento ou visão de mundo, a obra engendra sempre algum traço exterior que subsiste entre os homens, seja objeto, documento, ação programada ou simples texto que, alentado pelo esforço do trabalho — o teor humano —, investe-se de *forma artística*. O "objeto", enfatizando o adensamento e a culminância da experiência, isolando-a no espaço-tempo, marca o ponto de inflexão atual de sentidos religando passado e devir futuro da obra. Ao comentar a súbita iluminação da paisagem no momento preciso do raio em uma tempestade em curso, Dewey remarca que "ela é a manifestação, em um instante culminante, repentino e isolado, da continuidade de uma experiência temporal ordenada."[18] Compara o exemplo com a experiência de criação da forma pelo artista:

> *A forma, tal como se apresenta nas belas-artes, é a arte de tornar explícito o que é conteúdo na organização do tempo e do espaço que o transcorrer de toda vivência em desenvolvimento implica.*[19]

Desde que a profissão de artista se recortou socialmente no século XV, a instância da experiência, materializando-se em uma *forma artística*, deve ser posta à prova do público, pois é da natureza da obra de arte ter vida pública, quer dizer existir no espaço público dos homens, e do artista, sustentar-se em uma carreira pública. Uma e outro, mais do que se espera do mercado, dependem do reconhecimento social para ganhar legitimidade. Em outras palavras, dependem do assentimento de outros. A *forma artística*, dando corpo comum à ideia, é portanto aquilo que viabiliza o trânsito entre a experiência privada e a pública. Por esta razão, servindo-se de dispositivos partilhados de expressão, o artista confere vida pública à sua obra.

Objetivar as ideias ou experiências privadas em uma forma pública é o primeiro desafio de todo aspirante. É talvez o ponto em que o ensino formal pode melhor contribuir instruindo-o com insumos metódicos, procedimentos técnicos e estimulando-o a inventar novos modos de expressão. Mas ressalva deve ser feita: *forma artística* não deve ser confundida com formalismo, que sumariamente define a forma como sendo o resultado das relações harmônicas entre o todo e suas partes, tampouco com o simples uso de meios de expressão, embora os compreenda. Antes de tudo, ela implica a combinação de meios e modos de apresentação adequados aos tipos de espaços expositivos visando o trânsito de experiências e conteúdos. Portanto mantém relação intrínseca com a noção de circuitos e canais de veiculação na mesma medida que faz apelo ao uso de dispositivos de visibilidade e tratamento artístico partilhados.

Certamente a tradição nos legou *formas artísticas* que se servem de meios como a pintura, o desenho, a gravura e a escultura, há muito já conformados aos modos museológicos de se exibir e circular, mas que podemos sempre reelaborar esteticamente e fazer avançar através de questões conceituais. Outros meios foram inventados pelas vanguardas históricas e incorporados à tradição das formas artísticas, como é o caso da fotografia, da colagem, da construção, da *assemblage*, do *ready-made*, por exemplo, e que ainda hoje permanecem vigorosos, permitindo desdobramentos conseqüentes. Outros ainda inéditos poderão ser experimentados e ajustados aos modos expositivos e de circulação pública considerando os diferentes canais de difusão do mundo atual. Os anos 1960 e 1970 foram férteis nessa empresa. Os artistas daquela época fizeram experiências com o vídeo, a performance, o texto, a instalação. Estenderam a escultura ao meio ambiente e reinventaram o sentido da fotografia na arte. Em nossos dias esse experimentalismo continua sendo reelaborado e sofisticado com o surgimento das tecnologias digitais. Para se ter uma idéia, descoberta na primeira metade do século XIX, a fotografia, por exemplo, ao mesmo tempo que abriu outros canais e possibilidades de circulação para a arte, somente no início do século XX, com as vanguardas, se libertou do trauma da pintura e foi praticada com desenvoltura. Ainda assim permaneceu até o final dos anos 1970 como um problema conceitual para os espaços expositivos tradicionais. Foi necessário um lento processo de desconstrução da história da arte, e do qual ela mesma foi protagonista, para que os artistas a pudessem desenvolver plenamente e fosse finalmente acatada por um discurso crítico mais criterioso.[20]

TRÊS EXEMPLOS A TÍTULO DE ESCLARECIMENTO

Robert Smithson, precursor da land-art, tenta em um ensaio provisório de 1968 dar conta da contradição inerente ao problema de se realizar uma obra de intervenção na natureza, de acessibilidade problemática, e a necessidade de torná-la pública. Em contraste com o in *site*, o artista propõe o conceito de *non-site* que justificou a exibição de tais trabalhos em espaços outros, distintos dos originais em que foram levados a cabo.[21] Nesse sentido, Smithson se serviu tanto de locais tradicionais, museus e galerias de arte, como dos alternativos, revistas e salas de projeção por exemplo, para difundi-los. Para tanto, elaborou um novo modo de exposição integrando documentos e vestígios recolhidos no campo como fotografias, textos, desenhos, filmes, mapas, amostras de minerais e estratos geológicos. Lançou mão de novos dispositivos de visibilidade como vitrines expositivas, salas escuras, recipientes de vidros, projeções de diapositivos, entre outros. Agenciando esses elementos no espaço, instaurou uma nova ordem tridimensional, semelhante ao que hoje conhecemos por instalação, que obedece a uma hierarquia subjetiva de apreciação tendo como cabo de arranque a imersão do público no ambiente. A exposição como um todo promove uma espécie de ficção em que a experiência de sentidos recai muito menos sobre os objetos em particular do que na relação que se pode estabelecer entre eles. Com efeito, Smithson oferece ao visitante do non-site, não só em virtude dos fragmentos reunidos, mas da ambiência total, uma experiência outra, diferente daquela do site. O artista também preparou edições, como jornais e revistas, reunindo ficções escritas,

ensaios críticos e registros de campo que a um só tempo funcionam como circuitos de difusão, espaços alternativos de exposição e criação.

Entre os anos de 1966-77, Helio Oiticica desenvolve, sob o conceito de *Penetrável,* a série *Tropicália.*[22] Espécie de ambientes, "suprasensoriais" e que, segundo os termos do artista, em tudo remetem as favelas cariocas, as palafitas amazônicas e ao próprio modo de viver das camadas populares brasileiras. Constituem-se em geral de uma área aberta, de fato um jardim de areia, cascalho, terra e plantas tropicais em que foram dispostos alguns núcleos construtivos. Por essas arquiteturas o sujeito pode entrar seguindo caminhos estreitos e labirínticos, às vezes interrompidos por densos cortinados, outras por tanques rasos de água em que é convidado a atravessar. Seus limites laterais, em torno de 2.5 m de altura, são superfícies conformadas por materiais de texturas e cores variadas, de forte apelo visual, que vão de tecidos estampados, estopas e plásticos, à madeira industrial prensada. A série *Tropicália*, assim como trabalhos anteriores do artista, solicita a evidente ativação do corpo do sujeito que o termo "público", até então empregado para definir o visitante de uma exposição, não mais se aplica para qualificar o tipo de experiência que o envolve, preferindo o próprio artista se referir a ele como "participante".

Por outro lado, o vídeo e a performance quando aparecem na arte irão logo se associar e desenvolver-se como *formas artísticas* integradas. Mas, devido a incompatibilidade que mantinha com os modos tradicionais de exibição, o vídeo também passou por um momento relativamente longo de elaboração até atingir um estado mais adaptado no final do anos 1980 e início de 1990, já beneficiado pelas simplificações tecnológicas e pelas mudanças estruturais e conceituais pelas quais os espaços expositivos passaram, não mais se limitando ao simples uso de paredes e bases para exibição de pinturas e esculturas, como de praxe. A primeira utilização do vídeo em arte aconteceu em 1965 em Nova Iorque por Nam June Paike para registrar um evento *Fluxus.*[23] Desde então as experimentações como esse médium não mais cessaram. Com efeito, espaços de introspecção foram criados em museus de modo a propiciarem projeções simultâneas, captação em circuitos fechados, transmissão em direto e usos de aparelhos sensores remotos, por exemplo. Construções de cápsulas de imersão, exclusivamente projetadas para esse fim, posteriormente darão lugar a modalidades expressivas que vieram a ser conhecidas como vídeo-escultura e vídeo-instalação. As empreitadas pioneiras de Bruce Nauman e Dan Graham, ao investigarem as relações do corpo com o espaço, põem em xeque os hábitos de orientação, convertendo o visitante de suas vídeo-instalações em agente ativo de percepção do espaço e do tempo. Na obra *Nick Wilde Installation* (Nauman, 1970) o visitante é sugado por um corredor que se afunila, acentuando a perspectiva até o ponto de fuga onde se encontram dois monitores empilhados. As imagens que apresentam, uma que se afasta e outra que se aproxima contraditoriamente e a medida que se penetra no espaço, são as do visitante solitário, capturadas em direções opostas por duas câmeras alocadas nas extremidades do corredor, uma à sua frente (imagem que se afasta) e outra a suas costas (imagem que se aproxima). A experiência é inesperadamente desconcertante se comparada à simplicidade da concepção. As mídias analógicas sendo substituídas pelas digitais entre os anos 1980-90 se aperfeiçoaram tanto que permitiram aos artistas

criar ambientes de imersão em que o visitante se vê completamente implicado na realidade espaço-temporal da instalação, como é o caso de alguns trabalhos de Bill Viola e Gary Hill em que o tempo e espaço estão completamente submetidos à hiperrealidade que promovem.

Com esses exemplos podemos perceber que o problema envolvendo a criação da *forma artística* é muito mais extenso que este dos simples uso de meios de expressão. Recobre sutilezas que decidem sobre aspectos que vão do acabamento final dos objetos — como tipos de enquadramentos, dimensões das peças, qualidade do suporte material, tratamento de conjunto — a detalhes do projeto expositivo, envolvendo a espacialização dos objetos e a ambiência instalativa. Implica, finamente, na invenção de dispositivos complexos de objetivação das idéias e dos conceitos, regimes de visibilidade e sentidos ancorados antes na experiência do fazer.

CIRCUITOS, ENFRENTAMENTOS POLÍTICOS E PERSISTÊNCIA NO FAZER

Certamente o desafio de todo artista será sempre dotar as idéias e experiências de *forma artística* apropriando-se dos meios de expressão e das novas possibilidade tecnológicas que por si só não são artísticas. O que determina o bom aproveitamento das tecnologias na arte é a adequação dos conteúdos artísticos aos modos de exibição que favorecem a circulação e a conseqüente partilha pública das idéias.

A "exposição", em sentido tradicional e com tudo que acarreta de tratamento artístico, tem sido, depois de duzentos anos, a principal modalidade para esse fim.[24] O tipo de espaço que lhe é tradicionalmente destinado, museus e galerias, surgiu junto ao modo de apreciação que o constitui: a experiência estética. No entanto, o confinamento da arte e sua separação dos modos comuns de experiência devem ser questionados tanto quanto relativizadas as opções convencionais de veiculação que lhe são destinadas.[25]

Os artistas de nossos dias dispõem sem dúvida de um circuito, senão ampliado, mais ágil do que os de outrora. A *web*, principal novidade nos meios de comunicação global, tem exercido um impacto muito grande no mundo contemporâneo. Certamente, é um espaço de visibilidade que se soma aos já tradicionais com a vantagem de ser uma rede de exposição direta e instantânea que não conta com os fatores de constrangimentos institucionais como a pré-seleção, pré-julgamentos e a censura dos *experts* cuja vigilância, sempre alerta aos padrões de homogeneidade do gosto e em nome da "qualidade", retira a obra de circulação antes mesmo que ela se dê à experiência e à apreciação de um público.

Por outro lado, poucos trabalhos que circulam na internet tem sua *forma artística* adaptada à natureza da rede, permanecendo o uso como simples espaço de divulgação. Certamente o vídeo e a fotografia, devido às compatibilidades digitais, se adaptam bem ao meio. Mas é preciso, por parte dos artistas, incorporar às idéias artísticas, no que tange às formas e aos conteúdos, ao princípio produtivo que o rege. Os insights de Benjamim a respeito das artes reprodutíveis e da apropriação dos meios de produção de massa pelos artistas, fazem jus ao que acabo de afirmar.[26] Certamente Benjamin creditava aos artistas um poder político que, servindo-se da lógica dos meios de produção, seria capaz de infiltrar suas formas e convertê-las criticamente a ponto de, através da arte, engendrar mudanças significativas na infraestutura.

Embora menos ambicioso em seu alcance político e mais determinado pelos contextos sociais específicos que pelas ideologias universalistas que integraram algumas das utopias modernas, o trabalho do artista hoje está muito distante no entanto da frivolidade de uma atividade espiritual que não suja as mãos com as impurezas do mundo. Do mesmo modo que os impressionistas lançaram-se no Salão dos Recusados enfrentando a censura dos Oficiais, aqueles que permanecem às margens do sucesso imediato ou que atribuem ao fazer um sentido crítico conseqüente sem recusar a condição do mundo em que vivem, seguem enfrentando as limitações impostas pelos circuitos tradicionais e inventam novas formas de infiltração social. Por toda parte em que se encontra resistência do sistema, vê-se a criação de táticas visando contornar a rigidez das estruturas para se por as idéias em práticas. As iniciativas, muitas vezes empreendidas em forma de ações corporativas, vão do investimento na cidade como espaço democrático de expressão, passando pelas empreitadas altruístas dos projetos colaborativos entre cidadãos (artistas e não-artistas) com financiamento público ou privado. Somam-se ainda as edições de livros e revistas, organizações de eventos, conferências e cursos em espaços auto-sustentáveis, chegando até ao mundo dos negócios quando os artistas decidem abrir suas próprias galerias. Apropriando-se de circuitos outros e inventando novos modos de administrar a produção é certamente o que a imensa maioria que não foi absorvida pelo mercado, ou que por princípios o recusa, encontra para dar curso ao trabalho criativo e as convicções pessoais. Podemos falar da atividade do artista, que ela conta, senão com as facilidades, ao menos com os percalços de organização e geração de sustentabilidade previstas em toda e qualquer atividade que se pretende liberal e emancipada. Bem entendido, digo isso em sentido amplo: o de se pretender fazer e dizer quase tudo o que se quer sem subordinar-se completamente a qualquer figura de autoridade que seja, o *mundo da arte* ou o estado, que não a do próprio artista e de seu público.

PORTFÓLIO COMO ESPAÇO POÉTICO-REFLEXIVO

Ainda sobre procedimentos do fazer, gostaria de chamar atenção para o instrumento intelectual e poético que é a elaboração de portfólios. Normalmente visando a apresentação conseqüente de uma obra, o portfólio não é ou não pode ser pensado simplesmente como sucessão cronológica de trabalhos realizados ao longo dos anos. Em si é espaço de exposição e articulação de sentidos inerentes às qualidades de imagem tanto quanto às de montagem. Ainda que se trate de recorte temporal e muitas vezes conceitual, os trabalhos nele figurados representam momentos de síntese ao mesmo tempo que decantam sentidos de uma poética mais abrangente. Cada trabalho em particular vem a ser a interrupção de um campo amplo de experiências que, materializando-se em um qualquer regime de visibilidade, irrompe pontualmente em uma forma artística possível, mostrando a fisionomia parcial da obra ampliada. Os "traços" dessa fisionomia, portanto, se divisados isoladamente no objeto acabado não passariam de corriqueiras tentativas fracassadas e sem nenhum vigor artístico ao passo que no conjunto insinuam-se com força de coesão interna. No cenário de aparente caos que governa o fazer, o portfólio representa para o artista o momento de revisão, a pausa necessária para contemplar o todo. Sua elabora-

ção é a ocasião de se refletir sobre a produção na medida em que o fluxo de sentidos que apresenta pode ser contemplado no espaço sucessivo das páginas e na escala reduzida das mãos. Um exercício ao qual o artista se submete para dar visibilidade pública, ainda que para si mesmo, a certa dimensão imaterial integrando a *obra no sentido ampliado*. A coerência intrínseca que o portfólio nos faz ver e sentir o torna o instrumento necessário para clarificar o *princípio de arte*, estado ético-estético capaz de revelar o *teor humano* da obra. Fazendo incidir a ênfase sobre o *princípio de arte*, o portfólio representa o esforço contra a dispersão de toda experiência envolvendo a prática.

... FINALMENTE

Mas como poderíamos estar ainda persuadidos da evidência de um tal *teor humano*, se na prática artística de nossos dias um só objeto não faz mais figura de obra como foi no passado? Termino esta discussão chamando a atenção para o fato que a *obra ampliada* releva em suas entrelinhas força de coesão interna, presença incontestável do investimento humano. O que dá o tom qualitativo entre um artista e um não-artista, é que o primeiro tem na *obra ampliada* o espaço de desvelamento de uma visão de mundo, enquanto o segundo, na experiência esporádica que realiza, tem a oportunidade apenas de se exprimir parcialmente no objeto.

NOTAS

15 Bourdieu identificou essa postura como "denegação social", ingrediente essencial para se compreender o mecanismo do campo artístico. (Pierre Bourdieu. La distinction. Paris : Minuit, 1979.)

16 Les espaces discursifs de la photographie. In: Rosalind Krauss. Le photographique, pour une théorie des écarts. Paris : Macula, 1990. p. 37-56

17 Hans Belting. Le chef-œuvre invisible. Nîmes : Jacqueline Chambon, 2003. Leia também: Le chef-œuvre inconnu (Balzac, 2008. Paris : Flamarion).

18 "Elle est la manifestation, dans un instant culminant, soudain et isolé, de La continuité d'une expérinece temporelle ordonnée."(L'art comme expérience. Pau : Farrago, 2005. p. 45)

19 "La forme, telle qu'elle est présente dans les beaux-arts, est l'art de rendre explicite ce qui est contenu dans l'organisation du temps et de l'espace qu'implique le cours de tout vécu en développement." (Dewey, op. cite. p. 45)

20 Douglas Crimp. Sobre as ruínas do museu. São Paulo : Martins Fontes, 2005.

21 A Provisional Theory of Non-Sites. http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm

22 O artista normalmente desenvolvia seu trabalho a partir de conceitos chaves. Penetráveis, como sugere o termo, são ambientes em que podemos penetrar.

23 Hans Belting. Le chef-œuvre invisible. Nîmes : Jacqueline Chambon, 2003. p. 520

24 Emprego o termo no sentido estrito, quer dizer de apresentações artística em espaços tradicionais.

25 O livro L'art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle apresenta uma boa reflexão sobre as transformações nos conceitos de exposição e nos modos de se exibir. (Sur la direction de Katharine Hegewisch. Paris : Editions du Regard, 1998)

26 "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" e "O artista como produtor". In: Walter Benjamin. Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas V. I). São Paulo : Brasiliense, 2012.

A CASA

THE HOUSE

Marcos Paulo Martins de Freitas
Universidade Federal do Espírito Santo/UFES /ECA/USP

RESUMO
Terrenos baldios e ruínas de arquitetura são ocupados pelo meu corpo. A performance é tomada como arquitetura viva onde o corpo é instalado na paisagem construída (ou desfeita) pelo homem. Como método tomo a FotoPerformance para estabelecer ali dois tempos na poética propositora, a do vazio ou suas ruínas e, a do preenchimento pela "Casa". A pausa estabelecida pelo corpo, na performance, traz a torna a consciência do espaço e da paisagem que me cerca, buscando ali sua criticidade.
Palavras-chaves: FotoPeformance, Paisagem, Arquitetura-corpo, Corpo-crítico.

ABSTRACT:
Wastelands and ruins of architecture are occupied by my body. The performance is taken as an architecture where the living body is installed in the built landscape (or undone) by man. How do I take the FotoPerformance method to establish there two times in poetic proponent, the emptiness or its ruins, and to completing the "House". The pause established by the body in performance, makes brings awareness of space and the landscape that surrounds me, there pursuing their criticality.
Keywords:. FotoPeformance, Landscape, Architecture-body, body-critical.

INTRODUÇÃO

A ação de ocupar com o corpo espaços intersticiais e ruínas de arquitetura nas cidades vêm se dando como uma ação performativa que atribui ao meu corpo o *status* de construção ou edificação do trabalho artístico "A Casa". É sabido que não são poucos os espaços edificados abandonados hoje nos grandes centros e, que as regiões centrais das cidades contemporâneas, tem passado por processos de abandonos das suas edificações, consequentemente gerando um esvaziamento das ruas em detrimento a urbanidade.

Essa realidade social nas cidades vem sendo discutida pelas artes através das práticas artísticas que se inserem no tecido urbano para tangenciar as problemáticas insurgentes e, possibilitar ao corpo-cidadão uma consciência crítica desses processos que transformam a cidade e seu cotidiano.

Assim, os espaços públicos se veem cada vez mais esvaziados e substituídos pelos espaços controlados como os condomínios, shoppings e centros financeiros. Prevalecendo espaços que falseiam o ideal de vida pública com simulacros de arquiteturas que passaram a substituir os espaços públicos por excelência, ou seja, o shopping em substituição ao comércio informal das ruas e ruelas e os *halls* e praças internas desses equipamentos de comércio em substituição às calçadas e praças públicas. Fábio Santos nos aponta que: "O próprio espaço público tem sido degradado pela falta de opções de apropriação que oferece". E que "a vida das pessoas não acontece mais nele, deslocou-se para o interior das edificações, quando não se retirou de vez para a esfera privada. (Santos, 1998, p.166).

Dessa forma, as novas lógicas de espaços e seus dispositivos ideológicos vêm substituindo os espaços de circulação e convívio por pseudo-espaços públicos como as arquiteturas-monumentos que se erguem na paisagem, impondo-se como "imagem-referência" (Kevin Lynch, 1999, p.51) da modernização das cidades e como representativas ou simbólicas do crescimento e desenvolvimento estabelecido, transformando não somente a paisagem urbana, mas também a dinâmica da cidade e as relações sociais nela contidas.

Esta postura adotada nos faz refletir sobre as palavras de David Harvey (2008, p.15) quando o mesmo afirma que: "o direito à cidade não pode ser concebido simplesmente como um direito individual. Ele demanda sim, um esforço coletivo e a formação de direitos políticos coletivos ao redor de solidariedades sociais".

Na esteira do pensamento de Sharon Zukin (2000, p.84) as cidades de hoje vêm se estabelecendo como uma "paisagem do poder" que é constituída primeiramente pela formação de uma nova centralidade a partir da re-apropriação de certos espaços que comporão uma nova arquitetura composta de uma paisagem gentrificadora.

Assim, pode-se observar que o capital privado só investirá em áreas onde haja valorização dos seus imóveis, sobretudo os já consolidados, o que justifica o grande número de unidades de edificações abandonadas nos grandes centros.

Os centros históricos que na contemporaneidade passam por processos de enobrecimento, ou seja, por inserções de novas centralidades e de investimentos do capital, vem sendo objetos das políticas públicas que buscam através da cultura e do turismo inserir as cidades no *hall* da concorrência intercidades (Leite, 2007, p. 61) transformando paisagem em cenário. Assim, o enobrecimento desses centros tendem a expelir a população

que ali vive, alienando o espaço público e a cultura pelo consumo desses lugares, agora postos a espetacularização.

A PAISAGEM E SUA TRANSFORMAÇÃO

Como vimos, a forma como as cidades são constituídas, organizadas ou transformadas já revela-nos como estão imbuídos em seus planos os ideais interessados de um grupo para com outros. Esses ideais totalizantes podem ser compreendidos como "a realidade em sua integridade" (Santos, 2008, p.116) ao apresentarem-se como produtoras das paisagens contemporâneas por meio de um conjunto de imagens e representações destas realidades que passaram a ser a expressão simbólica de uma ordem social, ocultando a realidade de fato nos cenários construídos.

Para compreendermos aqui a ideia de paisagem, que nos interessa, é salutar afirmarmos que ela estar além do vislumbre. Para o geógrafo Sauer, a paisagem é a união das qualidades físicas das áreas significativas para o homem, e da forma como esta área é utilizada por ele (Sauer, apud Holzer, 1999, p.154). Ou seja, a paisagem estaria vinculada aos modos de vida das pessoas, adentrando nos seus traços culturais e sociais. Logo, a paisagem não é posta aqui como a apreensão de uma cena do cotidiano, mas sim, sua vivência e percepção como formadoras, capazes de instigar as percepções evocadas pela presença dum corpo em ação. A paisagem, portanto, se dissocia do conceito de espaço. Pois o espaço soma a esse conceito a pulsão humana e sua dinâmica social.

Neste âmbito, Augé (1994) pousa a sua teoria de não-lugar como sendo aquele que se opõe ao que é identitário, relacional e histórico (que são antropológicos) tais como o plano urbano, as ruas e bairros e os equipamentos urbanos construídos que buscam a domesticação do espaço e por sua vez do homem. E como não-lugares denomina os vestíbulos, aeroportos, os hotéis, os grandes centros comerciais, os transportes públicos e centralidades em que operam o trânsito e as ocupações provisórias. O não-lugar é, portanto, o espaço daquele que produz as cartografias móveis na cidade, logo é o espaço do transeunte.

Assim, a paisagem contribui para a construção da linguagem de um povo com objetivo de formar uma imagem de sua cultura, uma vez que a cultura humana é o objeto produzido pelas operações de linguagem, sejam elas verbais ou não-verbais onde "todo o conjunto de relações com os objetos disponíveis no universo da cultura pressupõe uma interpretação, uma decodificação, inclusive o uso, sua face mais operativas" (Bassani, 2003).

PERFORMANCE

Ao posicionar-me no centro do terreno ou nos espaços em ruínas, estabeleço na paisagem construída (ou desfeita) um lugar, pela ação da pausa do meu corpo ali, pondo-me em pé e imóvel por alguns minutos, estabelecendo uma pausa, numa ação performativa que estabelece no vazio o preenchimento da paisagem pelo corpo instalado. Registrado em fotografias as dicotomias espaço-tempo entre o antes vago e o agora preenchido.

Yi-Fu Tuan (2008) em seu livro *space and place* afirma que lugar e espaço se diferenciam entre si, no momento em que o espaço é sinônimo de liberdade do corpo em

contrapondo ao lugar que coloca-se como segurança, Casa. O autor nos traz ainda que a reflexão entre lugar e espaço faz-se presente na vivência e na experiência humana ao apontar que estas experiências cruzam obrigatoriamente os caminhos da cultura. Assim, se o espaço permite o movimento e a liberdade do corpo e seu transito; o lugar permite a pausa do corpo. Logo, cada momento ou pausa no espaço fornece uma consciência do próprio corpo no lugar e da reflexão da paisagem que o envolve agora como a representação de momentos distintos, pois a mesma coloca-se como resultado de uma acumulação de tempos.

A partir desse pensamento, a pausa estabelecida pelo meu corpo para as FotoPerformances nesses espaços, estabelece neles uma relação de consciência dessas paisagens praticadas pelo meu corpo, bem como a sua critica.

Os terrenos e imóveis abandonados são propriedades de terceiros, nesse sentido meu corpo é posto no jogo de tensões ao cometer o delito de vencer os limites da propriedade privada, pelo binômio invasão e ocupação. Tendo em comum, nesses territórios ocupados, o fato da ausência de delimitações claras que impeçam o fluxo de entrada e mesmo a extensão do espaço ocupado com a rua. (Figuras 1, 2 e 3) Nesse ínterim, o espaço se estabelece como um jogo silencioso de "contaminações" pela presença do meu corpo, que estabelece ali, um lugar pela permanência da "casa" e de impermanência da imagem, processo que gera fluxos de contaminações entre ambas, de forma que o sujeito da percepção passa a ser o corpo do outro, conforme Merleau-

Figura 1. Foto-Performance "A casa #1" Díptico. Ação em terreno baldio, Crato, CE (2009) Impressão em papel Matte, dimensões 60x40cm (cada imagem) Fonte: acervo do autor

Figura 2. Foto-Performance "A casa #2" Díptico. Ação em terreno baldio, Orós, CE (2010) Impressão em papel Matte, dimensões 60x40cm (cada imagem) Fonte: acervo do autor

Figuras 3. FotoPerformance "A casa #3" Díptico. Ação em casa abandonada, Fortaleza, CE (2014) Impressão em papel Matte, dimensões 60x40cm (cada imagem) Fonte: acervo do autor

Ponty (2000) afirma ao declarar que é o corpo que percebe – e não a alma, ao contrapor-se a Descartes, para quem o sentir é um modo da substância pensante, que acredita que é a alma e não o corpo quem tem essa primicia.

CONCLUSÃO

Na ação ficou evidenciado que perceber e sentir são fenômenos que, aqui, dependem da capacidade do sujeito de decompor o objeto em qualidades simples, organizando e atribuindo significação aos trabalhos. Dessa forma, o outro aqui representado é posto como a extensão de mim mesmo nesse espaço, pois são os olhos que percebem "A Casa" que me torno ao confrontar os espaços negativos e positivos da imagem, mas também, o outro ocupa o lugar de quem não sou, onde minha ausência pode ser presente em quem a percebe no silencio da performance e na paisagem existente, agora preenchida pelo meu corpo que se coloca como a própria Casa edificada, transformando a paisagem sensível em mim, mas também evocando a paisagem no outro.

Portanto, tomo as palavras de Sandeville Junior (2005, p.05-06) para quem o conceito de paisagem estaria atrelado diretamente ao território e sua dimensão sensível. Ao nos alertar que quando tomamos a paisagem exclusivamente por aquilo que se consegue abarcar com os próprios olhos, torna-se insuficiente defini-la como tal, uma vez que a paisagem, mais do que espaço observado, trata-se de espaço vivenciado, da sensibilidade das pessoas com seu entorno.

Suas ideias estão vinculadas ao fato das paisagens terem significados, certos sabores característicos e culturais, que lhe são indissociáveis, e frutos da interação de múltiplos processos imbricados que a constituem como tal. Postulamos que o entendimento da paisagem apenas como forma não é capaz de dotar-lhe dessa vida, arriscando convergir num registro que não lhe toca o essencial: a natureza processual e vivencial implicada pela ideia de paisagem.

REFERÊNCIAS

BASSANI, Jorge. As linguagens artísticas e a cidade: cultura urbana do século XX. São Paulo: FormArte, 2003.

HARVEY, David. A liberdade da cidade. Revista Urbânia. São Paulo: Pressa, 2008.

HOLZER, Werther. Paisagem. Imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico. In: Manifestações da cultura no espaço. Rio de Janeiro, Eduerj,1999.

LEITE, Rogério Proença. Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. 2. ed. Campinas. Editora Unicamp/UFS,2007.

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. São Paulo: Martins Fontes,1999.

MERLEAU PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 2006

SANTOS, Milton. A natureza do espaço. São Paulo, Edusp, 2008

SANTOS, Fabio Lopes de Souza. A cidade e sua imagem: Rauschenberg (159-166). In: Visualidade,urbanidade, intertextualidade. (Ed.) Ana Claudia de Oliveira, Yvana Fechine. São Paulo: Hacker,1998.

SANDEVILLE JUNIOR, Euler. Paisagem. Revista Paisagem e Ambiente n.20, São Paulo:FAU -USP, 2005. Disponível In: www.espiral.org.br/paisagens/publicacoes/2005paisagem.pdf

TUAN, Yi-fun. Space and Place: the perspective of experience Minneapolis: Minnesota press, 2008.

ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. . Campinas: Papirus, 2000.

O CAMPO DA GRAVURA ARTÍSTICA NAS DÉCADAS DE 1950/60, NO RIO DE JANEIRO: POÉTICAS E POLÍTICAS

Maria Luisa Tavora
Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ

RESUMO
O Rio de Janeiro, nestas décadas, constitui cenário da ativação da gravura artística, intensificada com as poéticas informais de Fayga Ostrower, Edith Behring, Roberto De Lamônica, Anna Letycia, Rossini Perez, entre outros. Caracterizou este momento o impulso institucional, com a multiplicação dos espaços de circulação: salões, bienais, cursos. Tal produção contou com apoio privilegiado do Itamaraty, endossando-a como representativa da criação "brasileira", em tempos de tensão e de censura política.
Palavras-chave: gravura abstrata – política cultural – Rio de Janeiro

ABSTRACT
During those years, Rio de Janeiro was scene of the rise of art printmaking, intensified with the informal poetics of Fayga Ostrower, Edith Behring, Roberto De Lamônica, Anna Letycia, Rossini Perez and others. That moment characterized the institutional drive, with multiplying areas of circulation: salons, biennials, and courses. This production had the valued support of Itamaraty, the Brazilian Foreign Office, endorsing it as representative of "Brazilian" creation in the years stress and political censorship.
Keywords: abstract printmaking – cultural policy – Rio de Janeiro

A ativação da gravura, nos anos 1950/60 resulta da estruturação gradativa de seu campo artístico, no qual a ação de diferentes agentes concorreu para sua produção e legitimação. A criação de cursos e núcleos de ensino, desde a primeira década do século XX, deu início a um processo de consolidação da técnica, instrumentalizada para as experiências modernas fato intensificado nos anos aqui destacados. Desde a abertura da Oficina de gravura do Liceu de Artes e Ofícios/RJ,[27] em 1914, a orientação assumida por Carlos Oswald fundava-se no redirecionamento dos propósitos da técnica, ainda muito marcada, entre nós, por sua natureza multiplicadora no cumprimento de demandas comerciais.

Neste âmbito, a cidade do Rio de Janeiro, capital do país, foi o palco do processo vivido pela gravura, com a criação de núcleos de formação que se seguiram à experiência institucional do Liceu.[28] Espaços que abrigaram pioneiros e jovens aprendizes, interessados na retomada da gravura entendida como instrumento de criação artística, nos termos colocados pela arte moderna.

O florescimento e a expansão que marca o período dão-se na pluralidade da criação gráfica, afinada ao campo das artes plásticas que buscava materializar o desejo modernista de atualização formal e de promoção de visibilidade para singularidades locais. As propostas artísticas davam-se no âmbito do expressionismo realista, do realismo social, das manifestações da gravura popular e de propostas das abstrações de cunho racionalista e sensível.

Como importante agente do campo das artes plásticas, o Salão Nacional de Belas Artes, era o espaço de consagração e legitimação também buscado pelos artistas-gravadores. O prestigiado Salão Oficial garantiu visibilidade a esta produção gráfica cuja ativação coincidiu com modificações estruturais deste evento, dividido em dois salões distintos, com respectivas premiações e calendário diferenciado, a partir de 1952.[29]

A partir deste ano, a gravura artística compareceu ao Salão Nacional de Arte Moderna, tendo arrebatado os diferentes níveis de sua premiação: "Isenção de Júri", prêmios de Viagens ao País e ao Exterior. A mostra trazia prestígio cultural para os artistas que buscavam afirmar-se profissionalmente, conforme afirmação da gravadora Marília Rodrigues: "[...] os Salões, na época, eram as únicas formas de acesso. Não adiantava você participar de uma exposição como artista emergente no Museu de Arte Moderna se você não tivesse uma premiação [...]"[30]

Todavia, para o caso da gravura, urgia ao salão em sua nova configuração, operar outros ajustes que solucionassem as contradições que carregava. No Salão Moderno, manteve-se a divisão em seções que contemplavam a classificação hierárquica, própria dos gêneros artísticos, estrutura tributária de uma visão tradicional da arte, (pintura, escultura, gravura, arquitetura, desenho/artes gráficas e arte decorativa). A seção de gravura dizia respeito aos artistas do entalhe em medalhas. Restava a de Desenho e Artes Gráficas para a inscrição dos artistas gravadores, partilhada com os desenhistas. Segundo as regras do salão, não era possível conceder por mais de duas vezes consecutivas os prêmios de viagens para a mesma seção, o que criou uma situação inusitada, na edição de 1958. Em 1956, um desenhista arrebatara o cobiçado prêmio maior para o estrangeiro; em 1957, Darel Valença, recebeu a mesma láurea com gravura, ou seja, em 1958 não haveria razões

nem para os desenhistas nem para os gravadores se submeterem ao júri daquele salão. Aproximados, sobretudo pelas experiências coletivas dos ateliês institucionais, aqui citados, os gravadores se uniram em prol de mudanças na classificação da referida seção. Encaminharam abaixo-assinado à Comissão Nacional de Belas Artes pleiteando a separação da Gravura da seção de Desenho, a fim de corrigir o equívoco que se mantinha no Salão Moderno, de classificá-los como "artistas gráficos".

Para os signatários do documento[31] urgia uma distinção entre o "artesão" e o "artista gravador" o que a denominação "artistas gráficos" não contemplava. No ano anterior, 1957, muitas tinham sido as oportunidades criadas para discussões em torno do papel da gravura no quadro geral das artes plásticas brasileiras assim como a "prática gravura" e a natureza moderna do processo formador do artista-gravador[32]. Além da questão conceitual, os gravadores criticavam a ociosidade do espaço Gravura de Medalhas, seção que desde 1952, não recebera inscrição. Por seu turno, a crítica especializada do Salão vinha identificando o papel relevante que a gravura assumira neste certame, até então: "[...]Como acontece em geral, são os gravadores que brilham no Salão." (grifo nosso) (BERKOWITZ, 1958, p.52)

Os gravadores marcaram sempre sua presença nos salões pela qualidade artística de sua produção o que suscitava uma avaliação crítica de interesse.[34] No Salão de 1959, o crítico Mario Pedrosa chamou atenção para uma certa hegemonia da gravura que caracterizava a mostra. "A gravura apresenta-se, desta vez, realmente como a parte mais substanciosa da mostra."[35] (PEDROSA,1959) (grifo nosso). Os artistas participantes deste Salão eram majoritariamente da tendência da abstração informal.

Da mesma forma, na Bienal de São Paulo daquele ano de 1959, os gravadores abstratos formavam um contingente forte, edição que, pelo conjunto dos artistas, findou por ser chamada a Bienal do Informalismo. Em diferentes linguagens, tanto os prêmios maiores nacionais quanto os internacionais ficaram nas mãos de artistas afinados com a tendência expressiva da abstração.[36] A bienal paulista, campo político de disputas por espaços de representatividade das artes no Brasil, configurou-se oportunidade e espaço político para a afirmação e o confronto da produção da gravura informal em âmbito nacional e internacional. A valorização estética e técnica da gravura, nas duas décadas aqui tratadas, intensificou-se com as poéticas informais, embora em suas três primeiras edições os ganhadores dos prêmios nacionais tivessem sido Oswald Goeldi, Lívio Abramo e Marcelo Grassmann, com obras figurativas.

Nas Bienais realizadas de 1957 a 1965, Fayga Ostrower, Arthur Luiz Piza, Isabel Pons, Roberto De Lamônica e Maria Bonomi conquistaram o grande prêmio da gravura nacional. (AMARANTE, 1989) É significativa esta sequência de premiações, centrada na produção de artistas para os quais a expressão intuitiva e sensível constituía o impulso gerador da obra. A duras penas, estes e outros artistas eram reconhecidos por uma produção que recebia fogo cruzado de todas as direções. De um lado, no próprio campo da gravura, formou-se um nicho de combate à gravura abstrata, composto por artistas, até então mais voltados para a defesa da herança expressionista; também pelos membros dos Clubes de Gravura (criados nos anos 1950), defensores de uma arte figurativa regionalista, ilus-

trativa de interesses ideológicos de mudanças estruturais na sociedade; e, ainda por intelectuais ligados à gravura de raízes populares. Por outro lado, a resistência à abstração de natureza subjetiva enunciava-se dentro do próprio campo da arte abstrata, através dos seguidores do concretismo. Postulando uma arte fundada no rigor matemático e construtivo e, ambicionando identificar-se com o Brasil que se queria moderno e desenvolvido, desqualificavam a experiência da abstração informal, "uma moda internacional" que se desviava dos "autênticos" princípios de uma arte nacional.(COUTO, 2004)

Caracteriza a arte informal a liberdade do artista no agenciamento próprio das possibilidades técnicas de seu meio. Neste processo, a obra possui estrutura e formulação deliberada, comandada por uma motivação interior, muitas vezes tributária do automatismo da ação, como no caso das gravuras de Rossini Perez que recupera o gesto arcaico da ritualística da tradição gráfica no embate direto com a materialidade da matriz. (Figura 1) O mesmo acontece com Arthur Luiz Piza, um corpo a corpo com o metal numa ação de martelamento da chapa, a partir da qual controla direções, cria ritmos, conferindo sentido plástico à expressão gráfica.

A comunicação também se dá a partir da exploração das possibilidades da cor, processo das xilogravuras de Fayga Ostrower que, apoiada numa gramática de transparência, faz da cor um acidente no espaço em contínua metamorfose. (Figura 2) Em outra direção, podendo ou não incluir o uso da cor, Edith Behring, Isabel Pons e Farnese de Andrade (Figura 3) exploram a materialidade do metal, intensificando o papel da matéria bruta submetida à corrosão do ácido. Como mediação de interioridades, as texturas obtidas revelam tempos-espaços de memórias.

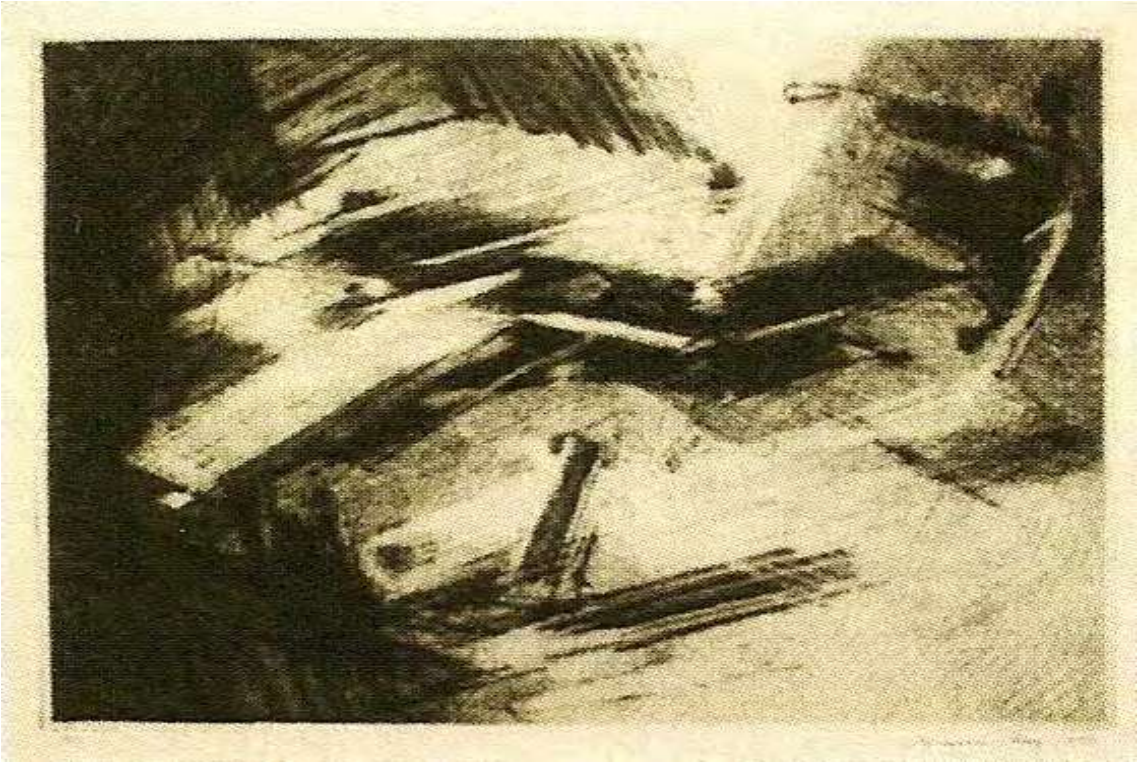


Figura 1 - Rossini Perez. Sem Título, 1960. Ponta seca, 39,8x49,7 cm. Matriz de cobre. Acervo MNBA.

Figura 2 - Fayga Ostrower. 6534, xilogravura em cores, 60x40 cm. Foto: Haroldo Durão. Acervo particular.

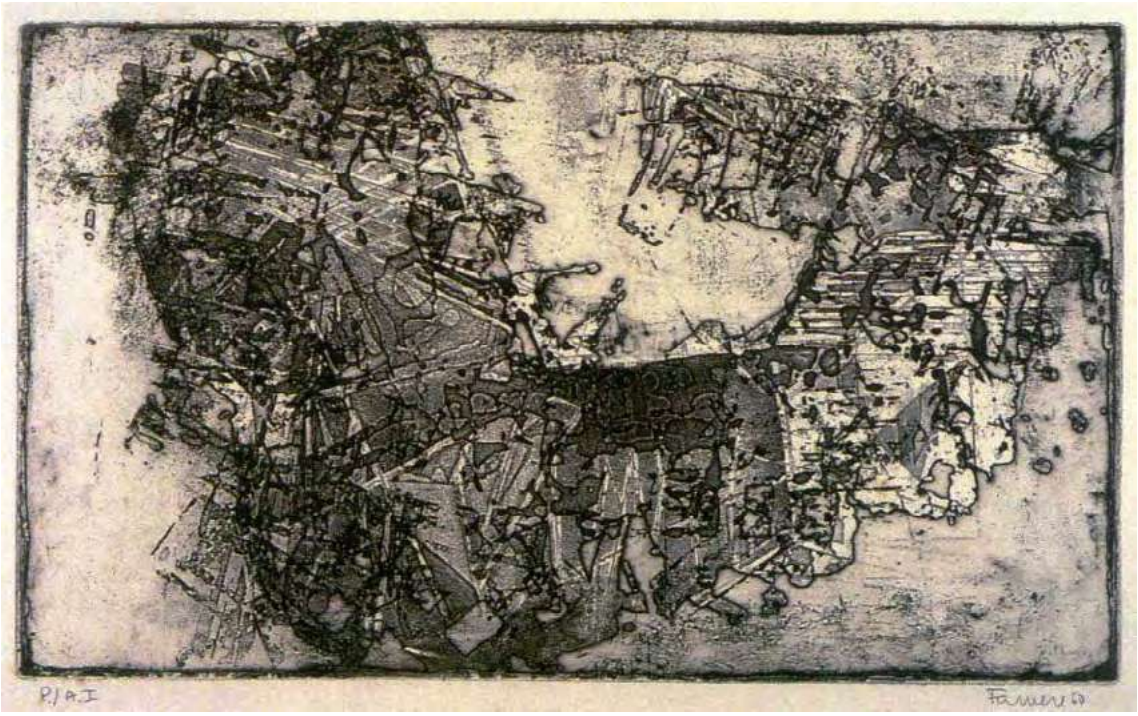


Figura 3 - Farnese de Andrade. Composição abstrata, 1960, água-tinta e relevo em preto e branco, 50 x 65,50 cm. Coleção MNBA.

Matrizes recortadas e sua articulação como formas foi outro dispositivo usado por Anna Letycia, Thereza Miranda e Roberto De Lamônica.(Figuras 4, 5 e 6) Amplia-se a função da matriz e do papel-suporte da imagem gravada. "Matrizes-formas" e relevos acentuam o aspecto sensorial da gravura. As obras destes artistas solicitam um outro modo de conceber a arte e suas relações. A obra resulta uma espacialidade com "dimensão da vida", conforme expressão usada nas reflexões do historiador Argan, a propósito da estética

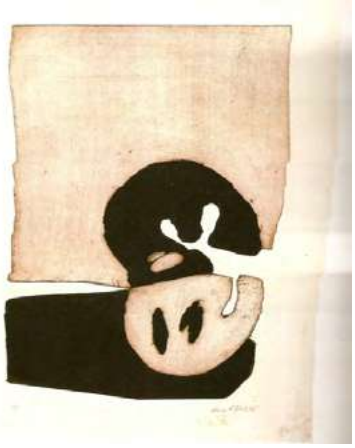


Figura 4 - Anna Letycia. Tatus, 1965, ponta-seca, 30x45cm. Acervo da artista.

Figura 6 - Roberto De Lamônica - Sem Titulo, s/d. Água-forte, relevo e água-tinta em preto e branco. 44,5x43,5cm. Coleção Monica e George Kornis. Catálogo Mostra Rio Gravura, 1999 – p.26.

Figura 5 - Thereza Miranda. Germinação XI, 1967 - água-forte, água-tinta e relevo, 26X50 cm. Acervo MAM-Rio.

informalista.(ARGAN,1988, p.74) Tal produção requer uma conversão do olhar, uma sensibilidade diferenciada, além de outros dispositivos críticos para sua análise.

No campo da produção de sentidos para esta prática, é de se destacar o papel do Ateliê livre do MAM-Rio. Múltiplas questões destacadas nos artistas apresentados marcaram a produção realizada neste núcleo de ensino, coordenado por dez anos por Edith Behring. O interesse do Museu em dar visibilidade à arte da gravura, motivou sua direção[37] a estabelecer alianças com projetos culturais oficiais, estreitando relações com a Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Relatórios dos anos 1950/60 revelam o patrocínio sistemático do Itamaraty para exposições nacionais e internacionais da arquitetura moderna e da gravura artística. Ambos os campos revelavam a imagem de um país desenvolvido que a chamada "Diplomacia da Prosperidade" buscava divulgar, baseando suas ações: "na decisão nacional de progredir aceleradamente a fim de reduzir, em termos absolutos e relativos, a distância econômica, social e tecnológica que separa o Brasil do mundo desenvolvido."(PINTO, 1967)

A reorganização de papéis na política de desenvolvimento nacional refletia-se na divisão de tarefas com a cooperação entre os setores privado e público. Montagem de exposições no exterior, oferta de bolsas de estudo para a formação de impressores latino-americanos no ateliê do Museu; apoio à participação em bienais e certames internacionais dedicados à gravura;[38] e apoio a cursos oferecidos por nossos gravado-

res no exterior constituíram ações que frutificaram e consolidaram a parceria firmada entre as duas instituições.

A quantidade de exposições realizadas no MAM-Rio, sob os auspícios do Itamaraty, dimensiona o êxito no processo de revitalização da gravura, na década de 1960, período de funcionamento pleno de seu ateliê livre. Foram realizadas mais de 40 exposições nacionais e internacionais de gravura, neste museu. Na década de 1970, quando a estrutura original de funcionamento do ateliê foi desmontada e reestruturada em outros moldes, caiu para 19 o número de mostras.

No interesse de divulgar uma imagem de país próspero e pacífico, as ações de apoio da diplomacia brasileira aos campos da gravura abstrata e da arquitetura fundavam-se numa "censura branca", espécie de controle do que apresentar como de referência da identidade artística nacional. Não por coincidência, tais escolhas recaiam em produções afastadas de caráter contestatório e de engajamento político do qual se revestia boa parte da produção figurativa das artes plásticas, nos anos 1960, empenhadas no combate à censura e à repressão desencadeadas pelo regime militar.É possível que esta apropriação de contorno político tenha favorecido e adensado a resistência à abstração informal por parte de alguns setores ambiente artístico-cultural. Esta é uma questão a ser pesquisada.

Todavia, importa afirmar que, por suas qualidades artísticas, a gravura informal presente nos dois principais eventos do eixo Rio-São Paulo,- espaços de condução das políticas culturais, foi alvo de reconhecimento, de legitimação e de premiação, nos salões cariocas e nas bienais paulistas. Afirmando-se vitoriosa também em certames internacionais,[39] as poéticas dos artistas-gravadores definiram singularidades e integraram sentidos para a tendência da arte informalista no Brasil.

REFERÊNCIAS

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo; 1951-1987.* São Paulo: Projeto, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte.* Lisboa: Estampa, 1988.

BERKOWITZ, Marc. Salão de Arte Moderna. *Leitura,* n ° 14, agosto de 1958.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960),* Campinas / SP: Editora Unicamp, 2004.

PEDROSA, Mário. O Salão Moderno, *Jornal do Brasil*, 25 / 11 / 1959.

PINTO, Magalhães. *Contribuições do Itamaraty ao Plano de Diretrizes do Governo.* Rio de Janeiro, 12 de julho de 1967. Serviço de Documentação do Itamaraty, Rio de Janeiro.

SIQUEIRA, Dylla Rodrigues. *42 anos de premiações nos Salões Oficiais; 1934 / 1976.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

NOTAS

27 Ateliê montado em 1911 por Modesto Brocos y Gomes(1852-1936), artista espanhol, grande burilista, ex-aluno de Victor Meirelles. Tendo permanecido na Europa de 1897 a 1900, atendeu à solicitação do Liceu de responsabilizar-se, em Paris, pelas encomendas da prensa e dos demais equipamentos para a montagem da oficina de gravura em metal realizada em 2011.

28 Além do Curso da Fundação Getúlio Vargas (1946), os ateliês da Escola Nacional de Belas Artes (1951); da Escolinha de Arte no Brasil (1952); do Instituto Municipal de Belas Artes (1953) e do Museu de Arte Moderna – Rio (1959).

29 A Lei nº 1512 de 19 de dezembro de 1951 estabelece a reestruturação do Salão em 2 divisões: a Geral e a Moderna. Muitos artistas-gravadores haviam recebido premiações segundo a estruturação anterior : Livio Abramo(1948); Fayga Ostrower (1942/43/47 e 1950); Marcelo Grassmann (1950) e Darel Valença(1950)

30 Em depoimento gravado à autora. Rio de Janeiro, 16 / 9 / 96.

31 Entre outros: Vera Tormenta, Oswaldo Goeldi, Carlos Scliar, Roberto de Lamônica, Heloisa Fenelon, Adir Botelho, Poty Lazaroto, Lívio Abramo, Décio Vieira, Dorothy Bastos, A. Amaral, Edith Simens, Olímpio de Araújo, Rossine Perez, Lygia Pape, Tuni Murtinho, Berta Bonart, Siegrid Stefanow, José Henrique Belo, Anna Letycia, Newton Cavalcanti, Otávio Araújo, Maria Eugênia Serrano, Edith Behring e Vera Mindlin.

32 Em mesa-redonda realizada em 12 de novembro de 1957, por ocasião da retrospectiva de Livio Abramo, no MAM-Rio; e, de dezembro do mesmo ano a janeiro de 1958, na "Mesa-redonda pública" organizada por Ferreira Gullar no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, envolvendo oito gravadores: Goeldi, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Edith Behring, Darel Valença, Iberê Camargo, Marcelo Grassmann e Lívio Abramo.

33 Neste salão, Anna Letycia arrebatou a premiação de Viagem ao Pais, com a obra Cavalos, enquanto Adir Botelho e Edith Behring receberam Certificado de Isenção de Júri.

34 Tiveram destaque nos Salões de Arte Moderna nos anos 1950/60 os artistas gravadores atuantes no Rio de Janeiro: Adir Botelho, Anna Bella Geiger, Anna Letycia Quadros, Darel Valença, Edith Behring, Farnese de Andrade, Gilvan Samico, Iberê Camargo, Isa Aderne, Isabel Pons, Jorge Lima, Lygia Pape, Marília Rodrigues, Newton Cavalcanti, Orlando da Silva, Roberto De Lamônica, Roberto Magalhães, Rossini Perez e Thereza Miranda. Dos 12 prêmios de Viagem ao País, distribuídos pelo Salão de 1952 até 1976, 10 foram arrebatados por eles. Quanto aos Prêmios de Viagem ao Exterior, no mesmo período, estes conquistaram 7 de 8 distribuídos. De 26 Isenções de Júri, estes gravadores conseguiram 14. Sobre histórico e premiação do Salão Nacional ver SIQUEIRA, Dylla Rodrigues. 42 anos de premiações nos Salões Oficiais; 1934 / 1976. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

35 Neste ano, Adir Botelho recebeu o Prêmio de Viagem ao País. Roberto De Lamônica e Mário Carneiro foram agraciados com Certificado de Isenção de Júri.

36 Manabu Mabe, Modesto Cuixart, Riko Debenjak, Francesco Somaini, José Luiz Cuevas e o grande Prêmio Internacional, a escultora Barbara Hepworth, compõem a lista do premiados.

37 Trabalho da gestão da diretora executiva Niomar Muniz Sodré e sua adjunta, Carmem Portinho.

38 Bienal do Preto e Branco, em Lugano; Bienal de Liubliana, na Ioguslávia; Bienal Americana de Gravura, em Santiago do Chile e a Bienal de Gravura Latino Americana de San Juan de Porto Rico, entre outras.

39 Entre outros, Isabel Pons: Bienal de Veneza-Prêmio Fiat (1962), Bienal de Cracóvia (1966); Edith Behring: Exposição Internacional de Liubliana (1957), Bienal do Chile, Santiago (1963); Fayga Ostrower: Bienal de Veneza (1958), Bienal do México (1961), Certame Interamericano de Gravura em Buenos Aires (1960), Bienal de Caracas/Venezuela(1967), Trienal Internacional de Xilogravura(1969); Rossini Perez: Bienal Internacional de Carrara/Itália(1959), Festival Casa de las Americas, Havana/Cuba (1969), Internazionale Biella per l'Incisione,Biella/Itália; Anna Letycia: Bienal de Liubliana (1965), Salão Pan-americano de Cuba (1962); Anna Bella Geiger: I Concurso Latino-Americano de Gravura, Havana/Cuba (1962,) Bienal do Chile, Santiago (1963/65).

A TRADUÇÃO COMO LUGAR ESPECÍFICO

Polén Pereira Sartório
Universidade Federal do Espírito Santo/UFES/ FAPES

RESUMO
O objeto de pesquisa deste artigo compreende como uma tradução pode (e deve) também ser considerada uma prática artística contemporânea: uma prática *site specific*. O objetivo é mostrar como é possível essa afirmação e quais são as implicâncias e problemáticas em tratar a tradução como uma obra *site specific*. A tradução aqui é entendida não só como tradução de palavras, mas também de imagens e ideias-ideais.
Palavras chave: *site specific*; tradução; palavra; imagem; arte contemporânea.

ABSTRACT
The research object of this article undestrands how a translation can be (and must be) also considered a contemporary art practice: a site specific practice. The main goal is to show how is this statement possible and what are the implications and problems in treating translation as a site specific work. The translation here is understood not only as a translation of words, but images and ideas-ideals.
Keywords: site specific; translation; word; image, contemporary art.

No final da década de 1960, concomitantemente aos conflitos raciais, a guerra do Vietnã e a crescente onda "paz e amor" atrelada ao *Woodstock*, é colocado em xeque a clareza e pureza dos pensamentos modernistas. Nessa época, as práticas habituais começam a sair de moda e dão lugar ao pós-moderno. O pós-modernismo já é desencantado com a exigência comercial dos objetos artísticos, e o cubo branco[40], sem interferência externa ou interna na obra, já não é mais bem visto.

A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é 'arte'. A obra isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores.[41] (O'DOHERTY, 2002)

Nesse cenário, começam a surgir às práticas *site specific* e vão ganhando força ao trazer o contexto da obra como fator determinante. Elas surgem nos Estados Unidos e uma de suas características as é a semelhante, mesmo as obras não sendo necessariamente parecidas: o espaço dedicado às obras é extremamente pensado. A ação de criar, pensar ou fazer arte começa a ser norteada pelo lugar, primeiramente. O espaço começa a também ser modificado pelas obras de arte ali "expostas" e cabe ao espectador a experiência de troca para/com a obra, uma vez que ele ali transita. Nada mais é ignorado e a consciência de lugar começa a tomar força. Política, problemas sociais, ambientais, discriminações quanto a cor, gênero ou opção sexual, entre outras mil possibilidades, são questionadas através dessas obras específicas aos lugares. Há uma resignificação dos espaços, não sendo mais as cômodas paredes brancas com luz artificial e temperaturas regularizadas.

A topografia do lugar determina seu tamanho, proporções e localização, mesmo que esse espaço seja arquitetônico, urbano ou paisagístico. Os trabalhos tornam-se parte do lugar e reestruturam sua organização tanto conceitual quanto perceptualmente.[42] O lugar é anterior à obra e não é somente um suporte como anteriormente era visto/feito. Como disse Miwon, é construída uma relação "inextricável e indivisível entre o trabalho e sua localização, e demanda da presença física do espectador para completar o trabalho". Em lugares que antes nada acontecia, começa a acontecer algo. As situações anteriores começam a mudar devido a essas intervenções específicas naquele lugar.

Não há uma tradução para o termo *site specific* em português, ele "tem sido usado maciçamente por instituições de arte e discursos do meio artístico, não só na sua língua de origem como em outras línguas. (...). No Brasil esse termo foi absorvido sem tradução.[43]" Aqui, o termo é comumente utilizado em discursos que falam sobre essa prática, sem causar maiores estranhezas, mas consideremos nesta pesquisa como "um procedimento, uma prática, um método de trabalho, que implica o estudo de contextos específicos, em uma reflexividade crítica, e pode assumir formas as mais diferentes".[44]

Visto assim, uma prática/ação de traduzir começa a ser pensada de forma *site specific*. Toda comunicação verbal humana sempre envolve algum tipo de tradução e nos trabalhos artísticos não seria diferente. Segundo Octavio Paz, a própria língua, em sua essência, já é uma tradução: em primeiro lugar do mundo não verbal e, em segundo, porque todo signo e toda frase é a tradução de outro signo e de outra frase.[45] O traduzir é um ato implícito em todo e qualquer ato de comunicação, sendo as palavras emitidas ou

recepcionadas. Entender os significados já é traduzir.[46] Roman Jakobson, um dos maiores linguistas do século XX, diz que podemos distinguir de três maneiras a forma de interpretação dos signos verbais: a tradução para outros da mesma língua, a tradução para outra língua ou para um sistema de símbolos não verbais.[47] Artistas contemporâneos como Lawrence Weiner, em entrevista à galerista Cristina Guerra, diz que por algum momento passou a se interessar pela tradução, construindo configurações sobre a forma como se relaciona com outros materiais, com o mundo.

Reúno-as e traduzo-as. Porque se vemos ferro, madeira, aço e pedra, temos que os traduzir. (...) O meu trabalho é feito para se adaptar à cultura de cada indivíduo. Pode mudar de fato, um pouco, em cada tradução. Há limites sobre quantas línguas podemos entender, mas a ideia está lá (WEINER, 2010).[48]

Ao pensar na tradução como uma prática site specific, toma-se a fala de Jorge Menna Barreto:

> *As práticas site specific, ou as práticas artísticas específicas para um contexto, desconstroem a ideia do lugar como um suporte neutro para a obra e o ativam como parte integrante do trabalho.[49] (BARRETO, 2008)*

Pode-se dizer que a tradução é uma prática *site specific* primeiramente porque ela se faz específica para um contexto, e, assim sendo, desconstrói o lugar como um suporte neutro. O primeiro papel de um tradutor é deixar que o receptor tenha, de alguma forma, acesso a um conteúdo original, mesmo que minimamente, mesmo que com ruído, mesmo que fragmentado e, para isso, o tradutor não pode (ou pelo menos não deve) ignorar a que ou a quem a tradução final se destina. Assim sendo, a primeira etapa da tradução seria analisar o receptor. Cabe ao tradutor conseguir intermediar a ideia original para o público alvo a fim de não perder informações que são importantes do texto original.

Seguindo qualquer um desses pensamentos lineares sobre obra original – tradutor – receptor, podemos afirmar que, o tradutor aqui é criador, independentemente se foi uma tradução literal, tradução livre ou uma (re)tradução.

Todos os textos são originais porque toda a tradução é diferente. Toda tradução é, até certo ponto, uma criação e, como tal, constitui um texto[50] único. (PAZ, 1971)

E, indo mais além: sendo o tradutor um criador de uma obra *site specific*, o *lugar* pode-se ser considerado diferentes situações. Miwon, novamente, diz que:

Nesse sentido, as possibilidades de conceber o *site* como algo mais do que um lugar – como uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos sociais – é um salto conceitual crucial na redefinição do papel 'público' da arte e dos artistas. (KWON, 1997)

A primeira vista, a tradução pode ser (erroneamente) considerada uma simples forma de tornar o original acessível. Ao nos atermos somente a esta busca pelo conteúdo original, ignoramos todo o contexto no qual estamos e/ou para o qual queremos ir e nos colocamos como meros receptores de toda e qualquer informação. Todas as possibilidades que a tradução nos permite de entender, transformar, apropriar e criar algo, só são possíveis se pensarmos na tradução como uma prática *site specific,* na qual o ato de traduzir é feito pensando primeiro no *site* para depois chegar ao produto final.

A tradução está por toda parte e em todos os lugares. Ignorar o contexto da tradução é fazer do traduzir um simples verbo de ligação – de um ponto a outro de forma linear. E, apesar dessa prática ser comum, cômoda e, por muitas vezes, ser até satisfatória, a tradução deve ir além. A tradução deve também ser um processo de criação, não somente de uma obra, como um livro ou um vídeo, mas de uma realidade.

A tradução tem a capacidade de transformar discursos; criar novas opiniões, ideias, conceitos e, também, obras artísticas contemporâneas, pensadas como práticas *site specific*.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michel. Arte contemporânea. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARRETO, Jorge Menna. Lugares Moles. Tese em Poéticas Visuais. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, USP. 2008.

GARBELOTTI, Raquel. BARRETO, Jorge Menna. Especificidade e (in)traduzibilidade

KUNSH, Graziela. (2008). Urbânia 3. Ed. Pressa. São Paulo.

KWON, Miwon. One place after another: Notes on Site Specificity. Revista October 80, 1997

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo

PAZ, Octavio. 1971, apud ARROJO, Rosemary. Oficina de tradução: a teoria na prática. 4ed. São Paulo: Ática, 1986.

NOTAS

40 Seguindo o pensamento de Brian O'Doherty em No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte

41 O´DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 3.

42 Richard Serra, Tilted Arc Destroyed, Art in America 77, n. 5, maio de 1989: 34-47.

43 GARBELOTTI, Raquel. BARRETO, Jorge Menna. Especificidade e (in)traduzibilidade

44 KUNSH, Graziela. (2008). Urbânia 3. Ed. Pressa. São Paulo.

45 ARROJO, Rosemary, Oficina de Tradução. A teoria na prática. Série Princípios. São Paulo; Editora Ática. 2000.

46 STEINER, George. After Babel: Aspects of Language & Translation – 1975. Oxford University

47 JAKOBSON, Roman. Aspectos Linguísticos da Tradução. IN Linguística e Comunicação – Izidoro Blikstein e Paulo Paes. São Paulo, Cultrix 1991.

48 Exposições: Lawrence Weiner sem metáforas. Disponível em http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=253207, acessado em 10 de junho de 2013.

49 BARRETO, Jorge Menna. Lugares Moles

50 As palavras TEXTO aqui se referem a um texto escrito, e a tradução nesta pesquisa não se atém somente à escrita, por isso foram recortas.

DIAS & RIEDWEG E A VIOLÊNCIA ANTROPOFÁGICA NA OBRA "FUNK STADEN"

Rafael Pagatini
Universidade Federal do Espírito Santo/DAV/ UFES
Renata Rosetti
Universidade Federal do Espírito Santo/ICT/ UFES

RESUMO
O presente artigo tem como objetivo analisar a forma como o conceito de violência antropofágica se estrutura no projeto dos artistas Maurício Dias e Walter Riedweg intitulado "Funk Staden". Para tanto serão discutidas questões relevantes sobre antropofagia na arte brasileira, através das abordagens de Paulo Herkenhoff e do historiador das religiões Adone Agnolin. O termo violência antropofágica é empregado como a construção sociocultural da história que revela um vínculo com o processo de exclusão social da atualidade.
Palavras-chave:Dias & Riedweg; Antropofagia; Violência

RESUME
Este artículo tiene como objetivo analizar cómo el concepto de violencia antropofágica se estructura en el proyecto de los artistas Mauricio Dias y Walter Riedweg, intitulado "Funk Staden". Para eso, serán discutidas cuestiones relevantes sobre antropofagía en el arte brasileño, a través de los enfoques de Paulo Herkenhoff y del historiador de las religiones Adone Agnolin. El término violencia antropofágica es empleado como una construcción sociocultural de la historia que revela un vínculo con el proceso de exclusión social de la actualidad.
Palabras-clave: Dias & Riedweg; Antropofagía; Violencia

DIAS&RIEDWEG

Os artistas Maurício Dias (1955) e Walter Rieweg (1964) trabalham em colaboração desde o início dos anos 90. Suas produções articulam um profundo desejo de transformação social incorporada a questões históricas da sociedade brasileira, como a exclusão social, a violência, o racismo e o conflito de classes, objetivando apresentar formas de questionamentos da historiografia oficial. A problematização do que entendemos como o *outro* no âmbito da sociedade e da cultura, além da concepção de que a verdade histórica é completamente relativa são pontos importantes da poética dos artistas. Suas obras questionam como as verdades históricas se confrontam com os dados que a legitimam e de que forma a arte consegue furar o bloqueio desse discurso e complexificar a história oficial e a hierarquia social.

Dias&Riedweg utilizam diferentes mídias em obras que não se estabelecem pelo valor da sua construção enquanto linguagem das artes, mas pela forma como articulam recursos multimídias e aguçam no espectador questões mais profundas, livrando suas poéticas de discussões sobre categorias e suportes. O vídeo é amplamente utilizado como recurso que cria uma fricção entre o ficcional e o fato através de flertes com o documentário, na forma como a ficção é também uma forma de criação de documentos. A formação de Maurício se estabeleceu principalmente no atelier de gravura e a de Walter em estudos de música e performance. Nas palavras dos artistas, o vídeo possibilitou a ampliação de suas problematizações e reflexões sobre a difusão da imagem.

> *O que ficou da gravura foi pouco a pouco substituído pelo vídeo, que também reproduz e democratiza a imagem. E isso foi e é uma questão central de nosso trabalho. A disseminação da arte. Quem faz arte, quem consome e de que maneira isso pode se disseminar. Onde está, de fato, a atividade artística? Está na criação ou na extensão da criação, na absorção, na percepção do público? Nosso trabalho é uma questão viva sobre isso.*[51]

Entre as estratégias de produção dos trabalhos está o método etnográfico nas grandes cidades. Com o objetivo de estudar a formação cultural do *outro* estabelecido como pequenos grupos ou microssistemas que constroem e habitam as cidades, os artistas estudam os processos de construção da subjetividade fragmentada, além de suas próprias formas de interpretação e relações com o lugar e o entorno geográfico. Revelam assim as múltiplas realidades socioculturais e os conflitos inerentes aos grupos e aos autores sociais, sem estigmatização, exotismo ou estereótipos. Essa metodologia de ação dos artistas permite uma construção coletiva com grupos que são tratados como autores e colaboradores das obras. Baseando a produção principalmente nas narrativas geradas das propostas artísticas, Dias & Riedweg utilizam-se de recursos como o humor, a ironia e a metáfora para construir formas de acesso ao *outro*. Beatriz Pimenta Velloso apresenta a forma como se processa no trabalho dos artistas a relação com a alteridade e, principalmente, os métodos utilizados ao abordar questões vinculadas aos grupos desprivilegiados na estratificação social:

Nesse sentido, os artistas que nos trazem, através do vídeo, pessoas que transitam por diferentes universos sociais não têm objetivo de decodificar ou de construir analogias com uma cultura que é hegemônica e tende à homogeneidade. Ao contrário, tem interesse na ambiguidade, na alteridade das paisagens e, assim, dão visibilidade a sujeitos que habitam mundos paralelos ao dos valores dominantes, convidando o público de arte a compartilhar esse estranhamento.[52]

ANTROPOFAGIA

A antropofagia está presente na história brasileira em suas esferas artística, política e cultural desde os primeiros registros conhecidos deixados por cronistas. Hans Staden foi o primeiro a relatar suas experiências em terras americanas em seu livro *Duas Viagens ao Brasil*, datado do século XVI. O rito antropofágico consistia basicamente no consumo de carne humana, por motivo de vingança, ou por questões culturais que envolviam o sacrifício. Além da narração das desventuras de Staden, o livro é ricamente ilustrado com xilogravuras que evidenciam o relato do autor e que, por vários séculos, serviram como estereótipo da ideia de selvageria e de primitivismo nos trópicos.

No modernismo brasileiro, o conceito de antropofagia passa de violência ritual a procedimento cultural que objetivava a constituição de uma cultura nacional ainda em gestação. A forma como Mário de Andrade publica o *Manifesto Antropofágico* já denota uma reavaliação da concepção de antropofagia, que se transforma em motor da cultura brasileira moderna. Contudo, temas como violência, guerra e vingança ainda seriam raros em debates na arte, principalmente naqueles relacionados às sociedades ameríndias. Nos anos 60, a agitação cultural brasileira possibilita a conjugação, principalmente no meio musical, de gostos e a pluralidade da produção artística que busca a constituição de várias identidades e gêneros musicais. A referência do movimento Tropicalista ao "Manifesto Antropofágico" e à "Semana de 22" são marcantes, como fica visível na capa do LP Tropicália, no qual nota-se a referência às poses convencionais dos modernistas em famosa foto de 22. (Velloso, 20011, pág.25). Nas artes visuais nomes como Hélio Oiticica e Lígia Clarck foram fundamentais no debate por resgatarem o espírito antropofágico e trata-lo não mais como a modernidade brasileira abordou, a partir do comentário social, mas dos mecanismos de exclusão que fazem parte de nossa sociedade desde a ocupação da América pelos europeus.

Em 1998, a XXIV Bienal de São Paulo, com curadoria de Paulo Herkenhoff, reabre a discussão sobre antropofagia como núcleo conceitual da mostra. Herkenhoff visava uma Bienal que não objetivava reafirmar temas já consagrados na história da arte europeia ou americana, mas sim utilizar a tradição cultural brasileira como ponto de partida. Na visão do curador, a antropofagia se estrutura como um dos primeiros conceitos da cultura nacional a ingressar na gramática internacional da arte. *Apropriação*, *transfiguração* e *construção* são alguns dos termos utilizados para caracterizar a antropofagia. A mostra, que ficou conhecida como a "Bienal da antropofagia", promoveu uma reflexão sobre a construção da cultura brasileira, a afirmação da arte nacional, além de diversos diálogos entre artistas de diferentes nacionalidades, próximos ou distantes no tempo ou no espaço geográfico.

Podemos considerar essa Bienal como uma fuga dos padrões clássicos da arte. Além disso, como um evento de prestígio internacional, essa edição da Bienal torna-se um instrumento para uma operação reflexiva sobre a perspectiva eurocêntrica da história da arte. O igual peso numérico (quantidade de artistas representados) de cada país no espaço expositivo nas representações nacionais, em uma mostra organizada por regiões geográficas, também se mostrou uma estratégia nessa tentativa de inverter as relações de forças que legitimam os nomes de certos artistas dentro de uma narrativa eurocêntrica. A Bienal ressaltou os olhares particulares da equipe curatorial em diálogo, e não a perspectiva de um único curador. Temos, dessa forma, desde a cor até a percepção, relacionados as questões de antropofagia e canibalismo. Cada sala apresentou um programa curatorial específico, em espaço de séculos e, consequentemente, estilos, partindo da descoberta da prática antropofágica pelos europeus no século XVI.

A XXIV Bienal ofereceu ao expectador diversas experiências com o termo "antropofagia", visto que abordou o conceito muito além do seu sentido literal. A antropofagia ritual. A antropofagia como apropriação, transfiguração. Antropofagia como um motor cultural. Antropofagia como um aspecto construtivo, como essência de uma identidade cultural. Antropofagia além de um significado gramatical, como uma ferramenta de construção social. Assim, a importância da exposição está em utilizar o conceito como recurso curatorial e de identidade cultural brasileira, ao mesmo tempo em que possibilitou um questionamento sobre a história da arte.

VIOLÊNCIA ANTROPOFÁGICA

Na arte contemporânea, alguns debates têm contribuído para a reconstrução do tema antropofágico, além de fortalecer novos olhares sobre as suas reais dimensões. Embora a arte se utilize de formas variadas da noção de antropofagia como o processo de assimilação e incorporação do outro, alguns estudos, como o do historiador das religiões Adone Agnolin, nos apresentam a riqueza do conceito ainda no contexto da prática ritual pelos índios Tupinambás. Segundo Agnolin, o ritual antropofágico tal como era realizado tinha como prática a relação com o sagrado e o sacrifício como fundamento da cultura tupi. Segundo o autor, o rito como motor cultural da tribo se processava através da hierarquia social e da distinção entre "nós" e os "outros". Toda a estrutura social da tribo se organizava a partir do ritual, desde a passagem e transformação do guerreiro tupi em homem adulto até o processo de aceitação das sociedades envolvidas no rito. Nesse contexto, os tupinambás não tinham como fim principal a busca das substâncias vitais do prisioneiro, mas sim a busca das substâncias dos parentes que estes haviam eventualmente consumido. Agnolis afirma que a cultura tupi se baseava na coletividade e no culto aos antepassados. Dessa forma, a guerra se estruturava como elemento central, pois era nela que o inimigo era capturado e era através dela que se agia em vingança pelos ancestrais mortos por esse mesmo inimigo.

> *A prática antropofágica constituía o momento culminante do processo cultural Tupi que encontrava na guerra e na execução ritual dos prisioneiros a meta e o motivo fundamental da própria identidade cultural.* [53]

A importância da abordagem de Agnolin se estrutura pelo reconhecimento de como a identidade tupi constantemente se colocava em cheque a cada novo ritual, pois essa identidade, ao se constituir como agenciadora da tribo, também possibilita a aproximação com o outro e a incorporação desse outro à tribo e ao profundo processo de trocas, extremamente evidente nos preparativos para o rito sacrificial. A morte era um espaço de trocas recíprocas entre todos os participantes do ritual, tanto do sacrificado como dos antepassados e dos executores, ao mesmo tempo em que se constitui no espaço da fundação da comunidade. A violência antropofágica se estrutura pela assimilação do outro como objetivo de reconstrução de si na busca pelas energias vitais e culturais dos antepassados presentes no corpo do inimigo. Assim, ao mesmo tempo em que o guerreiro tupi destrói, assimila e preserva a alteridade.

FUNK STADEN

O projeto Funk Staden (Figura 1) foi apresentado inicialmente na Documenta de Kassel (2007), e é constituído por uma série de cinco fotografias analógicas e um vídeo. O projeto foi desenvolvido a partir do confronto de contextos históricos distintos, no caso o livro *Duas Viagens ao Brasil*, do aventureiro alemão Hans Staden (1557), e o funk carioca. As ilustrações do livro serviram como base para a captação de imagens de frequentadores dos bailes. A apresentação da obra em Kassel deve-se à proximidade da cidade com Bremem, local do qual Staden parte para sua primeira viagem ao Brasil. A obra se estabelece como crítica ao olhar etnocêntrico daqueles que observam a favela da cidade "civilizada". Os bailes funks evocam a exacerbação da sexualidade, a violência da festividade e a mistura de sonoridades. As fotos (Figura 2) e o vídeo foram produzidos na favela Dona Marta, no Rio de Janeiro, em um churrasco na laje promovido pelos artistas e que serviu de cenário para a celebração do funk como ritual. No vídeo todos os participantes dançam, se alimentam e criam cenas que lembram a composição das xilogravuras que ilustram o livro de Staden. Além disso, os artistas produziram um bastão que passa de mão em mão e no qual há três câmeras fixadas, as quais filmam de vários ângulos o acontecimento. O bastão está associado à imagem da *ibirapema*, objeto utilizado no ritual para matar o prisioneiro.

Figura 1. Funk Staden. Videoinstalação 3 canais. 14'22'' Loop. Dimensões variadas. 2007. (Fonte: Dias & Riedweg, 2012).

Figura 2. Xilogravuras - Funk Staden. Fotografia analógica sobre papel Kodak Super Endura. 5 × 135 × 160 cm . 2008. (Fonte: Dias & Riedweg, 2012)

O trabalho dos artistas Dias & Riedweg permite uma releitura da história e revela alguns mecanismos ainda vigentes de dominação cultural europeia através de certas políticas brasileiras que diminuem a influência indígena na cultura. O funk carioca se apresenta na obra como gênero musical que cria um desacordo com as mídias oficiais pelo seu ethos violento, decorrente da brutalidade e sexualidade das canções e por ter seu próprio território limitado aos guetos das favelas cariocas, mas que mesmo oprimido acabou tornando-se popular. Assim, o conceito de antropofagia a partir da obra "Funk Staden" apresenta seu valor crítico da cultura, de modo que possibilita uma análise dos mecanismos de controle do Estado, visto como instrumento que agencia cortes e exclusões a partir de suas próprias regras e apenas consegue encontrar a imagem do exótico nas minorias por ele oprimidas. Além disso, a imagem da violência do funk indica uma outra violência silenciosa do próprio sistema, o qual oprime e vitimiza os frequentadores dos bailes através da exclusão social. Assim, a antropofagia é fundamental para a compreensão da obra dos artistas, da mesma forma como a noção de violência antropofágica - decorrente da assimilação do outro com o objetivo de reconstrução de si e da busca com um vínculo com o passado - revela a construção sociocultural do presente, como nos apresenta Maurício Dias em entrevista a Paulo Herkenhoff:

> *Também aqui, ao longo dos anos, o peso dessa história fundamenta a complexidade política do presente. Sim, para nossa desgraça, a desgraça dos índios tupinambás se repete nos textos do funk carioca e nas manchetes sangrentas dos tablóides populares do Rio de Janeiro. Ela se perpetua em verdades locais tanto quanto o texto de Staden se perpetua nos imaginários dos europeus brasileiros. Sim, os imaginários sobre canibalismo transcendem as morais religiosas e evocam certa sensualidade, tanto no imaginário do europeu como do brasileiro, tanto no século 16 quanto hoje em dia. O canibalismo evoca também um ápice de alteridade, tema central de nossa obra e chave para o entendimento dela.*[54]

REFERÊNCIAS

DIAS, Maurício. Dias & Riedweg: Até que a rua nos separe. Rio de Janeiro: Nau: Imago Escritório de Arte, 2012. 320 p.

VELLOSO, Beatriz Pimenta. Dias & Riedweg: alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011. 152 p.

AGNOLIN, Adone. Antropofagia Ritual e Identidade Cultural entre os Tupinambá. Revista de Antropologia da USP. Pág. 131 – 185. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27151

NOTAS

51 Pág.122. DIAS, Maurício.

52 Pág. 47. VELLOSO, Beatriz Pimenta.

53 Pág. 144. AGNOLIN, Adone.

54 Pág. 144. DIAS, Maurício

MAPAS POÉTICOS: REGISTRANDO O "PEQUENO TERRITÓRIO"

(INCLUI ESTUDO VINCULADO À DISCIPLINA "PERCURSOS, NARRATIVAS, DESCRIÇÕES: MAPAS POÉTICOS")

POETIC MAPS: REGISTERING THE "LITTLE TERRITORY"

(INCLUDES STUDY RELATED TO THE COURSE: PATHWAYS, NARRATIVES, DESCRIPTIONS)

Renata Requião

RESUMO

Este é um trabalho de reflexão sobre procedimentos de pesquisa em arte intimamente atrelados à prática da escrita, que se dá, inicialmente, através de exercícios de escritura ensaística, pessoal e inalienável – escritura que se constitui como antecipação/frustração de sentidos. Aproximo radicalmente procedimentos e percursos envolvidos pela "leitura do mundo" (produção de sentidos através de imagens oriundas das mais diversas experiências), dos caminhos da escrita de "ensaios verbo-visuais" – em experiência de "territorialização da página branca" –, o que permite a redescoberta da escrita como "exercício de demarcação tipográfica". Em outro procedimento, o registro do "mapa poético" incita ao reconhecimento do "lugar", do "pequeno território" construído pela prática poética. Vivemos num mundo de imagens, cada vez mais afastados da sintaxe narrativa, por entre "cenas urbanas" vislumbradas na deambulação pela cidade – o "lugar" na contemporaneidade. Na configuração do "mapa poético", na conquista do "território da página", a tensão por entre palavra escrita e imagem fortalece o encontro com renovada capacidade narrativa.

Palavras-chave: mapas poéticos; ensaio verbo-visual; registro/representação"; literatura/poesia; "pequeno território

ABSTRACT

In this paper I present research procedures in art closely bound with the practice of writing. The exercise of essayistic, personal, inalienable writing is constituted as the anticipation/frustration of the sensesregarding what each one of us is involved with. I radically bring together procedures and pathways surrounded by "a reading of the world" (production of meaning through images coming from different experiences) and the ways of writing a "verb-visual essay". The experience of "territorialization of the white page" becames a writing as a "demarcation typographic exercise". As a subsequent and supplementary procedure, the register of the "poetic map" urges recognition of the "place", the "little territory", built by poetic practice. We live in a world of images, increasingly getting away from narrative syntax, between "urban scenes" glimpsed by the man in his roaming around the city – the "place" in contemporary times. Conquering the territory of the page, strained in between the written word and the images there incorporated enables us to find some narrative ability, strengthened by the encounter between word and image.

Keywords: poetic maps; verb-visual essay; register/representation; literature/poetry; "little territory"

A vida é espantosamente curta. [...] se contrai tanto na lembrança [...] não compreendo como um jovem pode ir a cavalo à próxima aldeia sem temer que [...] até o tempo de uma vida comum não seja nem de longe suficiente. Franz Kafka, A próxima aldeia, 1920
Habitar o espaço [...] é ter o seu lugar. Michel Serres, Jouvences sur Jules Verne, 1974
Um bom mapa é coisa maravilhosa, nele olha-se o mundo visto de um outro mundo, graças à arte do desenho. Samuel Van Hoogstraten, 1678

ABERTURA (OU: PRIMEIRO MOVIMENTO)

A elaboração de *mapas poéticos* está associada ao desenvolvimento e à consolidação de uma perspectiva de leitura literária – leitura poética – desdobrada sobre o mundo. Leio o mundo literariamente, jogando sobre ele uma espécie de *layer poético*, o qual me *permite ver*, ao mundo em que vivemos, através de uma sensibilidade esteticamente marcada, como se houvesse, em qualquer *cena urbana*, uma narrativa verbo-visual, cênica, poética – a cena se oferecendo como uma unidade de sentido poético. Conseqüência dessa visada específica, o *mapa poético* vem se constituindo como instrumento de mediação para o desejado compartilhamento objetivo das coisas do mundo.

O *mapa poético* funcionaria, assim, como registro de realidade vivida num determinado espaço. Como documento verossímil ainda que cifrado, para assegurar que certas *experiências* possam ser comuns, e para, afinal, oferecer ao outro o *meu lugar*, o *lugar em que habito* – o *pequeno território* construído, espécie de catedral privada para onde, sempre "íntima de cama e mesa", como nos ensina o poeta João Cabral, sei que posso retornar. *Lugar* que me constitui e que foi por mim constituído.

Essa configuração, essa representação – o mapa –, voltada predominantemente à categoria do espaço, está diretamente associada ao estar no mundo, à vida sobre a terra, e aos sinuosos e tensos modos através dos quais o homem se afasta de uma "paisagem pura natureza" (Sussekind, 1990) em prol de uma nova natureza, urbana e gráfica. Afora compreendermos e vislumbrarmos o lugar representado pelo mapa, nele podemos ter também acesso ao "estado mental" vigente na época dos homens que o produziram. Se o mapa aponta para o lugar ao qual ele representa, aponta também para um ponto-de-vista: vemos o lugar desde o mesmo ponto-de-vista no qual se colocou seu autor, o *cartógrafo*. O mapa se definiria tanto por suas especificidades formais quanto pelas "condições particulares de sua produção e recepção, como artefato e mídia no processo de comunicação social" (Jacob, 1992). O mapa seria uma configuração sutil de nossa leitura de mundo regida pela categoria kantiana do espaço.

Os mapas oferecem-nos camadas de leitura. O mapa, qualquer mapa em sua configuração, é em si um texto palimpsesto: mesmo sintético, como imagem da realidade, carreia em sua expressividade camadas de conhecimento de diferentes campos do saber e de distintas épocas que, no mapa, se sobrepõem. É possível ler, no próprio mapa, diferentes estágios evolutivos do conhecimento: informações e saberes dominados pelos homens em diferentes momentos. Ou seja: o mapa é uma configuração sintética e sincrônica – que, entretanto, resguarda certa diacronia.

Através dos mapas o homem pôde ampliar sua presença sobre a terra. Lugares ermos e impregnados de mistério (pensemos na idade média, nos séculos das descobertas), valorizados por nossos temores e por nossas crenças – o pensamento sagrado associado à potência do desconhecido –, lugares paradisíacos, o eldorado onde encontraríamos uma vida onírica, plenamente civilizados; ou ainda os lugares mais íntimo e secretos, onde nos sentimos seguros e pacificados em nós mesmos. Todos esses lugares quando mapeados se tornam *lugares acessíveis*.

O mapa é uma "passagem" (Benjamin, 1989), construído como *artefato* capaz de nos levar a novos mundos. Com um mapa na mão singramos mares, transpomos montanhas, adentramos florestas, voamos sobre brancas terras polares cuja ausência de referências nos mostra o quanto a realidade "pode ser enganosa" (Lins, 1986), incapaz de nos reafirmar uma direção a tomar. Os mapas antecipam o lugar e nos guiam em nossa chegada a ele. Com o mapa ganhamos uma sobre-visão: vemos antes de ver, vemos antes de ir. E ao chegarmos no novo (até então desconhecido) lugar mapeado, ainda trazemos as referências do lugar de onde partimos. O acesso ao novo mundo, tendo o mapa como guia para realizarmos a passagem, garantindo certa antecipação da "experiência" com o real(Benjamin, 1985 e 1987), é experiência radical de leitura.

E assim, sempre num novo lugar, natural/cultural, o homem se reinscreve, e se redimensiona. A experiência com as novas referências do novo lugar o reconstrói. O inaudito desenho do lugar atinge ao próprio homem – numa espécie de *redesign humano*, força sua *ergonomia*.

Pela intensidade e pela freqüência de sua presença sobre a terra, sobre determinadas regiões mais que sobre outras, o homem vai reescrevendo a própria geografia terrestre, criando novas espacialidades: a "topografia" dando lugar à "topologia" (Deleuze; Guattari, 1997). Também por isso, por ser uma espécie de inscrição, o mapa (resultado dessa presença e dessa atividade humana, implicada por pensamento lógico), tal representação gráfica, está diretamente vinculada à escrita, ao registro que a escrita é. O *território terrestre* podendo ser associado à página branca.

Advêm daí dois aspectos fortes a considerar para a feitura/leitura/análise de um *mapa poético*: a compreensão de que é possível representar de diversas maneiras um mesmo lugar (sendo discutível a propriedade da idéia "um mesmo lugar"); e aceitarmos que o homem vivendo sobre a terra funcione como um cinzel. Cada homem em sua deambulação, reinscrevendo (cinzelando) a superfície da terra. A topografia natural se demarcando superficialmente pela presença continuamente intermitente de cada homem, e assim gerando novas *topologias antropológicas*.

O percurso, o caminho, visto apenas a distância como linha, como desenho, está ali grafado; e o repetimos a cada vez que caminhamos por ele. Mesmo quando não o compreendemos, mesmo que caminhemos sem perceber seu desenho, o reforçamos. No deslocamento pelas vias, em direção a algum lugar, o homem não vê a via *por onde se desloca*.

A história da humanidade é uma história de repetições. Ao longo dos séculos, homens tem passado anos percorrendo os mesmo caminhos. Suas "pegadas, picadas" (Leminski, 1992), suas pisadas, delineiam o solo virgem, solo geográfico sem marcas anteriores à

presença humana. A superficial *geografia* terrestre, com sua escrita natural, com seus desenhos e volumetria, vai sendo substituída por uma nova *grafia* que é antropológica: tem a medida do homem que a seu modo a modifica. Em minha cidade, por exemplo, é impossível não reconhecer a rota do caminho do charque. Mesmo nas avenidas de hoje, asfalto sobre pedra, ainda se vê: a linha ali desenhada. Ligando os Bairros da Várzea, nas margens do Arroio (onde se jogava fora o sangue e as partes menos nobres dos bichos), à parte mais elevada do centro da Cidade, foi inscrita pelos pés dos escravos e pelas rodas de antigas charretes que, nos séculos XVIII e XIX, por ali circulavam. Em Paris, turistas e viajantes, ao passarem pela rua Saint-Jacques, na Margem Esquerda, nas terras seguras do 5º "arrondissement", rua estreita que, atravessando a Ilê de La Cité, em direção ao norte, passa pela frente da Catedral Notre-Dame de Paris, repetem sem saber o mesmo desenho feito, há mais de 1500 anos, por homens que a pavimentaram com pedras retiradas de uma Pedreira, ao sul na mesma região (Fix, 1988).

Em cada cidade, as vias por entre lugares são percursos constantemente repetidos pelos seus habitantes. De certo modo, a configuração dos lugares é resultado dessa intensa deambulação. Paradoxalmente, o *lugar* se constitui pelos espaços por onde o homem não circula constitui.

SUSPENSÃO (OU: TEMPO QUE DURA)

Há um belo fragmento no romance *A Rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, que não canso de repetir. Romance escrito sob a forma de um diário, a "efeméride do dia 23 de outubro" começa assim:

> *Vejo, num filme documentário, desenhos escavados em certa planície do Peru, desértica – uma aranha, um pássaro, um pavão –, de tais proporções que só de boa altura, em vôo, os identificamos.*

A natureza selvagem e inóspita do deserto tensionada pela presença de figuras – desenhos – que somos capazes de reconhecer. Para vê-las, entretanto, é *preciso estar a distância* delas. É bastante provável que outros homens tenham ali vivido sem se aperceberem daquelas imagens, sem saberem que seus caminhos *configuravam*, inusitadamente, imagens de animais. Sigo a efeméride:

> *Pode o homem andar a vida inteira por cima desses sulcos, sem jamais supor que integram uma figura harmoniosa, traçada com sabedoria.*

Esse fragmento (no qual pode se ouvir ressoar uma das "pequenas narrativas" de Kafka, intitulada *A próxima aldeia*) se nos remete à importante questão da autoria (a figura foi traçada com sabedoria – por quem?, somos levados a pensar), aponta incisivamente para nossa *ignorância*. A questão aqui é: ao andar, ignoramos o caminho. Envolvidos pelo desejo futuro de um aonde chegar, da conquista ao final do percurso (a conquista do pote no fim do arco-íres é imagem mágica com a qual nos imanta a "economia das trocas simbólicas"), ficamos insensíveis à presença do percurso. Mirando algo que buscamos, igno-

ramos o presente, ignoramos nosso entorno imediato, alienadamente repetimos modos previamente estabelecidos.

Há uma *sabedoria da presença* abandonada enquanto nos deslocamos em *alguma determinada direção*. A parte final da efeméride é provocadora:

> *Desejariam, os que conceberam e imprimiram no solo pedregoso tão perturbadoras imagens – e que, sem asas, nunca puderam vê-las –, significar que a ausência de sentido, nas obras de arte e na vida, pode ser enganosa e advir de nossas limitações? (Lins, 1986)*

CONSIDERAÇÃO (OU: SEGUNDO MOVIMENTO)

Interessa-me pensar o mapa como uma *forma de escrita*, escritura prenhe de um tempo primitivo, tempo de parcas palavras e de profusos e confusos sentidos. Tal é a escritura do mapa, feita do encontro entre imagens e palavras que, titubeantes nos sentidos, apenas nomeiam, elencam, distinguem. Sua expressão conjunta busca demarcar um *determinado território*, mostrando-o, identificando-o, denominando-o, configurando-o. A invenção do mapa, como uma espécie de *artefato para registro e leitura*, acompanha os homens das mais variadas etnias e culturas desde há muitos milhares de anos, buscando configurações, repito, para os mais recôndidos lugares deste mundo.

No primeiro dos mapas, planisfério sobre rocha feito na proto-história, já estão validados dois procedimentos basilares: a presença de um conjunto essencial, através de uma estrutura esquemática – o *lugar* que o cartógrafo deseja mostrar, o lugar que ele ao fazer o mapa *estabelece* –, e, complementarmente, a abstração daquilo que pode "distrair a atenção do que é essencial". Presença e ausência, registro esquemático e abstração, são procedimentos fundamentais para a eficácia de um mapa. Todo mapa funciona "por seleção e por abstração do *continuum* da realidade. O mapa esquematiza a realidade e a categoriza" (Jacob, 1992), hierarquizando-a.

O mapa reorganiza o real. O cartógrafo, na fatura do mapa, procede acurando da realidade por ele descoberta o que é essencial, o que é essencial para ele. Talvez possamos comparar a tarefa do cartógrafo – sua escritura – à do curador de uma exposição: ele seleciona, ele estabelece relações, ele dá destaque, atribuindo valores. Com o mapa, ele mostra o que vê, o que é capaz de ver, o que faz sentido para ele. E, assim, o cartógrafo cria um outro lugar com dados de realidade objetiva e compartilhável. Com o visível por ele registrado, ele mostra seu lugar. O *lugar do Outro* representado pelo mapa.

Quando adentramos no lugar mapeado, quando saímos de nossos lugares conhecidos e passamos ao *lugar do Outro*, antecipado pelo mapa, não poucas vezes, olhar/ver/ler o mapa produz mais sentido do que os sentidos que somos capazes de produzir, no novo e incomunicável lugar real. Ali giramos, à cata de sentidos. Como se estivéssemos na cidade de "Ercília", não estabelecemos "as ligações que orientam a vida da cidade", ou, como quem, chegando à cidade de "Bauci, não percebe que já chegou" (Calvino, 1990).

Através de suas variadas configurações (a estrutura formal do mapa, sua organização), os mapas podem indicar inclusive influências físicas de elementos distantes. Ou de outros planetas-mundos, ou de fenômenos naturais/culturais acontecidos à larga distância da

região ali registrada. Tais influências a reconfiguram. Os mapas, portanto, dimensionam um lugar específico, mas também indicam, com a clareza possível (respeitadas as "limitações"), presenças e afecções futuras – o que pode vir a ser, *devires* do mesmo lugar. O mapa é um tipo de representação que se expressa pelo que mostra, através de imagens, pelo que nomeia, através de palavras, pelas proporções e pela escala, que estabelece através de um numerário e de unidades de medidas. E pela assunção de um ponto-de-vista. Assim como a linguagem, o mapa lida com várias limitações.

Limitações fixadas pelo que é intrínseco à materialidade de qualquer representação, e pela fixação de um ponto-de-vista. Entretanto são exatamente essas limitações que dão ao mapa sua "eficácia". A tal ponto que "tudo se passa como se o olhar sobre a paisagem real [ou sobre o lugar real representado pelo mapa] se revelasse menos eficaz, menos edificante, que o olhar sobre o mapa" (Jacob, 1992).

Naturalizamos de tal forma nossas escritas que as validamos como dado de realidade. Obliteramos nossa cognição: lidamos melhor com a bidimensionalidade da representação, da realidade impressa em papel, do que com a volumetria voluptuosa oferecida pela presença da realidade.

Temos que nos haver com nossa cognição cartesiana frente a uma realidade cada vez mais barroca. Exatamente por isso, tudo para o homem é uma "questão de escala", como diz o poeta Francis Ponge. Conhecer implica em exercícios de aproximação e de distância, exigindo o reconhecimento de nossas limitações. Como a leitura, "coisa de óptica, de luz", o conhecimento tem "uma dimensão física" (Piglia, 2006).

PREPARAÇÃO PARA A CODA (OU: INÍCIO DO ENCERRAMENTO)

A produção de um mapa, em muitos aspectos, enfrenta os mesmos problemas simbólicos que a escrita enfrenta. Como linguagem, a cartografia se aproxima da escrita. O mapa é objeto de linguagem, portanto objeto falho. Nele, o lugar representado pende, em suspenso. O mapa é um daqueles artefatos criados pelo homem com uma determinada finalidade – a qual se descobre sutil e múltipla.

Se o lugar dos homens é necessariamente coletivo, feito de unidades de valor comum ao conjunto dos homens que nele habitam, se cada lugar tem sua topografia identificável, isso não evita que cada homem, por sua vez, encontre na cidade (o espaço natural do homem de cultura, seu lugar coletivo), o seu *pequeno território*. Cada cidade, assim, é vária em "topologias" que se sobrepõem a uma única "topografia". As cidades poderiam ter vários mapas, cada um desenhado por cada habitante. Nos mapas, pode-se ler modos e estratégias de representação. Pode-se ler as narrativas (verbo-visuais) sobre cada vasto mundo vivido/descoberto/inventado, cotidianamente, através das estratégias do homem/narrador/cartógrafo que habita esse lugar. Ele nos apresenta seu lugar (o *lugar do Outro*), seus percursos e as coisas do seu lugar. A viagem, o deslocamento, as perdas de referência, fazem parte do processo de constituição do *pequeno território*.

A construção de *mapas poéticos* pressupõe a apresentação do novo mundo configurado por esse *pequeno território*, lugar onde o artista se torna artista.

CODA

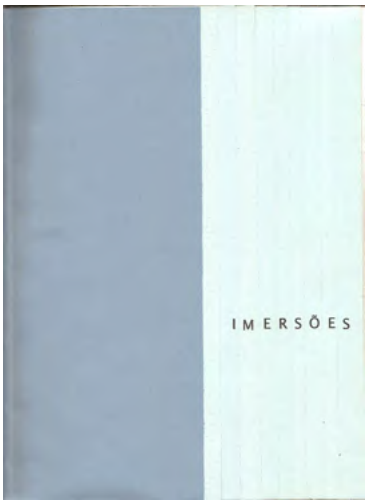
Numa atividade cartográfica, replicada da prática dos viajantes, a configuração gráfica construída (através de diferentes técnicas, mas tendo sempre por base o desenho e a escrita), para representar o lugar (o *pequeno território*) criado pela poética, é dêitica e antecipa sentidos possíveis. Para representar o novo lugar, é preciso também conquistar o *território da página branca*. Território bidimensional, plano, tensionado por entre palavra escrita, imagens, e o desenho do lugar, a configuração do *pequeno território*. Sua potência expressiva possibilita encontrarmos novas formas de dizer e de narrar o mundo em que vivemos. É um registro do lugar onde *"vivemos com" o Outro* (Barthes, 1979).

CODA QUE SE DOBRA (OU: MOVIMENTO DE EXPANSÃO: MAPAS POÉTICOS)

A grande construção de toda a Arte é uma espécie de duplicação do mundo, dobra que o recria e o torna mais complexo. Seu processo de criação, sua *poética* – puro fazer! –, implica num deslocamento por entre regiões familiares e por outras absolutamente desconhecidas, inóspitas.

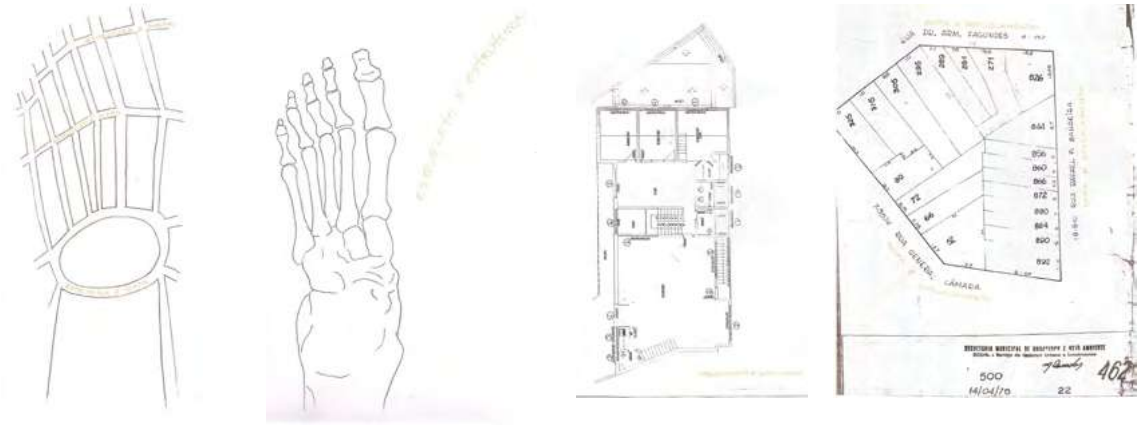
A arte como síntese implica numa redução desse mesmo mundo. Com a obra de arte – um Aleph! –, o artista nos oferece uma lente potente com que ver o mundo *a certa distância*.

O *mapa poético*, como qualquer mapa, nos antecipa e disponibiliza a experiência com a obra/mundo, novo lugar pelo qual somos envolvidos. No vasto mundo do território da arte, temos a *permissão* de "viver com" em *pequenos territórios*. A experiência estética vital, capaz de nos levar a cada um desses territórios, desconsidera a restrição imposta por "territórios separados por uma fronteira" (Rego, 2006). Aqui, alguns *mapas poéticos*. Em diferentes formatos e apresentando soluções formais adequadas à poética desenvolvida, e, como se vê, particularizando *pequenos territórios*. São um convite a freqüentar os lugares que representam.



Figuras 1, 2 e 3: mapa poético de um artista;

Figura4: mapa poético de arte-educadora, 2012 (Acervo particular) desenhista e pintor, 2012 (Acervo particular)



Figuras 5, 6,7 e 8: mapa poético de um artista; desenhista, pintor e arquiteto, 2012 (Acervo particular)

Figuras 9, 10 e 11: mapa poético de uma artista; designer, desenhista, encadernadora e artesã, 2012 (Acervo particular)

REFERÊNCIAS:

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Ed. 70, 1979.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas* (v. I e II). São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985 e 1987.

_____. *Paris, capitale du XIX siècle:* le livre des passages. Les éd . du Cerf, 1997.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia (v. 5). São Paulo: Ed.34, 1997.

FIX, Françoise et FIX, Philippe. *Le livre de Paris*. Paris: Éd. Gallimard, 1988.

JACOB, Christian. *L'empire des cartes* (approche théorique de la cartographie à travers l'histoire). Paris : Ed. Albin MIchel, 1992.

LEMINSKI, Paulo. *Uma carta uma brasa através* (cartas a Régis Bonvicino). São Paulo: Iluminuras, 1992.

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

REGO, Claudia de Moraes. *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui:* o narrador, a viagem. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

JARDELINA DA SILVA: TÁ VIVA A LETRA!

THE LETTER IS ALIVE

Rubens Pileggi Sá
Universidade Federal de Goiás/UFG

RESUMO
Costureira de uma cidade do interior do norte do Paraná, Jardelina da Silva gritava nas ruas com a missão de "salvar o mundo". A cada aparição, criava uma nova vestimenta, fazendo-se fotografar no estúdio local. No total, são mais de 200 imagens, realizadas durante anos. A partir desse material, das entrevistas gravadas e das publicações em jornais e revistas, criei - apropriando-me de suas realizações - o 'Museu Jardelina', que vem sendo veiculado como parte de minha própria obra como artista.
Palavras-chave: loucura, criatividade, apropriação.

ABSTRACT
Seamstress of a city in the north of Paraná, Jardelina da Silva shouted in the streets with a mission to "save the world". At each appearance, created a new dress and making photos at the local studio. There were over 200 photographs taken during years. From your photos, recorded interviews and publications in newspapers and magazines, created the 'Jardelina Museum' as part of my own work as artist.
Keywords: madness, creativity, appropriation.

DE LOUCA À ARTISTA

"O que vocês sabem eu não sei. E o que eu sei vocês não sabem. Mas agora vocês vão saber porque eu estou falando. Vocês vão achar o fim do mundo se Deus quiser. E a lua é para o lado que eu falei"

Jardelina da Silva (1929-2004) nasceu no interior do nordeste brasileiro, mudando para o sul do país, na década de 1950. Sua missão era "salvar o mundo da fome, da guerra e da peste". Para isso, dizia receber entidades que ela chamava de "exus", obrigando-a a criar roupas e, com elas, sair pelas ruas da interiorana e pacata cidade de Bela Vista do Paraíso, no norte do estado do Paraná, anunciando o "bocalips" (apocalípse). Analfabeta, criava poemas concretos a partir de números e letras soltas. Mulher, pintava bigode no rosto lambuzado de maquiagem, desafiando todas as estruturas de poder. Idosa, tirava a roupa e ficava nua, no meio de todos, toda vez que "recebia" o "pajé índio". A cada imposição de seus "guias", partia para anunciar suas profecias e aproveitava para passar no estúdio fotográfico local e deixar registrado uma nova criação. Tirou mais de 200 fotos de suas performances, que foram queimadas pela filha, atendendo a seu pedido. Acreditava que o demônio a havia enganado, se passando por Jesus. No entanto, depois de uma pesquisa cuidadosa entre os negativos do estúdio fotográfico, a maioria delas foi recuperada, formando o testemunho maior da passagem de Jardelina pelo planeta, o qual não conseguiu salvar.

Conheci Jardelina, ou Jarda, como era chamada, em 1995, em uma das férias que passei na casa de meu pai, vindo de São Paulo, onde morava, à época. Ela gritava na rua e eu fiquei curioso para conhecer aquela mulher de roupa extravagante. Lembro da admiração que tomou conta de mim quando lhe perguntei porque usava uma espécie de quepe na cabeça, mas sem a parte do tampo. E qual era o motivo de ter, em um lado, cartas de baralho e, do outro, rótulos de embalagens de caixa de fósforos. E ela ter me respondido que era porque Deus e Lampião jogavam baralho e sua cabeça e quem ganhasse ia poder usar o fogo. Foi o que bastou para marcar uma entrevista em sua casa, no outro dia. Senti que poderia colher uma boa história da vida daquela senhora que a cidade considerava louca. Lá, depois de ter perguntado tudo que me interessava, fui surpreendido por centenas de fotos, que ela me mostrou, das criações que vinha fazendo, desde 1986. Eram vestidos confeccionados com samambaia, toalha de mesa que ela dizia ter roubado em um casamento, pano de prato tornado adereço de roupa, chapéus coloridos com miçangas e toda a sorte de tecidos coloridos e brilhantes, que ela comprava, do dinheiro que recebia de sua aposentaria, como trabalhadora rural. Cada foto, uma história ligada à sua própria vida.

Foi nessa época que levei, ao mesmo tempo, uma sugestão de pauta à Folha de Londrina e que também mostrei à repórter Déborah de Paula, que trabalhava na revista Marie Claire, o que havia recolhido. Ela própria foi à cidade e, em setembro de 1999 saíram duas matérias sobre o mesmo assunto, quase ao mesmo tempo. Uma, na conhecida revista de circulação nacional, com várias páginas ilustradas assinada pela repórtes e a outra, no caderno de cultura do jornal Folha de Londrina, com 4 páginas, assinada por mim. As

publicações fizeram sucesso e tornaram Jardelina conhecida na região. Em Bela Vista, agora, Jardelina já não era mais a louca que era xingada na rua, mas uma artista que fazia ressaltar o nome da cidade. Deixou de ser xingada nas ruas, para ser eleogiada. Uma mudança e tanto!

Figuras 1 e 2. Jorro criativo: são mais de 200 fotos com modelos diferentes, que ela própria criava, a mando de seus "exus". (Fonte: Estúdio Photo Pan)

JUNÇÃO DE ELEMENTOS

"Sou de antes do Dilúvio. De antes de Jesus Cristo. Eu vi o negro do barro nascer"

Mas, como defini-la, além do laudo psiquiátrico atestando que ela era paranóica e esquizofrênica? Como performer que sai às ruas gritando coisas incompreensíveis, anunciando seu mundo e fantasmas particulares? Como atriz, representando "Lampião, Demar de Barros, Jocelino Kubishéc, Princesa Isabé, Janos Quadro", que era como ela pronunciava o nome dessas pessoas ilustres da história nacional? Como estilista, que criava roupas de samambaias retiradas do cemitério? Desenhista, que riscava números e letras com tinta, carvão ou batom em diferentes lugares, aparentemente alatórios, mas com significados precisos dentro de seus códigos? Como artista? Como louca e ponto final? Como messiânica que pregava o "boca-lips" (apocalipse)? Como quiser, seriam apenas rótulos, de qualquer forma. Enfim, não dá para separar uma coisa da outra, e é essa a riqueza de Jardelina, fazendo de sua vida uma constante criação: "Eu sou é vidente!", ela mesma se auto intitulava.

O que, de fato, pode ser dito, é que Jardelina viveu sua jornada no planeta como um "abre-alas" comportamental com suas ações livres do medo pela crítica social. Por isso,

pôde criar uma roupa de noiva e ir ao cemitério, de véu e grinalda para casar com o marido morto. Colocar um pacote de carne sobre o carro da funerária para "passar na prova, porque Jesus disse que no fim do mundo não ia poder comer carne de gado". Mais, derramar, no centro da cidade, sacos de arroz e farinha formando desenhos e linhas, em homenagem a seu pai, que era "farinheiro". Entrar no Banco do Brasil com um pacote de sal grosso e depositar lá seu "salário" sobre uma mesa. Deitar na rua, tirar suas medidas com um carvão grosso que carregava na bolsa e depois desenhar duas figuras menores ao lado, dizendo que eram seus filhos gêmeos, mortos. Bordar a "letra enviada pelo pai", em panos transformados em estandartes. Tirar foto do próprio cheiro, ficando uma semana sem tomar banho. Pintar bigodes no rosto "quando o exu" era "macho". Ou mesmo andar nua quando lhe vinha o "isprito" (espírito) do pajé fazendo a roupa queimar sobre o corpo. Enfim, viveu sua missão o tempo todo sem diferenciar o simbólico do real, sem se sentir impedida da prática cotidiana de sua função como mãe, avó, dona de casa, lavradora e costureira.

CONCRETISMOS

> *"Quando eu tiro a roupa, parece que o couro queima, nada tá bom no meu couro. Eu fico pelada e vejo Nosso Senhor me levando para o céu. É o índio, Pai Javé, o primeiro índio. Ele incendiou a roçada dele, não teve para onde correr e morreu num oco de pau, ele morava lá. Eu era invisível e vi onde ele morreu"*

Figura 3. Jurando o carvão: Uma semana sem tomar banho, com a cara suja de carvão, deixando-se fotografar nua, para mostrar o cheiro. (Fonte: Estúdio Photo Pan)

Analfabeta, cresceu ouvindo as histórias que sua mãe contava ("mamãe lia o livro da Terra e eu prestava atenção") e as recontava, cada vez de modo diferente. E, embora não soubesse ler nem escrever, quando precisava "jurar" algum escrito, pedia à sua nora ou à sua filha que escrevessem as coisas que ela ditava. Mas conhecia algumas letras e fazia delas algo concreto, palpável, como quando costurou um F deitado em uma blusa e foi advertida, na rua, que a letra desenhada deveria estar de pé e não do jeito que tinha sido colocada em sua roupa. A resposta foi imediata: "mas esse 'fê' tá morto, minha fia!". Uma resposta que faz de algo que é indicial, como uma letra, que não tem relação aparente com seu significante, tornar-se algo concreto e palpável. O fato é que, por desconhecer os mecanismos de formação das palavras e das frases, se sentia livre para inventar sem levar em consideração as normas que regem não só a gramática, mas a própria ideia de escrita ocidental.

Figura 4 e 5. Jardelina apresenta o número de quem "não dá a letra". Fonte própria

Em seu último "despacho" - que eram ações que ela realizava, fazendo nexo com sua história de vida - levou-me para fotografar o 11 que pintara em um poste, na frente de um açougue, onde o número um ficava de frente a outro número um. Disse que era "o número de quem não dava a letra", isto é, era a denúncia de algo que estava errado, à sua maneira. Acima dessa pintura, havia outra, pintada em amarelo, dessa vez um onze "normal" e, em uma placa de trânsito, ao lado, outro "onze", dessa vez um número um virado de costas ao outro. Junto a esses números invertidos, me contou um caso de um incesto presenciado por ela, na fazenda em que trabalhava seu marido, há muitos anos atrás. "E aqui, nessa foto, eu tou jurando o boi", me disse, enquanto eu apertava o disparador da câmera. Jurando o boi? Jurando o boi.

Ao rever a fita de nossa primeira entrevista, lá estava a história do pai que levava a filha para ver o "touro *metendo* na vaca no pasto" e depois fazia o mesmo com a garota. Isso nos leva a perceber que cada peça, cada detalhe, cada cor que Jardelina exibia tinha a ver com uma história completa, como em um jogo de quebra-cabeças em que vários elementos têm, ao mesmo tempo, identidade própria e se ligam a um conjunto maior. No caso, o paradoxo de um número que 'não dá a letra'!

APROXIMAÇÕES E APROPRIAÇÕES

> *"Eu fui lá nas artes, não sabe? Eu sou vidente. Tá tudo escrito lá. Estas letras, tudo. E eu no retrato assino o mundo"*

Buscar aproximações entre a obra de dois artistas distintos é um exercício do qual é preciso saber mais retirar do que colocar questões, uma vez que tais proximidades podem ser de diversos níveis, desde formais até conceituais. As relações também podem se dar por experiências de vida e contextos temporais, geográficos e sociais. Em nosso caso, trata-se de apresentar o trabalho e, também, uma parte da vida de Jardelina da Silva, que é indissociável de sua obra, e buscar aproximações com o que venho experimentando e desenvolvendo em termos teóricos e práticos, como artista, acadêmico e crítico de arte.

Retirar, no entanto, não significa alijar, mas focar em um ponto preciso para dele extrair a possibilidade do encontro. Muitas de minhas ações performáticas, jogos de aliterações gramaticais, trocadilhos visuais e até o modo de improvisar na junção de materiais podem ser comparadas ao modo de fazer de Jardelina. O mergulho que Jardelina dava no simbólico como se real fosse pode ser comparado com algumas performances e ações de minha autoria, quando me faço de cão e ladro nas ruas, me visto de papagaio ou de índio xamã, por exemplo. Em todo caso, e além disso, considero a função analítica da produção de Jardelina como parte de minha obra, também, uma vez que, ao retirar a pecha de louca dela e colocá-la no sistema cultural - no caso, publicações em revistas, textos acadêmicos, exibição em salões de arte - não deixo de ser o criador de um personagem. Assim, na apropriação de suas operações carregadas de delírio profético e sentido poético, faço do que sobrou da obra dela parte de minha obra, também. Desse modo, ao dar visibilidade ao seu jorro criativo, crio uma obra, também, levando em consideração tanto

as operações da Arte Moderna, quanto as postulações da Arte Conceitual. Mais que formais, são apropriações de dispositivos que auferem poder - ou melhor, um tipo de poder instituído - de entendimento ao que era produzido com muito pouco alcance de reflexão.

Poderíamos colocar que isso é função da curadoria ou da crítica mas, na academia e na arte contemporânea, a possibilidade de ser artista e professor, artista e curador, artista e crítico, artista e produtor cultural, cria possibilidades híbridas de atuações que permitem a apropriação não só dos modos de fazer de um outro artista, mas de sua obra, ou parte dela, onde podemos questionar originalidade, autoria ou materialidade da obra de arte. As cópias de fotos de outros fotógrafos de Sherrie Levine (*After Walker Evans*, 1980) ou a versão 'artista-etc.' de Ricardo Basbaum (2007), mostram que os dispositivos de poder ganham forma e saltam como questões relevantes da própria prática artística com viés crítico-institucional. Foi isso que aconteceu, quando Rauschenberg apagou o desenho de Kooning (*Erased de Kooning Drawing*, 1953) ou quando Broodthaers clonou o poema de Mallarmé (*Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard,* 1969*)* para fazer seu livro de artista. Dentro do panorama artístico brasileiro contemporâneo, podemos elencar ações como a do artista Ducha que, em 2003, ao ser convidado para ocupar uma das salas do Espaço Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, convocou outros artistas para mostrar as obras que eles próprios faziam. Também, Daniela Mattos (*A Performance da Curadoria*, 2011), que realizou um evento no Paço das Artes, em São Paulo, onde distribuia partituras de performances a artistas convidados por ela, que deselvolviam os passos da obra e a devolviam à artista para ela executasse as performances.

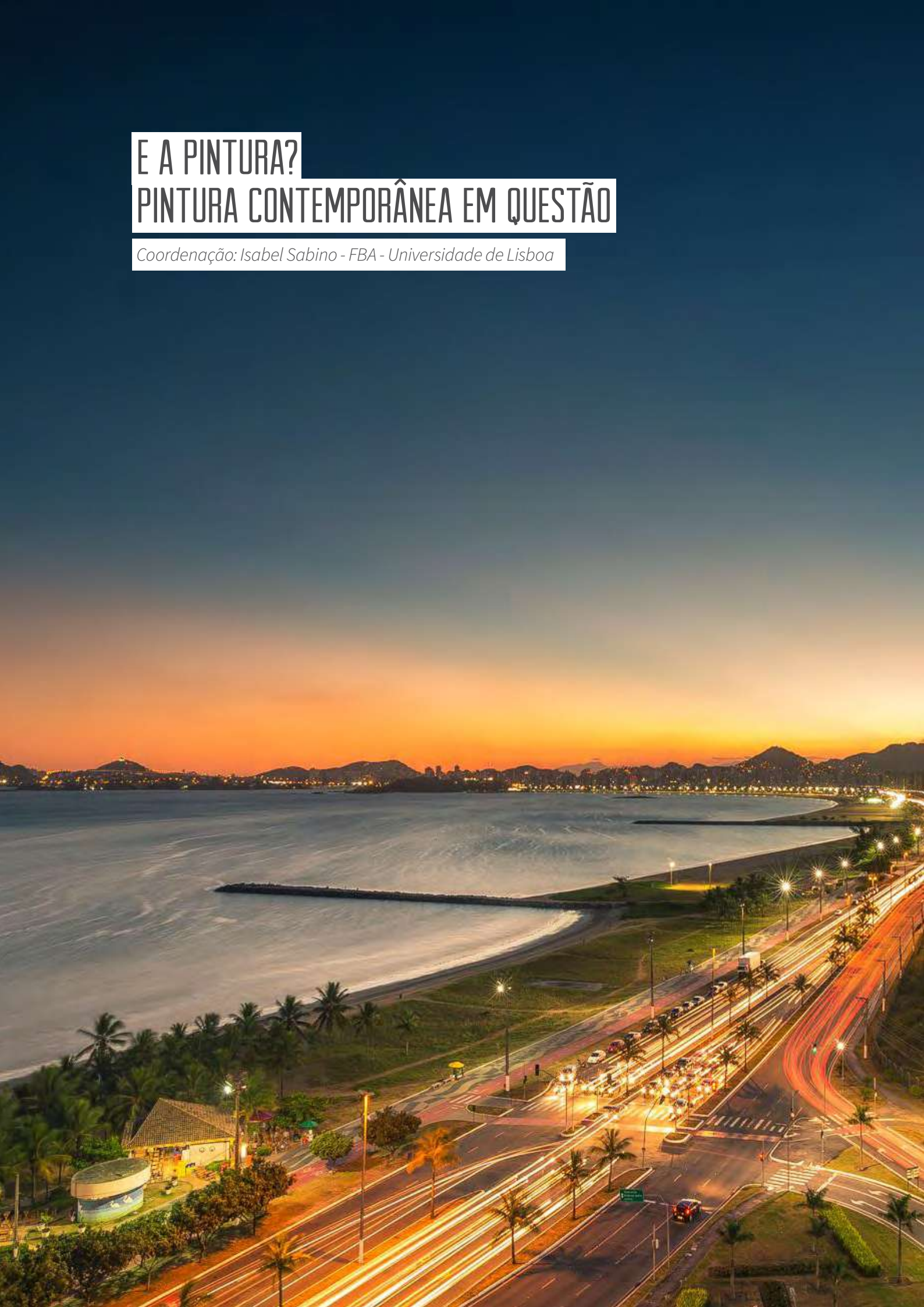
Nesse sentido, minha operação conceitual tem sido a de usar os relatos, as gravações das entrevistas e as fotos que ela tirava como material para produzir visibilidade à sua obra. Assim, criei, em 2002, uma instalação intitulada "Museu Jardelina", que funciona como uma instituição dentro de outras, nos moldes do "Museu das Águias", de Marcel Broodthaers, citado acima. Mostrada no Salão de Arte de Goiás, daquele mesmo ano, o Museu continua se expandindo, na medida do possível, acumulando teses, dissertações e artigos acadêmicos que citam Jardelina e suas criações. Há, também, postais que foram realizados a partir das fotos tiradas por mim e pelo estúdio fotográfico de Bela Vista do Paraíso. Há, também, em seus arquivos, programas de uma peça de teatro feita em Londrina, tendo Jardelina como tema, e o dvd do filme que foi feito com ela e sobre ela, *Jardelina da Silva: eu mesma*, dirigido por Cristiane Mesquita (2006). Cada peça vai se juntando a outras, formando um acervo em expansão.

Figura 6. Foto da instalação Museu Jardelina: painéis fotográficos, textos adesivados na parede, 140 fotos, áudio com a voz da personagem e distribuição de uma publicação denominada "Jornal do Mundo". Fonte: própria.

Esse artigo, por exemplo, ele é documento, memória e reflexão crítica. Mas não deixa de ser parte de uma obra de arte em processo, ou seja *O Museu Jardelina*, cujo assunto é mostrar a criatividade de um personagem bastante singular. Quer dizer, parte de uma obra em processo que fustiga as possibilidades de criação para além das fronteiras formais. Tal como sua própria musa fazia ao materializar letras e números, tirando - sem o saber e sem se importar com isso - da moldura e do pedestal próprios à arte sua aura de intangibilidade e revelando o 'isto aqui' da matéria que pulsa, que é o que interessa. "Tá viva a letra!"

E A PINTURA?
PINTURA CONTEMPORÂNEA EM QUESTÃO

Coordenação: Isabel Sabino - FBA - Universidade de Lisboa



PINTURA E TEORISMO

PAINTING AND THEORETICISM

Adriane Hernandez
Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS
Universidade Federal de Pelotas/UFPEL/BR

RESUMO
O vigor da produção pictórica atual aponta para a multiplicidade de procedimentos, retomados e entrecruzados com pinturas de outros momentos da história. Nota-se a dificuldade das categorizações e, por isso mesmo, da permanência de uma História da Arte construída de um modo linear. Percebe-se também a falência explícita do "teorismo". Desse modo é natural a angústia dos teóricos, dos críticos e do público, acostumados com classificações e a seguir tendências. Os teóricos citados nesse ensaio nos auxiliam a colocar em atividade o pensamento que provém da experiência da criação.
Palavras-chave: Pintura e ensino; Pintura e pesquisa; Pintura e teorismo;

ABSTRACT
The force of the current pictorial production points to the multiplicity of procedures, retaken and interwoven with paintings of other moments in history. Follow the difficulty of categorization and, therefore, the permanence of a history of art constructed in a linear fashion. One can also see the explicit failure "theoreticism". This way is natural the anguish of theorists, critics and the public, accustomed to ratings and then trends. The theorists cited in this paper help us to put on activity the thinking that comes from the experience of creation.
Keywords: Painting and teaching; Painting and research; Painting and theoreticism;

Propõe-se com este ensaio refletir sobre a produção atual no campo da pintura, de um modo específico e a produção artística de um modo geral, envolvendo mais enfaticamente três instâncias: o ensino da arte na universidade, a metodologia de pesquisa no campo denominado como poéticas visuais e uma alternativa de abordagens de obras. Estas três instâncias aparecem completamente entrecruzadas na escritura que segue. Como ponto de inflexão, é enfatizado o desenvolvimento de uma teoria que seja apoiada na experiência, no sentido que Walter Benjamin atribuiu a esta palavra e, assim, tomando uma direção oposta àquela do teorismo.

A pintura como prática teórica aponta na universidade um caminho difícil e reticente de pesquisa, sem a bengala da história que justifica e valida uma produção artística, como se poderia proceder uma pesquisa em pintura? Um livro me moveu a pensar nessa situação, que no entanto, veio ao encontro de minhas inquietações como pesquisadora e orientadora, pelas quais já era motivava anteriormente. Trata-se do livro A pintura como modelo, de Yve-Alain Bois (2009). Neste, o autor aponta para o uso nocivo da teoria mostrando dois princípios que ele chama de teorismo e anti-teorismo. O teorismo seria uma adesão indiscriminada à teoria, acreditando nela como uma chave utilitária que resolveria todos os problemas de abordagens, o outro extremo, seria a descrença total na capacidade que a teoria tem para especular questões e provocar enfrentamentos pela produção de pensamento existente. Para Bois "não se 'aplica' uma teoria, os conceitos precisam ser moldados *a partir* do objeto investigado ou importados *de acordo* com a exigência específica daquele objeto" (2009). Isso favorece uma outra perspectiva de trabalho para aquele que deseja empreender uma pesquisa em artes visuais, tanto no sentido da produção teórico-prática, como no sentido da produção didática e nas leituras de obras.

Podemos pensar então na radicalidade dessa posição sob tais aspectos. Ao verificar as possibilidades da poética, proposta como campo de pesquisa, Paul Valéry já apontava, em 1937, a profícua autonomia do campo, que engendraria a partir dos processos de criação, os percursos do artista com toda a dialética possível (1999). Nesse sentido, não seria exagerado atribuir à criação do artista, imerso em seu processo, um certo nível de alteridade.

A alteridade sendo uma condição muito familiar ao pintor, acostumado que está a tramar um diálogo com sua pintura, apresenta-se como uma grande arma contra o teorismo. A alteridade mais do que compreender *o Outro* manifesto em mim, provoca uma ruptura do *Eu*, revelado como uma singularidade ficcional. O artista em diálogo com a obra abandona cotidianamente seu ego em direção à procura. Mais do que encontrar alguém, algo ou uma resposta, é o próprio sentido da busca que a ele importa. Nessa procura é o *Eu* que deixa de existir, diluindo aquela fronteira que tanto regula e aparta, quanto ordena e disciplina. Somente nessa entrega diária à diluição é que nos tornamos artistas e, paradoxalmente, ainda assim mantemos traços dessa unidade singular.

O deslocamento do artista para a teoria, com sua pesquisa poética, provoca descaminhos. Percorrer a subjetividade é algo que o artista faz com sabedoria, com alegria e um pouco de angústia. Ora, é a própria obra na criação que o conduz, ou deveria. Com o *fazer* se percebe que a aflição é parte do processo, é o paradoxo possível, viável, desejável. O pesquisador persegue essa angústia, ela o movimenta, coloca-o em ação.

É uma experiência desta ordem que imprime um saber que muitas vezes é sensorial e se armazena no corpo, com um certo grau de inconsciência e um alto grau de subjetividade. Este saber aparece ligado à criação artística e mais especificamente à pintura, que implode a teoria no seu modo mais impróprio de aplicação: o teorismo. Entre o artista e a pintura uma série de fenômenos relativos ao meio (pictórico) acontecem, de ordens distintas para cada um que a processa. A técnica é formada pela tradição mas também contra ela, num movimento que é dialético, e a pintura contemporânea maneja sabiamente esse movimento da tradição atualizada. Mas se pode dizer, com Didi-Huberman, que a pintura em qualquer tempo impulsionou esse anacronismo dialético (2000); encoberta pelo teorismo nos tornamos cegos à inovação, à atualidade; o teorismo é apaziguador, tranquilizante, cômodo, ajudou a criar mistificações e a obscurecer a experiência de ver.

O artista enxerga a teoria por dentro e assim ela só pode desclassificar, ser anacrônica. A inconsistência não perturba o artista. Para ele, categorizar o trabalho em um sistema de classificação não tem relevância alguma, que não seja para justificá-lo dentro de um esfera academizante, prestar contas a essa esfera ou, de outro modo, para fazer da classificação um jogo irônico. Tal jogo, que perturba a classificação, apresenta-se, por exemplo, naquilo que se nomeia hoje de hibridismo e às vezes de mestiçagem apontado como uma condição contemporânea. Nestes termos, busca-se dar nome a algo que é dessemelhante, não é igual nem diferente, não é tradicional nem completamente inovador. E a arte, não teria sido sempre assim? Tivemos olhos para ver?

Em outro plano, podemos identificar a capacidade que a pintura tem de favorecer o uso do sentido da visão. Paradoxalmente, o acúmulo de imagens na paisagem cotidiana produz um excesso de visualidade tão exagerado que provoca uma banalização do olhar, um declínio do ato de ver na sua potencialidade. Propor pintura e uma abordagem sintomal da pintura, é propor um enfrentamento do olhar.

A pintura ensina a olhar, pois força, submete, sob pena de não ver. O declínio da experiência de ver, pode ser associado ao que Walter Benjamin designava com o declínio da aura (1994). Porém não é somente a reprodução, ou a reprodutibilidade técnica, que favorece esse declínio. O achatamento da experiência pela teoria, produz efeito semelhante, mas também aquilo que Damisch, ao analisar as palavras de Sartre, salienta na expressão "consciência imaginante" (2009). A consciência imaginante, bem vinda para Sartre, só é possível ser atingida eliminando todo o conteúdo real (concreto) de uma pintura. Isso significaria eliminar todo o extrato de fisicalidade da pintura. Restaria então somente o conteúdo temático e literário das obras figurativas. Damisch se opõe radicalmente a essa tese sartreana (2009).

Para Maurice Merleau-Ponty, por exemplo, o verdadeiro cogito é aquele que "não substitui o próprio mundo pela significação mundo" (1994). Tal situação alertada nos faz pensar o quanto é frequente o uso do conceito em substituição aos sentidos sensoriais na cognição, destituindo a experiência no ato de ver, por exemplo. A pintura moderna incentivou o olhar em sua potencialidade, ela nos ensinou a ver. Uma pintura literária ou icônica possibilita uma fuga do olhar, ele foge para o tema, metáfora ou a similaridade da imagem, e apazigua, tranquiliza, resolve a visão no tema. O que um olhar de passagem consegue

captar na sua imediaticidade? Não seria apenas a habilidade do artista na representação e o conteúdo literário desta?

Após o evento da pintura abstrata, em que se aprendeu a ver de fato as qualidades de uma pintura, para muito além da habilidade e da narrativa, é possível colocar em atuação um olhar mais complexo, portanto mais qualitativo, para uma pintura constituída também pelo componente narrativo, mas não apenas por ele. O que Walter Benjamin chamou de imagem crítica, se encontra na imagem dialética, uma imagem em conflito, que conflita o ato de ver, e onde o ver se desdobra infinitamente e irresolutamente.

Todo o artista pode se tornar um teorista, tanto do seu trabalho quanto do trabalho de outro artista. A análise sintomal ocorre quando um artista ou um teórico, não teorista, lança seus olhos em direção às pinturas. A partir destas noções se pode pensar o princípio da dialética no percurso de uma produção gerando movimentos contínuos e, quando acontece uma parada, ela só pode ser provisória como um instante "fotográfico" percebido como sintoma. Toda a pesquisa (obra) feita, pronta, demostra esse sintoma, diria com Georges Didi-Huberman e Pierre Fédida: ela é "sintomal" (1998). Uma pintura carrega essa potência sintomal. Para ambos, sintomal é o sintoma da forma, diferente do sintoma médico que indica uma única doença, o sintoma da forma aponta para uma dialética, uma abertura de sentidos. Perceber essa tensão do instante a impulsionar seu desenvolvimento é fundamental para que a ação continue e as ideias não se cristalizem. O trabalho do artista, quando se coloca como artista, é assim inquietante, ambíguo, indeterminado, tenso. Isso porque indica um "antes" e um "depois". É o momento de um percurso que quando se fixa na obra já formula um "muito além", sem nunca abandonar o que fora um dia.

Esse movimento dialético, sem diferenciar coisas ou pessoas, percebendo os seres como fenômeno no mundo, desidealiza as relações, dessingularizando os sujeitos, "rasgando" – para usar uma expressão traduzida de Georges Bataille – as identidades, e com isso o véu da teoria que encobre as coisas e impede nossa visão de se inquietar. Predispõe então à ética e à alteridade de um modo que não pode ser mais natural, ao artista e ao seu público. O artista é impelido ao vai e vem, ao jogo da procura e da sedução pela obra. O pintor é fascinado pelas camadas, encobrimentos, velaturas, para colocar em jogo a visão no exercício da descoberta. Nada é entrega. O teórico não teria, por isso mesmo, tanto a aprender com a prática do pintor? Ou com aquele que cria, que se coloca em movimento de descoberta, de resgate, captura e perda, o tempo inteiro?

É assim que David Hockney, enxerga aquilo que ninguém viu e questiona: «Giotto e outros artistas antigos retratavam as pessoas tal como as viam, bebendo com a mão direita. Será uma coincidência que no fim do século XVI, quando acredito terem sido as lentes usadas pela primeira vez por pintores, haja um súbito acúmulo de bebedores canhotos?" (2002). Isso porque David Hockney percebeu, por sua própria experiência ao tentar reconstituir obras, a impossibilidade de alguns detalhamentos tendo como recurso visual somente os olhos, seriam necessários sistemas ópticos para tais construções e estes, nos seus usos, espelhavam a imagem gerando cenas invertidas.

Não precisamos ir tão longe, os períodos nomeados como moderno e contemporâneo apresentam números intermináveis desta cegueira teorista. O próprio Yve-Alan Bois, re-

ferenciando no texto de Hubert Damisch, cita alguns. O ensaio de Lacan apresentando a exposição de François Rouan, no Centre George Pompidou, foi analisado por Damisch. Lacan, ao se deparar com o tramado literal do plano, nas telas de Rouan, que construíam jogos de entrelaçamento de duas imagens, abre seu repertório de teorias psicanalíticas e faz alusão aos "modelos abstratos" que o levam a utilizar os *nós borromeus*, famosos em suas teorias topológicas dos estados da mente. Ora, Lacan, neste caso, não deu atenção aos indícios presente nas pinturas e tratou de aplicar, aprioristicamente, a sua teoria. Ainda, Bois e Damisch, citam outros exemplos: o famoso caso de *Broadway Boogie-Woogie* de Mondrian e as associações com o plano do metrô de Nova York; as teses que a relacionam o *Quadrado negro* de Malevitch com um eclipse solar; as últimas obras de Rothko que são analisadas como versões da Pietá (2009). Encontramos também inúmeras leituras teoristas sobre a arte minimal, como o exemplo da historiadora Anna Chave, citado por Batchelor (1999). Chave vê no Minimalismo uma arte "autoritária, dominadora e cúmplice na perpetuação das relações de poder existentes" a partir daí ela interpreta os trabalhos dos artistas sob esta perspectiva teorista e apriorística, então para ela *Diagonal* de Flavin, que se trata de uma lâmpada fluorescente branca fixada em diagonal na parede, "é claramente fálica [...] aludindo ao ângulo característico de um pênis ereto num homem em pé; *Alavanca*, de Andre, oferece uma imagem esquemática do coito; as pinturas negras de Stella são como aquelas peças de flanela do lã em risca de giz [...] para fazer os ternos dos banqueiros, executivos e políticos" e os exemplos não param por aí no texto de Batchelor.

Ao artista interessa seu processo, modo como pensa e constitui seu próprio sistema interno; sua novidade consiste nisso, nos modos, nos cruzamentos, nas variáveis que utiliza. Entre pensamento, procedimento técnico e material há incontáveis possibilidades. Ouvimos com frequência as queixas de artistas de que a universidade tolhera sua capacidade de criar. A pressão acadêmica é pela coerência, na maior parte das vezes, mas o artista se preocupa em ser coerente quando cria? O que o coloca em estado de novidade é justamente a incoerência.

Talvez inserido nessa lógica é que Jean Dubuffet afirme:

> *A pintura, linguagem riquíssima, com muito mais nuanças que a das palavras, linguagem concentrada que permite expressar tudo com tanta rapidez, linguagem cerrada pela qual tão diferentes ideias (mesmo quando elas se opõem entre si) podem ser ditas de uma só vez, é seguramente o modo de expressão mais adequado para a transcrição da filosofia sem empobrecê-la ou falsifica-la em demasia [...]. (DUBUFFET in CHIPP, 1988)*

Tarefa inglória é tentar definir as características da pintura contemporânea, como se fosse possível mapeá-las. Os sistemas de categorizações históricos nunca revelaram com tanta ênfase tamanha impropriedade. É nesse contexto que se inclui um pensamento que não busca se retirar do campo teórico mas imprimir nele a experiência das práticas, relacionadas a toda a possibilidade de criação, isso inclui a criação de trabalhos artísticos (poética), a criação de uma aula (metodologia de ensino), a criação de uma teoria aberta (abordagem). É desse modo que as especificações e categorizações parecem pouco úteis quando um ser se propõe a observar outro ser.

REFERÊNCIAS

BATCHELOR, David. Minimalismo. São Paulo, Cosac & Naify, 1999.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. magia e técnica, arte e política.Vol.1, São Paulo: brasiliense, 1994.

BOIS, Yve-Alain. A pintura como modelo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHIPP, Herschel. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: ed.34, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PASSERON, René. La poïétique: pour une philosophie de la création. In: Recherches poïétiques, 1975.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: Variedades, São Paulo: Iluminuras,1999.

David Hockney e o conhecimento secreto. Direção Randall Wright. (72 min.), 2003. disponível em http://www.youtube.com/watch?v=7W0AKH7pWZo

PINTURA DE TERRA E COR DE CARNE: PROCESSO DE CRIAÇÃO DA SÉRIE "CORPO-MATÉRIA"

PAINTING USING DIRT AND FLESH TINT: CREATING PROCESS OF THE SERIE "BODY-MATERIAL"

Camilla Carpanezzi La Pastin
Artista visual e pesquisadora independente

RESUMO
O texto aborda o processo de criação da série de pinturas intitulada "corpo-matéria". As considerações de Didi Huberman (1998) acerca da escala da obra de arte e os desabamentos de terra ocorridos na época da produção da série foram fatores que conduziram meu olhar para o corpo humano. O trabalho estabelece relações entre CORPO-CARNE-TERRA-MATÉRIA, bem como reflexões sobre vida/morte, corpo/espírito. O conceito de redes de criação apontado por Salles (2008) também é trazido neste artigo, pois fatos ocorridos mesmo depois da obra já pronta continuam gerando novas conexões.
Palavras-chave: pintura, matéria, terra, desabamento, corpo.

ABSTRACT
This paper addresses the creating process of the series of paintings entitled "body-material". Didi Huberman's (1998) considerations about the scale of the artwork and landslides that occurred at the time of production of the series were factors that led me to look at the human body. The work establishes relationships between BODY-FLESH-DIRT-MATERIAL, as well as reflections on life / death, body / spirit. The concept of creation of networks mentioned by Salles (2008) is also brought in this article because facts that occurred even after the completion of this work continue to generate new connections.
Keywords: painting, material, dirt, landslide, body.

INTRODUÇÃO

Falar sobre o processo de criação é uma tarefa complexa, pois requer organização de pensamento de um processo múltiplo por natureza. Tentamos assim "detectar a ponta do fio que desata o emaranhado de ideias, formas e sensações que tornam uma obra possível" (SALLES, 1998, p. 55). Determinadas perspectivas só são vislumbradas muitos anos depois, como se houvesse um tempo de decantação e maturação da obra no interior do artista. É nesse sentido que este artigo se enquadra: como uma reflexão traçada anos depois da criação da obra, e que devido a este distanciamento, permite a visualização de aspectos que anteriormente se mostravam nebulosos.

O artigo trata do processo de criação da serie "corpo- matéria", realizada entre 2009 e 2011. Como documento do processo trago partes do meu diário de pintura que mantinha então.

RUMO INICIAL: A DIMENSÃO DO SUPORTE PICTÓRICO E AS CORES DE CARNE

Dois fatos foram significativos para determinar o início do processo da série "corpo-matéria": um sonho e as leituras que fazia na época. Hoje entendo que esses fatos estão relacionados. As considerações de Didi Huberman em *O que vemos, o que nos olha* acerca da escala da obra de arte foram disparadoras do processo. Ali o autor estabelece uma relação entre a dimensão da obra e a percepção do espectador. A escala humana remete a objetos de dimensão semelhante a uma cama, porta ou túmulo. Assim, o artista sempre estabelece uma via de comunicação corporal, humana, ao pensar em uma escala, ainda que suas obras queiram afirmar o contrário. Didi-Huberman, faz uma leitura da escultura minimalista, denominada fria e sem expressão. Seus artistas buscavam mesmo a ausência de gesto, materiais industriais, linhas retas. Muitas esculturas são apenas cubos, mas o cubo trai a si mesmo pela sua escala. Na análise de *Die* de Tony Smith, o autor estabelece uma série de reflexões. Então mesmo um cubo carrega uma dimensão humana devido a sua escala. Didi–Huberman fixa essa escala próxima aos 2 metros. É impossível olhar esse cubo e não ver nada além (DIDI – HUBERMAN, 1998).

Assim como para Didi-Huberman, olhar um túmulo é ver além, é confrontar a própria morte: "Eis porque o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago- e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente [...] Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo [...]" (DIDI–HUBERMAN, 1998, p. 38). Para o autor, diante do túmulo, da dificuldade de encará-lo, duas opções surgem: a do homem da tautologia e a do homem da crença. O homem da tautologia procurará ignorar a morte e ver no túmulo apenas um paralelepípedo de madeira. O homem da crença procurará transcender, mas igualmente negar a morte: o corpo que jaz no túmulo não interessa, pois o espírito encontra-se forte e belo em outro lugar (DIDI–HUBERMAN, 1998). Proponho neste artigo reflexões a partir do homem da crença, a dualidade/unidade entre espírito e matéria.

No diário de pintura que mantinha então, lê-se o relato de um sonho: "*Sonhei com uma sala escura. Telas grandes vazias eram como pessoas. Uma delas estava sobre uma mesa, em posição horizontal, deitada. Estava morta.*" Assim, o primeiro elemento que se impôs no processo de criação da série "corpo-matéria" foi a dimensão do suporte. Após o sonho

encomendei 3 telas de 1,70 x 0,80 metro, mas não sentia necessidade de pintá-las. Embebida pela escultura minimalista, a tela em branco, de pé, parecia-me um trabalho pronto. Instalou-se um conflito por muitos meses.

Aos poucos surgiram questões pictóricas e passei a prestar atenção nas cores de carne: tons rosados, beges e cores de areia saltavam-me aos olhos ao folhear uma revista, ao ver televisão, nas roupas e objetos do dia–a-dia. Como se pode observar na Figura 1, essas cores muitas vezes ocupavam espaços secundários em fotografias: o fundo de uma sala, o chão de areia em torno de uma bela modelo, a sombra de prédios entrevistos por uma janela ao longe. Não eram, de maneira alguma, a figura central da imagem, mas meu olhar focalizava diretamente essas cores.

Eu via as cores ou as cores me olhavam? A percepção do sujeito altera seu olhar sobre o mundo. É o que Didi-Huberman coloca: "Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável*, [...] e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue" (1998, p. 33).

Figura 1. A cor que vejo, a cor que me olha. Páginas do diário da artista- cores recortadas de revistas, 2009.

A cor me olhava e falava de pele. Tom rosado de uma pele saudável, cor de vida, calor, sangue circulante. Em *Pintura encarnada*, Didi-Huberman trata da cor da pele. Traz uma longa citação da receita de carnação de Cennino Cennini, feita com uma base de terra verde, depois camadas de tons rosados. O esverdeado, cor de carne morta, deve estar por trás de toda a operação de fazer figurar a carne viva, quente e rosada. Mais adiante encontramos novamente a oposição cor de carne viva e carne morta, sangue parado ou circulante. O autor cita em seguida um trecho do conto *A Obra-Prima Desconhecida* de Honoré de Balzac: "Vês como o brilho acetinado que acabo de colocar sobre o peito bem reproduz untuosa flexibilidade de uma pele jovem e como o tom misturado de marrom avermelhado e de ocre calcinado aquece a cinzenta frieza desta grande sombra onde o sangue se imobilizava em vez de circular?" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 45).

Fiquei obcecada por essa escala cromática por meses. Eram cores de carne, eu sabia, mas não visualizava nenhuma forma para pintar, apenas um mar de cores. Minha busca em pintura até então caminhava em direção à luz e ao imaterial, por que esse súbito desejo pela matéria? Nunca quis pintar figuras humanas, os corpos nunca me interessaram. O que eu deveria querer com a carne, afinal?

PINTURA DE TERRA E DESMORONAMENTOS: O CORPO EM QUESTÃO

No ano de 2009, vários locais do Brasil sofreram deslizamentos de terra. A cidade de Blumenau (Santa Catarina), que visitei, foi uma delas. A paisagem encontrava-se modificada pela terra: casas destruídas, ruas enlameadas, deslizamentos de terra alterando a paisagem, abrindo novos cursos d'água. Uma cena me chocou especialmente: uma casa da qual restava apenas a parede, tinha a porta aberta cheia de terra, com o morro todo acima dela. A sensação era de sufocamento.

Os desmoronamentos traziam a tona o elemento TERRA. E a terra é um elemento que me atrai há tempos por suas cores, sua materialidade, suas diferentes consistências. Seca, macia, finamente dividida, às vezes encontramos a terra na natureza como um puro pigmento artístico. Ou podemos encontrá-la com impurezas como galhos, pedras, folhas e umidade. Terra e pigmentos minerais foram inicialmente a matéria da pintura (tintas da pré-história).

Em certa medida, houve um momento de condensação de todo o processo que vinha sendo incubado desde o surgimento da ideia. Um acaso veio completar o ciclo que custava a se fechar. Captei um momento de minha própria sombra projetada através da luz da janela na tela e esbocei ali meu corpo. Finalmente percebi que minha busca se relacionava ao ser humano: telas altas como pessoas e cores de pele. Assim comecei a pintar as primeiras figuras de terra.

A obra "Ainda sois carne" (Figura 2) foi a primeira desta série. Aqui, a simbologia da carne une-se a da terra, por meio do homem criado da terra. Passei a fortalecer as relações entre CORPO-CARNE-TERRA-MATÉRIA.

No ano de 2010, outro desastre de proporções gigantesca nos alcançava: o terremoto do Haiti. Agora já não havia como ignorar a presença física (matéria) do caos formado por cimento, tijolo, terra e carne humana. Enquanto eu via fotografias nos jornais de corpos misturados a terra, pensava na nossa condição de ser humano, tão material e finita. Nessa reflexão surgiu a questão: como podemos ser tão espirito e tão matéria ao mesmo tempo? Comecei a incorporar texturas, torrões de terra, sujeira, poeira do chão juntamente com a tinta a óleo. Segue trecho do diário: "*Penso no corpo/espírito, na matéria, na carne... Fico agressiva, encho de terra, torrões, grossas camadas... e penso: maldita matéria que me encerra!*"

Assim, a construção destas figuras foi um processo carregado de sentimento e reflexões sobre vida/morte. Que corpo é esse que pintava afinal? Pintava uma figura morta, o corpo soterrado, mas com a cor da vida, o tom suave e rosado. Assim percebo que pintar o corpo foi uma escolha para falar do espírito, pois não me interessa o corpo humano e sim a ideia de vida maior, a vida espiritual.

Figura 2. "Ainda sois carne", 2009/2010. Terra, óleo, cera de abelha sobre tela. Dimensões: 170 x 80 cm. Acervo Museu de Arte de Blumenau (SC).

Nos anos seguintes, percebi que os desabamentos de terra se fazem presentes, mobilizando trabalhos de artistas contemporâneos, como Thiago Rocha Pitta. Este é um fato que gera novos sentidos e lança novos olhares à obra já pronta. São como redes de conexões. Chegamos assim ao conceito de rede definido por Salles (2008). O processo de criação é visto como rede e abrange características como: "simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos" (2008, p. 17). Não linearidade, pois fatos ocorridos depois da obra já pronta continuam alimentando a pesquisa artística no interior do artista. Assim, "a obra que chega ao público não é considerada como uma completude necessária que resulta de sua elaboração, mas como uma possibilidade de um processo que não se completa nunca, mas pode se interromper" (SALLES, 2008, p. 11).

Thiago Rocha Pitta (Figura 3) realizou uma exposição intitulada "Notas de um desabamento" em 2010, mesmo período em que eu estava produzindo a série "corpo-matéria". Segundo entrevista com o artista, trata-se de um deslizamento de terra ocorrido próximo do local da exposição (Parque Lage, Rio de Janeiro). Impactado por esse fato, algumas obras foram alteradas no momento final e a mostra passou a se chamar "Notas de um desabamento". A questão posta pela pintura central realizada com limalha de ferro já vinha sendo explorada pelo artista na série de "Projetos para uma pintura com temporal", e possui relação com a força da gravidade, com a umidade, com elementos atmosféricos, enfim, estreita relação com um deslizamento de terra, já que o pigmento desliza pela tela. Uma série de fotografias sob o título "Desabamento" também foi realizada nos anos seguintes (Figura 3).

Após a catarse de terra os trabalhos foram se modificando, tornaram-se mais suaves, sugerindo um corpo leve, espiritualizado. As considerações de Didi-Huberman acerca da escala humana continuam presentes e portas de madeira passam a ser o suporte pictóri-

Figura 3. PITTA, Thiago Rocha, "Desabamento", 2009-2012. Impressão em jato de tinta. Dimensões: 90 x 60 cm. 1/5 + P.A. Fonte: galeria-millan.com.br

co. Nesta etapa as figuras foram construídas a partir da projeção de fotografias nas quais eu mesma fui a modelo. Parecia-me essencial que a figura estivesse deitada e não em pé, com o objetivo de figurar o corpo em um estado de relaxamento e completude.

Figuras 4, 5 e 6. À esquerda: "Sem título". Óleo sobre madeira. Dimensões: 210 x 0,80 cm. Ao centro: "Respiração". Creme hidratante sobre madeira. Dimensões: 210 x 0,80 cm. À direita: "Sussurro", Óleo sobre tela. Dimensões: 200 x 90 cm.

Passei a experimentar outros materiais no lugar da terra. Nas figuras 4 e 5, os veios da madeira são incorporados ao trabalho fazendo parte da anatomia do corpo. O quadro "Respiração" foi pintado com creme hidratante. Ao tocar a madeira com a mão oleosa, percebi uma marca, que me levou a pensar na respiração condensada. Materiais gordurosos ou úmidos possuem relação com o corpo humano, já que a gordura e a umidade são sinais de vida física. São os humores (fluidos corporais) de que trata Didi–Huberman: "lágrimas, espumas, sangue" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 147). O autor cita o caso do pintor Apeles que executa um perfeito cavalo, mas ao qual falta vida. Em vão, o pintor tenta representar o efeito de respiração, de umidade: "mas quando ele quis pintar a baba das narinas, aquele grande artista viu-se retido por esse pequeno detalhe (*tam parvula materia*, uma tão ínfima matéria) e ali em vão se esgotou". (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 20). Assim, a representação dos humores na pintura é o que sugere vida ao quadro. É curioso pensar que esses fluidos, vapores, suores, justamente tão suaves e difíceis de representar, transmitem a sensação de vida à matéria pictórica.

Ao final desta etapa, a série "corpo-matéria" foi exposta no Museu de Arte de Blumenau, no ano de 2011. Buscou-se aqui abordar o processo de criação de uma série de trabalhos em pintura, desde as dúvidas iniciais até o momento atual. Encontramos em Didi-Huber-

man um terreno fértil a ser explorado no campo da pintura. Diz o autor: “A pintura pensa. Como? Esta é uma questão infernal” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 19). Percebo que em minha pintura, assim como em meu pensamento, corpo, matéria e espírito estão indissociados.

REFERÊNCIAS:

DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos, o que nos olha. São Paulo, Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. A pintura encarnada seguido de A obra-prima desconhecida de Honoré de Balzac. São Paulo: Escuta, 2012.

PITTA, T. R. Desabamento, 2009-2012. Impressão em jato de tinta. 90 x 60 cm. 1/5 + P.A. Disponível em: http://galeriamillan.com.br/en/artista/thiago-rocha-pitta# Acesso em 30/09/2014.

SALLES, C. A. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume,1998.

SALLES, C. A. Redes da criação: construção da obra de arte. Vinhedo - SP: Editora Horizonte, 2008.

REFLEXÕES SOBRE OS LUGARES DA IMAGEM E A ESPACIALIDADE NA PINTURA

REFLECTIONS ON THE PLACES THE IMAGE AND THE PICTORIAL SPATIALITY

Carla Thiel
Universidade Federal de Pelotas/UFPel

RESUMO
A prática pictórica é o fio condutor, desencadeando reflexões sobre visualidade e espacialidade. Questões que são problematizadas pelo fazer, percebendo desdobramentos trazidos pelo próprio processo poético, abordando questões pertinentes ao gesto, ao acaso e às ações de escorrer tinta, sobrepor camadas e cortar o suporte, ativando a imanência do objeto/pintura. O processo de criação é permeado pela constante observação dos procedimentos adotados, fazendo da percepção uma metodologia.
Palavras-chave: Artes Visuais; Processos de Criação; Pintura; Espacialidades; Percepção.

ABSTRACT
The pictorial practice is the thread, triggering reflections on visuality and spatiality. Issues that are problematized by doing, realizing developments brought by the poetic process itself, addressing relevant to gesture, at random, at actions seeping ink, overlapping layers and cut the support, activating the immanence of the object / painting issues. The process of creation is permeated by constant observation of the adopted procedures, making the perception of a methodology.
Keywords: Visual Arts; Creation Processes; Painting; Spatiality; Perception.

Como se define a imagem em um contexto não representacional dentro da pintura? Com esta inquietação e pensando a pintura como um lugar de atuação, a reflexão se estabelece balizada por parâmetros do campo de conhecimento da poiética que "é o pensamento possível da criação" (Passeron, 2004) e permeada pela constante observação dos fenômenos decorrentes das ações realizadas no suporte. A pesquisa teórica acompanha o fazer prático e uma retroalimenta a outra, tornando possível, como aponta Jean Lancri, entrecruzar a produção plástica com a produção textual, "cada uma dessas duas produções se erige em cruzeta com a outra, elas se escoram" (Lancri, 2004, p. 100). Analiso assim o pensar e o criar, gerando sentidos enquanto imagem, objeto e escrita no campo da arte.

Tais questões não foram uma simples escolha, mas uma necessidade pessoal de entender a complexidade da arte e mais especificamente da linguagem pictórica. Tornou-se um desafio quando me percebi à oito anos atrás, de forma autodidata, reproduzindo imagens de outros artistas, levada pelo encantamento e a magia da imitação. A reprodução também gera uma experiência de pintura, mas com o final pré-estabelecido, a escolha da imagem, já o resultado desejado. O afastamento de tal produção da minha realidade e a falta de conhecimento foi aos poucos me causando insatisfação por esta prática, mas me instigando a buscar aproximações necessárias para fazer da pintura um lugar de conhecimento e aliar ao desejo de estar produzindo. Foi durante a graduação em Artes Visuais (2006 -2010) que comecei a explorar modos de experimentação, aproximando com a experiência corporal, percebendo o gesto, procedimentos, a visualidade gerada, os acasos ocorridos com a materialidade e as espacialidades distintas ligadas ao modo de agir sobre a superfície, ou seja, descobrindo que a pintura acolhe uma infinidade de possibilidades.

A partir de uma liberdade formal o processo passou a ser evidenciado e os fenômenos ocorridos se tornaram elementos de análise e geradores de espacialidades, fato que me instigou a buscar novas formas de provocar desdobramentos espaciais. Nesta direção, também Jean Lancri fala sobre as mudanças que permeiam a pesquisa artística e dos desvios inerentes do processo:

> *Se poderia dizer que o artista, hoje, espreita as mudanças de rumo imprevistas de seu pensamento, no que consiste sua premeditação, isto é, o estabelecimento de seu alvo artístico. Se poderia dizer que o artista, assim que concebe um projeto, medita sobre os efeitos da renúncia de todo projeto (Lancri, 2004).*

Não existem regras fixas, no entanto, algumas ações se tornam recorrentes no meu processo de criação. Nas pinturas alguns acasos são gerados por uma ação específica, onde deixo escorrer tinta na tela, formando uma trama inicial. Guiada por estas linhas, novas camadas de tinta são depositadas, algumas imagens fluidas são contornadas, delimitando espaços. Outra ação recorrente são os cortes na tela, como uma maneira de "esculpir" a pintura. A ação de cortar com o estilete, que é norteada pela trama de linhas feitas com pincel ou de tinta escorrida na tela, gera vazados. Quando a tela é fixada na parede, tais vazados produzem sombras projetadas a partir do intervalo entre a parede e o chassi. As marcas e indícios evidenciam a objetualidade

pintura, mas sem limitar o surgimento de figuração ou aludir uma visualidade que parece se projetar ao infinito.

A ação inicial de ocupar o espaço da superfície com tinta escorrida gera uma trama de linhas que sugerem um espaço ao alcance das mãos, nesta etapa com o tecido maior que meu corpo, a manipulação incide no suporte, movimentos que se tornam quase uma dança. Com o tecido na horizontal, inclino um de seus lados para aplicar a tinta de consistência líquida, cuidando para que ela não escape do suporte, produzo movimentos de forma repetitiva, para que a tinta percorra todas as direções do tecido, sobrepondo-se.

Desvirtuado o espaço branco do tecido e já com uma definição de espacialidade, começo estabelecer relações de cores e imagens a serem trabalhadas na pintura. Nesta fase busco produzir sensações temporais, de lugares imaginários, estabelecendo um método de jogo das distâncias visuais, pois se a imagem sugere ou se assemelha a um lugar fora da pintura, o modo de fazer e aplicar a tinta retoma a consciência ao plano físico, é neste sentido que as escolhas vão se definindo, justapondo cores, sobrepondo, apagando ou resgatando partes, trazendo para superfície imagens planas, mas ligadas ao todo por um processo de ajustamento tencionado das ações.

Figura1. Carla Thiel. Entre lugares. Acrílica sobre tecido, 194 cm x 165 cm, 2014.

Reflito sobre o conceito de imagem dialética - utilizado por Walter Benjamin, e evidenciado por Georges Didi-Huberman (2010), como imagem crítica -, identifico como sendo um conceito que levo em consideração na hora de produzir. Didi-Huberman desenvolve uma reflexão com base em uma "condição de experiência aurática" que ele difere de uma relação baseada na crença, sendo que esta "experiência não faria senão revelar uma forma originária da sensorialidade". O autor fala de um movimento provocado pelas imagens dialéticas, "que uma tal experiência visual – por rara que seja – consegue ultrapassar o dilema da crença e da tautologia", revela a existência de uma dupla distância dos sentidos, "os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil" e "os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios" (Didi-Huberman, 2010). Ele aborda questões que me possibilitam perceber como se dá a relação entre expectador e obra de arte, entre o que lança um olhar e o objeto olhado e ainda como este olhar envolve possibilidades complexas que reverberam um vai e vem que é mútuo, entendendo que as coisas nos olham também, e que as experiências podem ser mais profundas do que costumamos tentar definir. O autor vai à arte minimalista para exemplificar a imagem dialética, tomando como um de seus exemplos o cubo negro de Tony Smith[1], que apesar de sua forma "simples" possui uma complexidade que ultrapassa a pura sensorialidade. Diz que a imagem dialética "no nível do sentido, ela produz ambiguidade" (Didi-Huberman, 2010). Pensando na possibilidade de trabalhar no limiar de ambiguidades ou minimamente imagens dialéticas é que a minha prática se estabelece como pesquisa, permeado pela linguagem pictórica e seus desdobramentos. Buscando a incompletude, imagens em formação, que de certo modo, como cita Didi-Huberman, estabeleçam relações de ordem movente:

> *Assim teremos talvez uma chance de compreender melhor o que Benjamin queria dizer ao escrever que "somente as imagens dialéticas são imagens autênticas", e por que, neste sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz, portanto de um efeito, de uma eficácia teórica -, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para "transcrevê-lo", mas para constituí-lo (Didi-Huberman, 2010).*

Refletindo sobre a "dupla distância" que busco por uma produção constitutiva de espacialidades, geradora de visualidades que incite o espectador a buscar seu próprio modo de se situar nela – ou a partir dela - ver e sentir a pintura, com bases nos valores da pintura pelos indícios, que procura subverter o caráter de representação.

O estado de atenção ao processo e ao resultado obtido a partir dele é algo que Sandra Rey aponta como essencial para estabelecer relações imagináveis e manter-se aberta para novas descobertas, como relata sobre a instauração da obra de arte:

> *Tudo ficaria muito pobre se pensássemos a obra como um mero produto final, resultado de um projeto estabelecido a priori, sem levarmos em conta os acasos que são inerentes ao processo de criação. Pensar a obra como processo, implica pensar este processo não como meio para*

> *atingir um determinado fim – a obra acabada – mas como devir. Implica pensar que a obra não avança segundo um projeto estabelecido, ela avança segundo este a priori: a obra está constantemente em processo com ela mesma (Rey, 1996).*

No entanto estudar o procedimento de alguns artistas se torna importante para pensar ações que já foram realizadas e entender no que implica cada trabalho feito. A obra e os jogos conceituais colocados pelo artista Lucio Fontana são referenciais que me ajudam a compreender o que, por associação, coloco em jogo com meu processo. O conceito de espacialidade, identificado nas suas pinturas, principalmente por trabalhos em que perfurou e cortou a superfície da tela, rompendo com a concepção de espaço metafórico tradicionalmente utilizado no campo pictórico até então, são elementos que procuro associar com meu trabalho:

> *Rompida a superfície, a constatação do ato do artista nos permite entrever através das estreitas aberturas o que há além. Corrói a estrutura fechada do sistema da pintura, do sistema da arte, do sistema da cultura, e a abre às regiões ulteriores do não-dito, do indizível e do não-representável. Tira a casca do hoje para revelar dimensões do futuro: traspassando o espaço dado ou concedido, transpassa o tempo de sua própria permanência nele. (Tazzi, 1998).*

Este romper, desnudar a superfície pictórica através de cortes e furos possui um caráter gestual e enfático, pois necessita força para que a ação se efetive com o caráter atribuído, algo que difere do meu processo, pois os cortes que realizo são ações comedidas e não há ênfase na força, no entanto, geram a terceira dimensão real da tela, que foi a busca feita pelo artista. Ao mesmo tempo em que estas aberturas provocam uma ruptura espacial ligada ao vazio, à ausência, elas também se tornam matéria de composição.

O gesto formador de cada ação na pintura permanece perceptível no resultado final e se mantém latente, neste sentido, o cortar se mostra bem menos traumático, talvez ameno, posto em comparação aos cortes e furos realizados por Lucio Fontana, ainda assim se mostra como uma ação ritmada que exige um controle da força imposta com o estilete sobre o tecido. A decisão de cortar as minhas pinturas, em princípio, eram com intuito de pensar as camadas da pintura, sobrepondo suportes bem como revelá-los, mas atualmente o cortar se tornou parte indispensável do processo pictórico, pois ao explorar o acaso e o experimentalismo, acabo passando do ponto da pintura, ou seja, um estado de equilibro e tensões que busco atingir. Ao perder esta sensação, que em algum momento atingi com a pintura, mas fui além, posso retomar com os cortes, trazendo novamente certa leveza visual, que perdi com o excesso de tinta depositada.

Gesto e acaso, estão intimamente ligados, existe uma casualidade que o próprio gesto controla, porém, sem dominá-lo por completo, perceber como isso acontece na prática vai de encontro ao que diz Maurice Merleau-Ponty: “a reflexão não pode ser plena, não pode ser um esclarecimento total de seu objeto se não toma consciência de si mesma ao mesmo tempo em que de seus resultados” (Merleau-Ponty, 1999), neste sentido procuro refletir sobre o processo e como os indícios provenientes do fazer podem proporcionam

Figura 2. Carla Thiel. Lugar suspenso, acrílica sobre tecido, 100 cm x 166 cm, 2014. (Etapas do processo)

novos desdobramentos na pintura. Segundo o autor tal modo de reflexão "só é verdadeiramente reflexão se não se arrebata para fora de si mesma".

Para perceber questões sobre gestualidade e também pela formação de uma espacialidade singular, investigo discussões geradas pela obra do artista norte-americano Jackson Pollock, na década de 1950. Segundo o autor e também artista Allan Kaprow, "a assim chamada dança do *dripping*, o golpear, espremer os tubos de tinta, fazer borrões e o que mais entrasse em uma obra, deu um valor quase absoluto ao gesto habitual" (Kaprow, 2006) e suas pinturas modificaram a relação do espectador com a obra de arte, em relação a obras tradicionais, ou seja, com características de *trompe l'oeil* principalmente, modificando o modo de adentrar visualmente, pelas sensações causadas pela pintura, "a opção de Pollock por grandes formatos faz com que sejamos confrontados, tomados de assalto, absorvidos" (Kaprow, 2006).

Compreendo a partir da obra de Jackson Pollock e de Lucio Fontana o caráter desmistificador do espaço da pintura como representação, questões que tento aliar ao meu processo, no entanto, me questiono sobre o lugar da imagem, como integrá-la neste espaço não representacional? Além de um lugar de atuação físico, do corpo com a pintura, de ação e reação, as sensações causadas ou intencionadas possuem uma relação direta com a memória, que vão desde a escolha da cor até ao uso de formas e imagens. Não se

trata de ter uma ideia e tentar realizá-la, mas dar vazão ao acaso, surpresas, mudanças de rumos durante o processo. Procuro vivenciar a experiência pictórica e deixar que elementos de ordens diferentes coabitem o mesmo espaço.

Mesclo algumas formas e figuras com ações de escorrer a tinta, sobrepor camadas, desenhar e cortar o suporte utilizado. Tais elementos formais apontam para conceitos que busco desenvolver para elucidar a produção ou ao menos, tentar balizar dualidades recorrentes, como: dentro/fora, figuração/abstração, imanente/transcendente, acaso/controle e desenho/pintura.

Sobre estas noções que são tradicionalmente vistas como dicotômicas, busco com o meu trabalho, proceder relações de aproximações, convivências, conflitantes talvez, mas não impossíveis. É desse modo que minha pesquisa, tal como apontado por Lancri, "não preconizaria um outro uso da racionalidade, mas pregaria o uso de uma racionalidade outra". Para o autor há que perceber que o campo da arte estabelece sua própria racionalidade e um "processo cognitivo que seria conectado sobre o sensível e não somente sobre o conceito" (Lancri, 2004).

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Prefácio de Stéphane Huchet; Tradução de Paulo Neves. 2º Ed. – São Paulo: Editora 34, 2010.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock In: C. COTRIM, & G. FERREIRA, Escritos de Artistas: anos 60/70 (pp. 37 – 45); Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2006.

LANCRI, Jean. Sobre como a noite trabalha em estrela e por quê. Conferência pronunciada em Montreal, na Universidade de Quebec (UQAM), (pp. 99 -110). Montreal; 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção; tradução Carlos Alberto Ribeiro Moura. 2º Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PASSERON, René. A poiética em questão. Porto Alegre; Revista Porto Arte nº 21: UFRGS , (pp. 05-17); 2004.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instancias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. Porto Arte nº 13 , (pp. 81-95); 1996.

TAZZI, Pier Luigi. (10 de Janeiro de 1998); XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. Acesso em 08 de Setembro de 2013, disponível em: www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/21.

NOTAS

1 Tony Smith, Artista Plástico, americano (1912 – 1980), obra citada: Die, 1962. Aço, 183 x 183 x 183 cm.

O “ESTRANHAMENTE FAMILIAR” NA PINTURA DE ATTILIO COLNAGO

THE “UNCANNY” IN ATTILIO COLNAGOS’S PAINTINGS

Christine Ribeiro Miranda
Universidade Federal do Espírito Santo/ PPGA/UFES

RESUMO
Investiga o *unheimlich* – em tradução para o português, ‘estranhamente familiar’ - conceito psicanalítico desenvolvido por Sigmund Freud, em pinturas do artista plástico Attilio Colnago, cuja temática usual é conhecida por seus aspectos principais tais como a presença da figura humana, os espaços interiores, a religiosidade em um contraponto com o profano e as memórias.
Palavras-chave: estranhamente familiar. ambiguidade. reprimido.

ABSTRACT
To investigate the unheimlich - in English, ‘the uncanny’ - a concept in psychoanalysis developed by Sigmund Freud, in painter Attilio Colnago’s work, which is mostly know for having the human figure, interiors, religiousness associated with the profane and memories as its main themes.
Keywords: uncanny. ambiguity. repressed.

Instigante, provocadora, desafiadora. A obra do artista plástico Attilio Colnago há muito desperta especial interesse e atenção de curadores, galeristas, críticos, pesquisadores e estudantes de arte. Sua temática, abordando sempre espaços interiores, é intensa de emoções. Em suas pinturas, identificam-se facilmente seus temas de interesse: a figura humana, as paixões, as memórias e uma constante comunhão entre o sacro e o profano. Entre personagens às vezes sedutoras e em outros momentos seduzidas, encontram-se objetos de afeição, retratos, jarras, bules e xícaras que integram o conjunto de objetos de seu ateliê.

Mas, em algumas de suas pinturas, observa-se que na intimidade dos interiores existe alguma coisa além de uma atmosfera tipicamente familiar. Attilio transcende em seus trabalhos uma pacata aura de ambientes simples, de narrativas puras do cotidiano. Ali, entre objetos e lembranças presentes no cotidiano das pessoas, conhecidos há muito por todos, algo parece estar escondido ou camuflado, esperando o momento de ser revelado. Observam-se estranhamentos entre figura e ambiente, figura e objetos ou ainda entre objetos e ambiente. A despeito de toda a intimidade das cenas apresentadas, que ajudadas pelos jogos de luz e sombra e pelas cores utilizadas são carregadas de um caráter introspectivo, percebe-se a existência de elementos que persistem além daquela atmosfera tipicamente familiar.

Isso se nota no aspecto ambíguo da maioria de suas personagens, nas mãos longilíneas que parecem até mesmo desproporcionais ao resto do corpo. Há ainda o que não se encontra presente mas cuja existência aspectos da pintura parecem indicar e o que, pelo contrário, apesar de presente à cena parece zombar do espectador que num primeiro momento não percebe a real necessidade de sua representação e seu valor na cena. Descobre-se então, quando se analisa alguns trabalhos do artista, que o familiar pode ser inquietante, desconcertante, estranho.

É esse lado não tácito, não explorado, e tampouco formalmente expresso da obra de Attilio Colnago que se propõe reconhecer em características presentes em suas pinturas. A proposta é ir além do que já foi estudado e dito a respeito da obra de Colnago, ir além do que desponta mais claramente e analisar características latentes que possam suscitar no espectador as sensações do «estranhamente familiar», do "*unheimlich*" de Freud.

UNHEIMLICH - ESTRANHAMENTE FAMILIAR

O *Unheimlich,* em tradução para o português "estranhamente familiar", foi analisado e desenvolvido por Freud num ensaio de 1919[2], denominado '*Das Unheimliche*"*,* traduzido para o inglês como *'The Uncanny"* - em português - O Estranho.

Em seu trabalho, Freud costumava se deparar com problemas que se relacionavam ao "estranho", aquilo que é assustador, o que provoca medo e terror. Normalmente esse sentimento se dá em virtude do temor natural que é suscitado diante daquilo que é desconhecido. Ora, se não se conhece uma coisa, seria até natural temê-la, uma vez que não se consegue dimensioná-la e, portanto se "proteger" contra ela. Mas o que dizer do estranho que nos é familiar? É sob esse novo prisma que Freud passa a analisar o que seja estranho. "O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar" (FREUD, 1996, p. 238).

O estranhamente familiar, já em sua definição, intriga e atrai por relacionar duas características opostas entre si, o estranho e o familiar, trazendo portanto em sua própria definição a característica da ambiguidade. A riqueza semântica das palavras *"heimlich"* (=doméstico, familiar) e *"unheimlich"* (= estranho), foi observada por Freud. *Unheimlich*, mesmo sendo o contrário de *heimlich*, encerra em sua própria semântica a palavra que significa seu oposto - *heimlich* - possuindo assim, em si mesmo, aquilo a que se opõe, sendo assim estranho e familiar ao mesmo tempo. Enquanto *heimlich* é doméstico, familiar, confortável, conhecido; *unheimlich, como* seu oposto, significa: estranho, desconfortável, escondido, oculto, sonegado dos outros. Freud (1996, v. 17, p. 243), citando Schelling, nos diz que estranhamente familiar é "tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz".

Assim, Freud observou que ao repassar fatos do passado, sendo portanto familiares, pode-se ter sensação de estranheza. Tais sentimentos podem se dar diante de situações extremas como o medo de ficar cego, o medo do duplo e até mesmo da substituição do seu próprio eu (*'self')* ou ainda de não conseguir fazer distinção entre imaginação e realidade, por exemplo. A partir daí, Freud teceu duas importantes considerações que tomaram como base a teoria psicanalítica. A primeira de que "o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna" (FREUD, 1996, p. 258) e a segunda de que, se essa for, na verdade, a verdadeira natureza do estranho, pode-se entender que "esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou através do processo de repressão"(FREUD, 1996, p. 258).

Cabe lembrar que o termo, mesmo instaurado no campo da psicanálise, tem já em sua origem uma abordagem estética, uma vez que as descobertas de Freud se deram num período em que procurava respostas para suas indagações em relação ao campo, que em sua opinião negligenciava o tema do estranho. Segundo Freud (1996), os tratados de estética estariam mais preocupados em estudar o belo, o atraente e o sublime, negligenciando aspectos opostos como a repulsa e a aflição, sentimentos normalmente suscitados ao se deparar com algo estranho. Para ele, o campo da estética abarcaria também as qualidades do sentir. Freud aproxima, portanto, o tema do campo da estética, interessado no efeito que obras de arte causam no espectador, na sua compreensão emocional dos objetos artísticos e na intenção do artista quando no seu processo de criação.

Rivera (2014, p. 113), a partir da relação exaltada por Freud entre a estética e o estranho, ressalta que, através do conceito de estranhamente familiar, Freud propõe uma espécie de antiestética:

> *Quando Freud afirma se interessar por um ramo remoto e negligenciado da estética, o campo do estranho, ele está propondo uma espécie de antiestética. A estética normalmente não interessaria ao psicanalista, diz ele, por dizer respeito a impulsos emocionais refreados, "inibidos em seus objetivos" e dependentes de fatores variados. Mas a estética do estranho é justamente o oposto desta idílica e engessada "teoria da beleza": em lugar de amortecer e esconder o sexual, ela traz à luz o que deveria ter permanecido escondido.*

Masschelein observa que no discurso contemporâneo o conceito estendeu suas fronteiras, ultrapassando as margens da psicanálise: "mesmo que o 'estranhamente familiar' seja o 'estranhamente familiar' de Freud, ele não pode mais ser considerado um conceito psicanalítico, podendo-se inclusive questionar se algum dia este foi mesmo o caso" (MASSCHELEIN, 2011, p. 04, tradução nossa)[3].

TRAZENDO À LUZ O QUE DEVERIA TER PERMANECIDO ESCONDIDO

Entre poses desequilibradas, distorções de corpos, ausências e presenças, Attilio parece mostrar o que muitos procuram esconder, o que normalmente se mantém reprimido. Através de cenas "estranhamente familiares", o artista provoca o espectador, tirando-o de sua zona de conforto, do 'canny'[4], e o faz pensar.

Nas obras das figuras 1 e 2, ambas pertencentes à uma série de pinturas do artista denominada 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar, a panela de pressão que parece colocada nas cenas para representar um aprisionamento e pressão das personagens parece sintetizar o conceito de estranhamente familiar, pois ao mesmo tempo em que é doméstico (*heimlich*), é elemento de pressão; familiar enquanto repressor. A dubiedade de suas personagens, que ora denominamos figura híbrida por não se conseguir reconhecer ali a representação de uma figura masculina ou feminina, uma vez que apresenta traços dos dois sexos, remete ao estranhamente familiar na essência de seus antagonismos. Além de não se distinguir quem é, não se reconhece o que está sendo representado.

A figura em destaque na obra (Figura 1) parece se esconder embaixo ou atrás de algo que lembra uma cortina. A cabeça coberta a impede de encarar o entorno deixando exposta parte do corpo nu, numa posição completamente desfavorável, de total vulnerabilidade. A presença da cortina não permite ao observador reconhecer a personagem principal da obra. A cabeça coberta remete ao camuflado, ao escondido, ao que não pode ou não quer ser revelado.

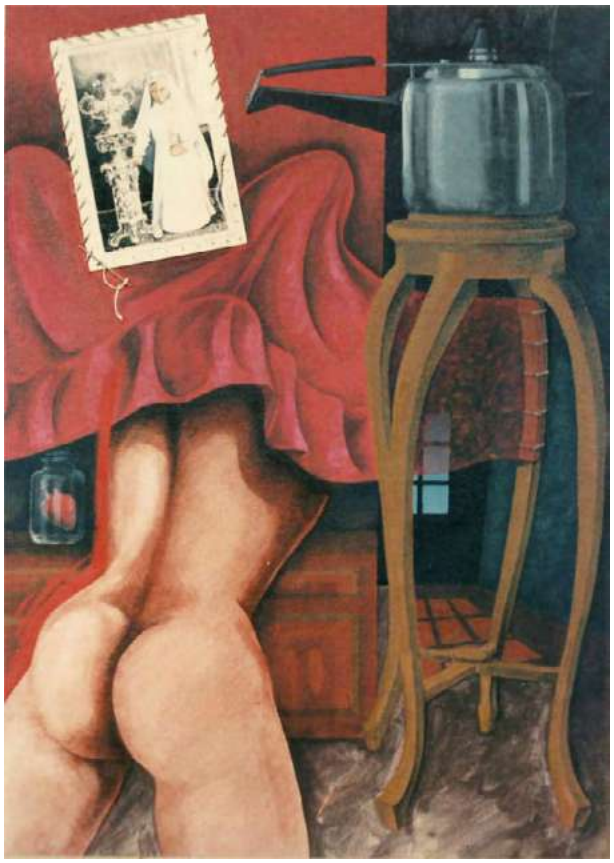


Figura 1. Acrílica sobre tela, 80 x 60 cm - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº128 - Attilio Colnago, 1988 (Fonte: Acervo do Artista)

Completando a composição, vê-se um coração transpassado por um punhal, enclausurado, contido num vidro. Também estão presentes um retrato de família, talvez como referência ao passado ou a uma religiosidade esquecida e a panela de pressão, elemento que traz o aspecto familiar à cena, e que pode estar ali representando a pressão a que

estão submetidas as pessoas, que são obrigadas a se esconder, a pressão dos sentimentos guardados.

Ao que tudo indica, embora a panela de pressão em cima da cantoneira esteja equilibrada, este estado de equilíbrio pode mudar porque a cantoneira está amarrada a uma parte da cortina. Observa-se que o artista representou a parte da cortina que está por baixo da panela de pressão como se estivesse desaparecendo. O tecido aparenta estar muito mais fino nessa região e devido ao esforço, a cortina começa a se esgarçar dando sinais de que logo não aguentará mais o peso e quando isso acontecer a cantoneira sairá de sua estabilidade fazendo a panela cair. Com a queda da panela de pressão, o corpo, antes escondido, reprimido, se mostrará, se deixará ver.

Figura 2. Acrílica e colagem sobre tela, 100 x 170 cm (100 x 70 cm + 100 x 100 cm) - Série: 10 + 1 Perigosas Maneiras de Amar - Obra Nº137 (Díptico II) - Attilio Colnago, 1988 (Fonte: Acervo do Artista)

A figura caída no chão (Figura 2), parece se contorcer enquanto segura o coração apunhalado em sua mão direita. Há languidez e voluptuosidade na cena. Ao fundo uma figura parece descer pela parede. Um vulto sem rosto passa ao lado da panela de pressão de tal maneira que parece derrubar a cantoneira que a suporta. Novamente a panela de pressão parece mostrar que o elemento conhecido é o que amedronta, é o que desestabiliza.

As figuras em desequilíbrio, a inversão da gravidade com a figura de ponta-cabeça, outras penduradas em suspensão ou apoiadas parcialmente indicam incerteza, incerteza da vida, incerteza da vida sob o *domus* (teto) ou da vida doméstica, da vida entre quatro paredes. A falta do teto, *unhomely,* é lembrada por Vidler (2008) como uma das causas do medo e da fragilidade do ser humano nas grandes cidades de hoje, segundo ele, a invasão secreta do terror.

A paleta de cores utilizada nas cenas, com poucas exceções, como o vermelho, é composta de cores frias e escuras que associadas aos cenários trazem a noite como tema recorrente. Com a noite vêm as trevas, que ficam acentuadas pelas cabeças cobertas das figuras. Diante da escuridão aumenta-se a fragilidade.

As trevas são terríveis [...]: não terríveis em si mesmas, mas antes porque escondem de nós os objetos e nos abandonam assim a todo o poder da faculdade da imaginação." [...] Tudo o que está velado, tudo o que é misterioso contribui para o terrível [...] (SCHILLER, 2011, p. 45).

Mike Kelley (2003) defende o conceito de estranhamente familiar como uma espécie de subcategoria do sublime, algo que surge quando nos confrontamos com algo que está além dos nossos limites de aceitabilidade, ou que ameaça expor alguma coisa reprimida. A sensação de estranhamente familiar surgiria ao entrarmos em contato com algo que conhecemos e não conseguimos aceitar - algo além dos limites do que estamos dispostos a aceitar sobre nós mesmos.

É essa sensação que Attilio Colnago parece despertar nas obras analisadas. Observadas as operações realizadas pelo artista, encontram-se elementos que demonstram a presença do conceito e trazem o sentimento do estranhamente familiar, não só no que ao invés de permanecer escondido veio à luz, mas também na identidade perdida de suas personagens e em sua fragilidade e vulnerabilidade. O estranhamente familiar está nos olhos de quem vê, e o espectador deve senti-lo. A obra de Attilio Colnago é um convite a isso. Ele provoca o espectador à participação, seja como observador, cúmplice ou testemunha; sua obra deve ser descoberta e revelada, tal qual o estranhamente familiar.

REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17.

KELLEY, Mike. Foul perfection: essays and criticismo. Massachussetts, USA. John C. Welchman, 2003.

MASSCHELEIN, Anneleen. The unconcept: the freudian uncanny in late-twentieth-century theory. Albany,Ny: State University of New York Press, 2011.

NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RIVERA, Tania. O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014

SCHILLER, Friedrich. Do sublime ao trágico. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2011.

NOTAS

2 O termo, embora tenha sido analisado anteriormente por Ernst Jentsch (psiquiatra alemão antecessor de Freud e citado pelo próprio psicanalista em seu artigo) em um ensaio sobre o tema: "Zur Psychologie des Umheimlichen", traduzido para o inglês como "On the Psychology of the Uncanny", terminou por ficar vinculado a Freud porque as maiores discussões surgiram após seu ensaio de 1919.

3 "Even if the uncanny is the Freudian uncanny, it can no longer be considered psychoanalytic concept and one may even wonder whether it was ever the case". MASSCHELEIN, 2011, p.04

4 No entendimento de Heidegger (apud Masschelein, 2011) o 'un-canny' pode ser entendido como aquilo que nos tira do 'canny', daquilo que seria o confortável, o costumeiro, o familiar e seguro.

ENTRE PAISAGENS: DEAMBULAÇÕES SOBRE O PROCESSO PICTÓRICO

BETWEEN LANDSCAPES: ROAMINGS ABOUT THE PICTORIAL PROCESS

Jociele Lampert
Universidade do Estado de Santa Catarina/UFSC

RESUMO
Questionar 'qual o lugar da pintura hoje', implica em derivar sobre a práxis do processo pictórico em consonância com o tempo/espaço da contemporaneidade, sem esquecer da tradição que o objeto pictórico apresenta. Ou, de outra forma, para Sales (1998), um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes, neste sentido, a criação surge de um plano de valores e do contexto que instaura-se em constantes trajetos/sentidos. Deambulando sobre este caminho, realizei pesquisa como professora visitante no Teachers College da Columbia University - NY, onde tive a oportunidade em ser Bolsista Fulbright (2013), e desenvolvi um diário como resultado da pesquisa intitulado: "Artist's diary and professor's diary: roamings about painting education". Este diário está dividido em duas partes: na primeira, há uma conversa (troca de emails) entre eu e outra professora, que geram comentários e reflexões sobre textos relevantes sobre a pintura; também constam nesse primeiro item, escritos/anotações sobre leituras que fiz dos diários de artistas (Diário de Paul Klee, Diário de Frida Kahlo e Cartas a Theo de Van Gogh), onde por meio destas leituras, reativei reflexões e práticas da produção pictórica. Na segunda parte do diário é apresentado um caderno de viagem (vivi o verão de 2013 em New York - EUA), e apresento um 'coisário pictórico', relatando impressões sobre as aulas de pintura, formas metodológicas observadas no contexto americano da The Art Students League of New York, bem como, meu próprio processo criativo no fazer pictórico, e por fim, apresento relato da Residência artística que desenvolvi no Vermont Studio Center (Vermont - norte dos EUA) tendo como tema, projeto de pintura (paisagem), intitulado "Para Hopper com amor". Dentre os autores que ancoram minhas reflexões estão: Dewey (2010), Marín (2005) e Sullivan G. (2005).
Palavras-chave: pintura, processo de criação, arte como experiência

ABSTRACT
To question 'what is the place of painting today' implies deriving the pictorial on praxis process in line with the time/space of contemporaneity, without forgetting the tradition that the pictorial object features. Or otherwise, to Sales (1998), an artistic artifact arises along a complex process of appropriation, adjustments and transformations, in this sense, creation arises from a plan values and the context establishing themselves in constant paths/directions. Wandering on this path, I conducted research as a visiting professor at Teachers

College at Columbia University - NY, where I had the opportunity to be Fellow Fulbright (2013), and developed a daily as a result of the research titled: "Artist's diary and teacher's diary: about roamings painting education". This diary is divided into two parts: first, there's talk (email exchange) between me and another teacher, that generate comments and thoughts on relevant texts on painting; Also included in this first item, writings/notes about the daily readings that made artists (Daily Paul Klee, Frida Kahlo Diary and Letters to Theo Van Gogh), where through these readings, reflections and reactivated practices of pictorial production. In the second part of the diary is presented a notebook travel (the summer of 2013 I lived in New York - USA), and present a 'pictorial coisário', reporting on impressions painting classes, methodological forms observed in the American context of The Art Students League of New York, as well as my own creative process in making pictorial, and finally present account of artistic residence that developed in Vermont Studio Center (Vermont - north of USA) on the theme, design painting (landscape) entitled "For Hopper with love." Among the authors that anchor my reflections are: Dewey (2010), Marin (2005) and G. Sullivan (2005).
Keywords: painting, creative process, art as experience

O termo paisagem vem sendo utilizado com mais frequência na contemporaneidade, em área do conhecimento como a geografia, a biologia, o urbanismo e a política. Na História da Arte o termo é usado para explicar um gênero de pintura. Para Maderuelo (2010), a paisagem não é uma realidade física, ou objetos ou a própria natureza em si, mas sim, é uma construção, uma elaboração mental que ativamos por meio de fenômenos culturais. Desta forma, mapas e telas, podem configurar cartografias pictóricas tecidas a partir de experiências. Assim, compreendendo que toda a experiência, conforme Dewey (2010), começa com uma impulsão, e tentativa de uma narrativa em um diário foi um norte, um rumo, um caminho específico para deambular em um projeto que versa sobre o ensino de pintura, construído a partir de exercícios e projetos práticos sobre o meu próprio processo pictórico. O diário serviu de instrumento ou dispositivo por ser, conforme Agamben (2014, pág. 25):

> *"um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas, etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber"*

A relação entre processo criativo, fazer artístico pictórico, ensinar a produzir arte (vinculado ao contexto universitário, onde me situo), serviram para uma estratégia auto-reflexiva. Assim, a pintura em seus procedimentos ativos, frente ao estudo de técnicas e materiais, da argumentação teórica de seu lugar na contemporaneidade versus um modo de operação tradicional, também das observações de seu ensino/aprendizagem como metodologia de trabalho em ateliê, serviram de norte para minhas experiências estéticas e inquietações com a pesquisa. A exemplo disto, na primeira parte do diário surgem inserido na ideia da construção de dispositivo, a rede, a busca e a tentativa:

MH - O que significa, para ti, a participação da paisagem no teu trabalho?

JL - No meu trabalho a paisagem surge como tema ou propósito de início para a pintura. Gosto de olhar, apreciar uma paisagem e realizar desenhos e estudos em fotografia, e assim, buscar elementos para uma composição. No entanto, nos estudos iniciais a paisagem mais realista deverá obrigatoriamente ser re-interpretada pela cor, pela pincelada na tela, e assim, tenho buscado desconstruir uma paisagem mais realista ou que se pareça com paisagem para buscar algo que saia da cor e no tratamento e que tenha vínculos abstratos mas ainda seja uma paisagem. Gosto também de pensar em possibilidade para montagens (embora de fato não tenha realizado) usando colagens e interferências nesta paisagem, ou seja, é uma paisagem trabalhada pela cor, com possibilidade a ser sempre ampliada.

MH - Tens preferência por algum tipo de paisagem, em especial, ou qualquer imagem de cena exterior te motiva a trabalhar? JL - Neste momento qualquer imagem de cena exterior me toca e me provoca. Mas fico remoendo muito tempo estas imagens, até realmente levar isto para o trabalho. Visto

> meu ritmo de pintura ter ficado mais lento em função do tempo que tenho. De todo o modo, tenho buscado referencias para o que chamo de paisagem e tenho tentado levar isto ao trabalho de forma não representativa mas que apresente algo, uma lembrança, um conceito, uma forma que vislumbre o que foi visto - também reconheço isso em trabalhos que não são paisagens mas me recordam diretamente, como os trabalhos de Tápies, que aprecio muito, talvez pelo caráter ou mensagem ou discurso social que há no seu trabalho, embora aprecie o que vejo e sinto, não o discurso da obra.

A ideia de que a pintura poderá deixar de ser a cópia ou representação, e sim a experimentação de um pensamento visual, ou seja, é no ato concreto de experimentar ou de realizar experiências singulares, que busca-se tentativas de empreender, praticar, ou aproximar o tempo/espaço de criação com um tempo/espaço real e cronológico. Neste sentido tangencia-se a construção formal da imagem, em meio, ao derivar sobre a construção da imagem em meio a processo pictórico.

Durante os estudos no Teachers College e na The Art Students League of New York, no que refere-se a pesquisar e observar o processo e procedimento de outros artistas (especificamente pintores), deparei-me com os procedimentos investigados por Joe Fig (2009) no livro Inside The Studio, que apresenta um questionário que reflete, registra e cartografa o contexto de produção da obra e aponta a construção de um saber permeado pelo tempo/espaço:

> 1. Quando foi que você se considerou um artista profissional, e quando se sentiu capaz de se dedicar em tempo integral à arte?
> 2. E então, quanto tempo você tem estado em estúdio?
> 3. Quando você começou a trabalhar neste espaço?
> 4. A localização do seu estúdio influenciou seu trabalho de alguma forma?
> 5.Você pode descrever um dia típico em sua vida? Seja bem específico, com horários e seus procedimentos.
> 6. Você costuma ouvir música, rádio, TV quando está trabalhando, e isso afeta o seu trabalho? 7. Que tipo de tintas que você usa?
> 8. Fale-me um pouco sobre sua paleta de pintura ?
> 9. Existem objetos específicos (no ateliê) que têm um significado importante para você?
> 10. Você tem ferramentas que são exclusivas para o seu processo criativo? 11.Você trabalha em uma pintura (gravura ou projetos) de cada vez ou várias ao mesmo tempo? 12.Quantas vezes você limpa seu estúdio, e qual o efeito sobre seu trabalho?
> 13.Quando você está pensando em seu trabalho, onde você costuma se sentar ou ficar?
> 14.Como é que você escolhe ou cria os títulos?
> 15.Você tem assistentes?

16.Alguma vez você trabalhou para outro artista?
17.Como um artista, você tem um lema ou credo?
18.Que conselho você daria a um jovem artista que estão começando?

Neste sentido, construí o diário baseado no procedimento diário sobre o fazer pictórico. Relatando, como eram as aulas, os alunos, os trabalhos apresentados, bem como, a construção de meu próprio fazer/saber com a pintura. Assim, o diário intui articulação entre memória e construção de subjetividade, como artista e como professora. Desta forma, percebe-se no processo pictórico e diferentes formas de representações e interlocuções na contemporaneidade, e isto estende-se ao ensino de arte. Por outro lado, além do objeto pintura como temática para este estudo, ancoram-se a reflexões sobre quem é o artista/professor, conforme o pensamento de Almeida, 2010, pág. 36:

> *ser artista, ser professor – os motivos que levam um artista a ser professor, o gostar e o não gostar de ser professor, as relações entre criar e ensinar – o artista na instituição – os prós e os contras de ser professor de arte numa instituição, a pesquisa em arte, a carreira acadêmica e a avaliação da produtividade do artista – o ensino de arte – concepções e procedimentos referentes ao ensino de arte.*

O objetivo desta proposição coincide com o que aponta Sullivan (2005), a pesquisa em Arte Educação envolve fazer perguntas e procurar respostas que permitam entender como produzir e ensinar Arte. Neste caso, o ensino da pintura configura o espaço/tempo para compreender o seu ensino/aprendizagem de forma significativa e colaborativa, em uma dinâmica contextual.

Nos projetos que desenvolvi construí abortes que permeavam o estudo de técnicas/fatura, da pintura em camadas com tinta óleo considerando a observação formal, e estudos de composição. Quanto estive em Vermont Studio Center (http://www.vermontstudiocenter.org), que localiza-se ao norte dos EUA, na New England, exatamente onde E. Hopper passava o verão, desenvolvi a série de pinturas, monotipias e desenhos “Para Hopper com amor”.

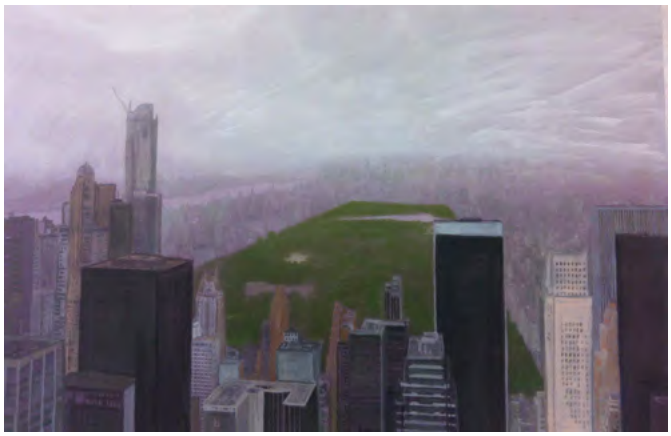


Figura 1. Pintura óleo, título: Minha Manhattan, NY, EUA, 2013. (Acervo do Artista)

Neste projeto, o objetivo esteve em desdobrar o figurativa em partes diferentes, como uma montagem, estimulando o trânsito entre a construção, planejamento e criação de fato do trabalho. No diário consta o registro da deambulação, da busca por alternativas para o trabalho:

> *Me deparo dentro dentro de um cubo branco. Por onde começar. Pelo meio. Mas onde fica o meio? Organizo minha paleta, espalho o material pela mesa de trabalho. Folhas de papel em branco e meu computador. Desconectar? Isto é possível? Talvez. Vou tentar. Enquanto ouço o CD do Leonard Cohen: fiz algumas monotipias usando tinta óleo, partindo dos registros de desenho. Depois fui desenhar mais. O silêncio é absurdo, se eu me concentrar escuto a respiração do meu colega que está no estúdio do outro lado da parede. Olhando a sequência de fotografias que fiz, pensei em fazer uma tela grande com vários pontos de paradas. Recortes. Eis que surgem as janelas. A construção de cor vermelha me seduz, é inebriante, enigmática e eu quero pintar. Esticar as telas, colocar na sequência certa, escolher os desenhos e me atirar as tintas. Ouço o carrinho com a paleta de um lado para o outro. Desenho usando caneta, lápis de cor, giz pastel, tinta óleo, faço aquarelas, faço tentativas ainda, me perco.*

Desta forma a aprendizagem por experiências estéticas constitui investigação intelectual e sensorial, que perpassam pela forma da construção do diário, da construção de um conjunto de obras desenvolvidas durante o verão de 2013. O fazer como a construção das práticas de ver, o que Susanne Langer, considera de "chamariz de sentimento", implicados na elaboração de projetos artísticos.

Figura 2. Pintura óleo, título: Para Hopper com amor, Vemont, EUA, 2013. (Acervo do Artista)

Figura 3. Fotografia do Vemont Studio Center, Vemont, EUA, agosto de 2013. (Acervo do Artista)

A procura pela articulação entre o projeto de pesquisa, unindo produção e reflexão ancorou o norte da construção do diário, que trata também da deambulação, do caminhar lentamente percorrendo distintos terrenos, desejando ultrapassar limites e refletir sobre o tempo de produção e reflexão do que foi constituído como campo de estudo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. Ser artista, ser professor: razões e paixões do ofício. São Paulo: Editora da Unesp, 2009

AGAMBEN, Giorgio. O amigo & O que é um dispositivo? Chapecó, SC: Argos, 2014

DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FIG, Joe. Inside the panter's studio. Princeton Architectural Press: New York, 2009.

LAMPERT, Jociele. Artist's diary and professor's diary: roamings about painting education. 2013 190 f. Relatório de Pós Doutorado, realizado no Teachers College na Columbia University em New York, EUA.

LANGER, Susanne. Problems of art. NY: Charles Scribnres Sons, 1957.

MADERUELO, Javier. Paisaje: un término artístico. *IN*: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia B. Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas. Editora; UFRGS, 2010.

A INFLUÊNCIA DO MATERIAL E DA TÉCNICA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

THE INFLUENCE OF MATERIAL AND TECHNIQUE IN THE CONTEMPORARY ART

Lenora Rosenfield
Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS

RESUMO
Esta pesquisa aborda questões relativas à influência de materiais e técnicas sobre a produção pictórica de um artista. Em uma primeira etapa relaciona o conceito de influência apresentado por Harold Bloom, ao examinar na literatura a apropriação poética considerada por ele como o ciclo vital do artista. Em um segundo momento, valendo-se de ideias de Harold Bloom, estabelece um paralelo com a pintura, estudando Velásquez, exemplo gerador de grande influência sobre artistas posteriores. Por útimo, aplica esses resultados à questões na produção da arte contemporânea.
Palavras-chave: Velásquez, técnica, pintura, influência, artista, material.

ABSTRACT
This research analyzes problems of the influence, of previous materials and techniques in the work of an artist. Initially it relates to the concept of influence, studied by Harold Bloom, in the literature, designated as a "misreading", aspect he considers part of the artist's vital cycle. In its second section, it establishes a parallel between that concept and painting, studying the Velásquez influence in later artists. Finally, it relates the results of previous discussion to the contemporary art production.
Keywords Velásquez, technique, painting, influence, artist, material.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, com auxílio de uma sumária apresentação do conceito de influência desenvolvido por Harold Bloom em "the Anxiety of Influence" discutiremos, tomando como exemplo Diego de Velásquez, como as técnicas e materiais de um grande artista influenciaram o desenvolvimento da pintura. Numa segunda parte, abordaremos a questão dessa influência em pinturas criadas por artistas de períodos precedentes, nos processos de criação da pintura contemporânea. Para tanto, examinaremos o caso particular de obras realizadas em afresco sintético.

ASPECTOS DA INFLUÊNCIA

Para Bloom, a influência é simplesmente uma transferência de personalidade, um modo de abrirmos mão daquilo que o nosso eu considera mais precioso, o processo que produz a sensação e, talvez uma experiência real de perda. Todo o discípulo toma alguma coisa do seu mestre, o que ocorre diretamente de maneira presencial ou indiretamente através de livros e exposições.

A influência poética que Bloom chama de apropriação poética, é o estudo do ciclo vital do artista enquanto artista, movimento que Bloom compara ao romance familiar para Freud: produzir um outro imaginário para servir de termo de comparação e validação.

Se retrocedermos no tempo e transportarmos essa ideia para a influência pictórica, focando mais na pincelada, encontraremos muitas coincidências e diferenças – exemplos de influência – desde a origem da pintura.

Existem vários tipos de influências, uma das quais é a subjetiva com características mais imagísticas, espirituais ou psicológicas, distinta da influência matérica. A primeira proporciona a quebra do vínculo mestre e discípulo, diferentemente da segunda, física, ligada ao material e ao procedimento. Neste caso, um dos artistas mais mencionados na literatura como tendo sido o grande influenciador dos artistas do Ocidente, no que diz respeito à pincelada de caráter mais expressionista, entre outras influências, foi Velásquez. Ele é considerado uma referência quanto à maneira de pintar, citado por muitos artistas, de Francisco Goya a Édouard Manet, chegando até a Iberê Camargo. Essa influência deveu-se ao seu uso diferenciado da tinta, em proveito da untuosidade dessa, suas cores e pinceladas.

Depois de Velásquez, Paul Cézanne formou um novo polo de influências, ao inaugurar um novo olhar e procedimento na arte, pelo tratamento que deu à cor, à forma e à perspectiva, mas mantendo uma pincelada expressiva e com movimento.

Entre esses dois artistas muitos outros devem ser mencionados, pois alimentaram e conectaram de maneira aparentemente imperceptível essa trama contínua de influências que ligou o passado ao presente, mas nem todos serão examinados nesta pesquisa.

De uma maneira breve, retrocedendo no tempo cronológico da história da arte, podemos mencionar que os artistas que mais influenciaram a Velásquez foram El Greco e Caravaggio, pelo uso diferenciado da pincelada, uso da cor e da luz. Ele não fazia segredo dessas influências.

Provavelmente a exploração das pinceladas e da aplicação da tinta tem a sua origem na adição de um solvente, como o óleo essencial, na mistura de óleo de linhaça e pigmento.

Essa mistura foi sistematizada pelos irmãos Van Eyck e possibilitou a exploração de uma nova untuosidade da tinta, tornando possível para o artista exprimir-se através da pincelada impulsiva, espessa e mais marcada (Laurie, 1967).

Essa tendência de aplicar a tinta a óleo de uma maneira mais gestual, atingiu o seu ápice nas obras do último período de Tiziano, Pedro Pablo Rubens, Rembrandt van Rijn, Velásquez e Goya, prosseguindo mais tarde na pintura de Cézanne, no cubismo de Pablo Picasso, (Les Demoiselles D'Avignon, 1907) e no expressionismo do século XX.

Esse procedimento de pintar com tinta mais untuosa continuou se desenvolvendo, mas somente no final do séc. XIX os artistas, por primeira vez, se afastaram do uso das veladuras, tradição da pintura flamenga, passando a aplicar camadas mais grossas de tinta. No início do século XX o uso das veladuras foi suprimido.

Caravaggio nasceu perto de Milão (1573-1610), trabalhou principalmente em Roma, Nápoles, Malta e Sicília e influenciou muitos pintores holandeses. Sua característica era pintar com extremo realismo, com o uso da luz marcada contrastada com a sombra, obtendo dramaticidade e teatralidade. Pintava com pincéis macios e largos, que diluem a pincelada, não a deixando marcada. Tinha preferência pelos ocres, vermelhões e amarelo de Nápoles.

El Greco (1541 – 1614) foi outro artista que influenciou Velásquez. Nascido em Creta, onde recebeu a influência dos ícones bizantinos. Em 1577 se estabelece em Toledo. Suas figuras são compridas e elegantes, as cores tendem para o pálido. Foi influenciado pelos venezianos, mas apesar de aplicar muitas veladuras translúcidas, essas eram pintadas sobre camadas opacas e espessas de cores mais claras, aplicadas de forma mais direta com pincéis de cerdas mais duras. Este procedimento deixava a pincelada mais marcada e substituía as várias camadas de veladuras do método veneziano, aplicadas com pincéis macios que produzem uma superfície uniforme.

Velásquez (1599-1660) nasceu em Sevilha. Influenciou Goya e Manet. Tal como Caravaggio tinha pinceladas suaves e fundidas, obtidas com pincéis mais macios. Também por influência desse último, Velásquez usou cores ocres e terras quente, prestando especial atenção aos detalhes. Caravaggio também o influenciou em relação aos efeitos de luz sobre a pintura, como podemos observar na pintura de um copo de cristal. Desenvolveu uma técnica pictórica que mostra os detalhes nítidos, mas somente se observados a uma certa distância. Por exemplo, na pintura de Philip IV "Marron e Prata", quando Velásquez deixa de usar a pincelada fluida, passando a utilizar o empasto, sugere à distância, relevos do tecido do brocado da roupa.

Ao longo de sua carreira, sua paleta ficou mais fria e sua pincelada mais livre, rápida e espontânea, usando uma tinta mais espessa, o que acabou influenciando muito a Goya (1746-1828), considerado como um dos primeiros expressionistas (Licht, 1979). Manet seria o próximo a fazer uso da pincelada com estas características.

Em suas primeiras obras, o francês Manet, (1832-1883) empregou a técnica de pintar o úmido sobre o úmido e adotou também o uso de pinceladas fortes, misturando as cores diretamente na tela. Suprimiu os tons médios, reforçando as áreas de luz e sombra, além de usar uma luz forte e direta. Recebeu grande influência da pintura espanhola, principalmente de Velásquez. O uso da luz, a impressão de que a pintura havia sido realizada de uma só vez, raspagem de toda a tinta para deixar uma camada inferior e recomeçar outra

improvisando, adotando temas urbanos, são procedimentos que transformam Manet em uma ponte entre a pintura dos velhos mestres e a pintura moderna.

A CRONOLOGIA DE UMA INFLUÊNCIA

Do ponto de vista técnico, a aplicação da tinta em forma de pontos e gestos pictóricos constituiu uma das grande rupturas do século XIX, pois promoveu, segundo André Derain e Henri Matisse a "orgia da cor pura". Essa ruptura teve como uma de suas consequências o fauvismo, que foi a expressão subjetiva da cor e sua harmonia. Além disso a explosão fauvista foi um ataque a arte oficial das academias e também uma reação contra o impressionismo que continuou a ter exposições pós-impressionistas. Alguns autores consideraram essas pinturas uma combinação dos principais elementos da obra de Cézanne, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin e George Seurat. Os motivos permaneceram os mesmos: paisagens, retratos, naturezas mortas.

A cor não era usada com fins simbólicos e não era aplicada arbitrariamente, já que era empregada em função de exigências pictóricas, como a construção do espaço. A pincelada era livre e as exigências da representação seguiram vigentes. As pinturas fauvistas conservaram a fidelidade tonal aproximada da natureza e a cor era usada pela cor.

Assim como o fauvismo foi a exploração da cor e da pincelada, o cubismo (desenvolvido de 1907–1914) foi a da forma, rechaçando a perspectiva tradicional e criando um novo espaço pictórico. Sua característica principal era combinar pontos de vista e perfis diferentes na mesma figura.

Em relação ao cubismo, cabe mencionar que depois que Picasso viu o trabalho de Cézanne em 1906, começou a explorar a espacialidade do plano e as áreas de sombra e luz, em lugar das formas de volume arredondados, para criar um sentido de espaço e forma. Esta influência desencadeou uma nova percepção na pintura, como podemos observar na obra "Les Demoiselles D'Avignon" (1907).

Nessa obra de Picasso, nota-se a influência de Cézanne na simplificação das formas, na exploração de elementos mais primitivos, originários da escultura ibérica e das máscaras africanas. É uma obra figurativa que representa cinco nús no interior de um bordel.

Procurando entender as influências contidas nesta pintura, voltamos ao Cézanne, na pintura "As Três Banhistas", na qual aparecem as três figuras concentradas em uma única composição. No lado direito de "Les Demoiselles D'Avignon", observa-se o uso de linhas amarradas e cortes geométricos. A figura expressa movimento e representa vários ângulos que podem ser vistos simultaneamente.

A superfície ainda contém certa modulação obtida pela cor e há traços paralelos, como um achuriado, que produzem sombra e relevo. Esse procedimento também é observado na cesta de frutas, que se sobressai na composição da pintura, devido a sua nitidez e colocação angular. O rompimento com a perspectiva espacial e temporal clássica, torna-se mais claro. A "distorção" se estabelece em decorrência da diferença entre o contorno contínuo e o descontínuo. Picasso duelou com ele mesmo para produzir o volume, sem relacioná-lo com o plano de fundo e com a luz, pois neste sentido, queria romper com a influência de Velásquez, que produziu planos com o espelho e Caravaggio, que produziu o volume com a luz.

Desse modo, Picasso estabelece um espaço pictórico pouco profundo com cores pouco explosivas, usando a pincelada como um recurso - ainda influência de Velásquez -, mais tarde presente também no expressionismo.

Os outros períodos do cubismo não serão abordados aqui, pois parecem ligados a outros aspectos da pintura não relacionados ao expressionismo, uma vez que limitam o uso da cor e a exploração do volume.

Na linha de construção da pincelada expressionista que teve Velásquez como grande percursor, chegamos a Francis Bacon (1909 – 1992), já que ele também está nessa cadeia sucessiva de influências formada por artistas como Velásquez, Rembrandt, Goya e Van Gogh.

Bacon, além de possuir uma pincelada livre, iniciava sua pintura com uma pincelada controlada, mais acidental sobre a tela, dando origem a movimentos violentos, para formar a figura em ambientes domésticos ou em uma paisagem. Nesse aspecto, podemos lembrar a pintura de Velásquez, que limpava o pincel na própria tela, deixando a pincelada marcada como um pretexto para continuar a própria pintura. Observa-se em Bacon a pincelada intensa e carregada de tinta, como que arrancando uma verdade humana de dentro da tela e das cores da tinta, procedimento distante do naturalismo e da descrição das formas e aparências.

Um aspecto importante do expressionismo é a exteriorização das emoções do artista, expressas através de distorções ou exageros da forma, da cor e da pincelada. Este termo ”expressionismo” foi usado pela primeira vez em 1911 para descrever certas obras, em uma exposição fauvista e cubista realizada em Berlim, Alemanha.

No processo do desenvolvimento da pincelada na pintura - uma das características que distingue o expressionismo - observamos que ela foi progressivamente se modificando no que tange à sua aplicação. Na tradição da pintura bizantina e flamenga, a pincelada era aplicada em veladuras transparentes, sobre as camadas chapadas de variados tipos de têmpera. Com o surgimento do uso do óleo misturado com pigmento adicionado à um óleo essencial, a partir do século XV, ela passou a explorar a untuosidade da tinta, desenvolvendo desde então uma pincelada cada vez mais gestual marcada por pelos dos pincéis, permitindo maior expressividade, como podemos notar no impressionismo. Essa característica culmina no expressionismo, que passou a aplicar a pincelada de forma espessa, densa e marcada, em forma de veladuras opacas denominadas “esbatimento” (tradução para *scumbles*).

A pincelada na pintura da arte contemporânea reassume as características iniciais da sua tradição, uma vez que após o expressionismo, a pincelada volta a ser aplicada em camadas mais diluídas, mas não necessariamente transparentes. Essa característica é muito evidente na arte contemporânea e ocorre juntamente com a diminuição da expressão da emoção do artista na realização de sua obra.

APLICAÇÃO DESTA PESQUISA NA ARTE DO AFRESCO CONTEMPORÂNEO

Um exemplo de influência de técnicas na arte contemporânea é o uso do afresco sintético. É um procedimento de pintura executada sobre reboco fresco ou molhado à base de hidrato de cálcio, com pigmentos moídos em água. A tinta penetra na superfície do reboco ainda úmido, incorporando-se a ele durante a secagem.

Os exames feitos nas pinturas de Lascaux deram origem a novas hipóteses sobre os meios com que as pinturas rupestres foram realizadas. É provável que através dos séculos, tenham se formado crostas de carbonato de cálcio nas paredes pintadas das cavernas, que migraram da rocha e se cristalizaram na superfície. Aparentemente, os pigmentos eram aplicados a seco, sem aglutinante sobre o suporte úmido, com auxílio de tubo vaporizador ou pincéis rudimentares. A migração do carbonato de cálcio promoveu a fixação do pigmento no suporte úmido, da mesma forma como ocorre em um afresco.

Cabe salientar que este fenômeno ocorreu devido a uma série de fatores favoráveis, pré-existentes na caverna, tais como condições climáticas e geológicas. Quantidades determinadas de carbonato de cálcio exudado da rocha, combinadas com quantidades específicas de umidade produziram as quantidades exatas de carbonato de cálcio. É importante registrar que o excesso de carbonato de cálcio poderia esconder a pintura e sua escassez impediria a fixação do pigmento.

Com base nesse tipo de informações, passou a ser possível desenvolver na arte contemporânea novos tipos de procedimentos de afrescos, como os sintéticos, cuja base de preparação é uma mistura de argamassa, de fácil confecção e manuseio, guardando as mesmas características do afresco tradicional, porém aplicada sobre um suporte de não-tecido, que permite fazer afrescos flexíveis e portáteis.

As características físicas desses afrescos podem apresentar pinceladas mais marcadas ou veladuras mais diluídas, que não deixam evidente o uso do pincel. Neste caso, devido ao suporte, que tem uma textura própria, permite que a superfície possa ser explorada de maneira lisa ou texturizada.

A pesquisa da qual esta apresentação é um recorte, trata também do procedimento do afresco, sua história, materiais e a expressão artística contemporânea, que forma uma trama metafórica de elementos movidos por história da arte, materiais, intenção estética – integradas em um suporte físico de um não-tecido. Esta combinação multidisciplinar forma uma grade de influências e de apropriações amarradas pelo poder inconsciente que artistas do passado exercem sobre os do presente.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold The anxiety of influence – a theory of poetry – second edition, Oxford University Press, New York, 1997.

LAURIE, A.P. The painter's methods and materials. New York : Dover Publications. 1067.

LICHT, Fred. Goya the modern origins of the modern temper in art. New York : Harper & Row Publishers. 1983

ROSENFIELD, L. L. . A pintura a óleo e a questão Van Eyck. Porto Arte (UFRGS), v. 2, p. 39-44, 1990.

ZILOTY, Alexandre. La decouverte de Jean Van Eyck et l'évolution du procédé de la peinture a l'huile du moyen age a nos jours. Paris : Librairie Floury, 1947.

PINTURA MOLDADA

PAINTING SHAPED

Paulo Fernando Araújo Marendino
Universidade Federal do Espírito Santo/UFES
Universidad de Granada/UGR

RESUMO
Este artigo, apresentar o desdobramento de uma investigação, realizada para um Projeto de Tese de Doutorado, no campo da Pintura-Objeto, que tem como titulo Pintura Moldada. Nele contem a Motivação que impulsionou essa investigação, que foi a percepção de um detalhe na paisagem urbana, as lajotas de piso das calçadas, o Processo criado para elaboração dos moldes a partir da escolha dos modelos, a Técnica pesquisada para moldar a tinta, uma análise dos Elementos Genéticos e Formais contidos nestes objetos e a criação de uma Poética em pintura.
Palavras-chave: Pintura; pintura moldada; processo de criação

ABSTACT
This article, submit the offshoot of an investigation, carried out for a project of doctoral thesis in painting-object, which has the title Painting Shaped. It contains the motivation that propelled this investigation, that was the perception of a detail in the urban landscape, the floor tiles of the sidewalks, the process created for preparation of molds from the choice of models, the technique searched for molding ink, an analysis of the Formal and genetic elements contained in these objects and the creation of a Poetic painting.
Keywords: Painting; creative process; urban landscape

A MOTIVAÇÃO.

A Pintura Moldada nasceu de um processo investigativo, que resultou de uma busca em produzir uma poética em pintura. Esta investigação começou na cidade de Granada , Espanha, após um seminário de Arte Pública na universidade. Foi então que surgiu, a possibilidade de pensar a pintura a partir de alguns elementos que compõe o espaço urbano e que estivesse relacionada com esta paisagem. Ao circular diariamente pelas calçadas da cidade percebeu-se a variedades de pisos (lajotas) que compunham estas calçadas, isso despertou na memória do investigador uma experiência vivida no passado, que tem uma relação existencial com sua pessoa, relata:

> *"Ao chegar em Granada, o que mais me chamou a atenção, além da arquitetura, foram as calçadas da cidade, ao caminhar olhava e percebia as composições, combinações, e as variações de cores e relevos que existia na superfície destes pisos (Figura 1). Isto me remeteu ao passado, e ao começo de minha carreira quando abri uma pequena industria de artefatos de concreto, para me manter estudando arte e custeando um atelier de pintura".*

Estas recordações fizeram pensar a pintura e solucionar algumas questões não resolvidas, isto é, fazer uma pintura padronizada, de uma maneira não tradicional. Evitando assim, manipular a tinta diretamente sobre a superfície da tela, sem o contato manual ou de instrumentos.

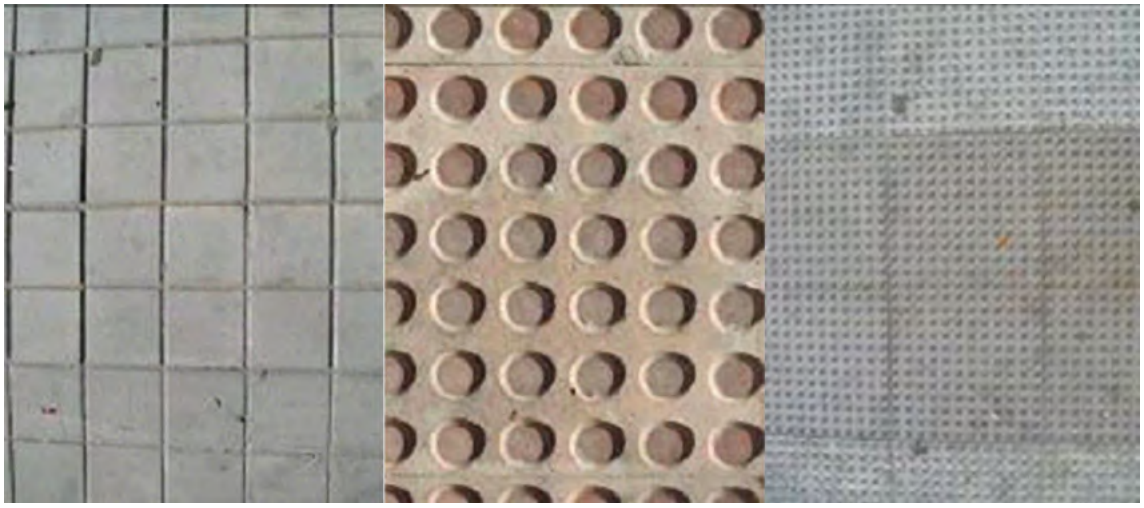


Figura 1. Fotografia de Paulo Marendino, Detalhes das calçadas, Granada, Espanha, 2011. (Acervo do autor).

O PROCESSO.

A desmaterialização da arte não é representar um objeto, se não um processo. Uma obra é o resultado de um processo, neste caso, consiste em derramar tinta sobre um molde, produzindo desta maneira, uma película moldada com a superfície em relevo, que ao retirada, é aplicada a tela.

Ao elaborar um método para investigação, percebeu-se que o método era o próprio processo. Considerando oportuno de como executaria essa investigação, começou com a escolha dos elementos que fariam parte desta; a matéria (a tinta acrílica), o suporte a tela

(tecido) e o elemento a ser moldado (a lajota).

A priori pensou-se em trabalhar nas ruas, moldando diretamente o piso das calçadas, mas percebeu que era inviável e o resultado duvidoso. Então, se pensou em outras possibilidades.

Caminhando pela calçada da cidade, percebeu-se algumas lajotas de piso soltas pela raiz de algumas árvores (Figura 2), então se deu conta de inverter o que havia pensado a principio. Ao invés de fazer os moldes direto sobre a calçada, faria moldes individuais sobre cada modelo de lajota, obtendo assim, através da reprodução uma Pintura Moldada e modulada.

A partir daí, solucionado como produzir os moldes, passou-se a escolha dos modelo de lajota a serem moldados, entre uma grande variedade, foram escolhido quatro modelos, que seriam as mais comuns, com motivos geométrico e em relevos com círculos, quadrados e pirâmides (Figura 3).

Dando continuidade a investigação, passou-se a fabricar, os moldes em gesso direto sobre os modelos de lajotas escolhidas.

O processo de transportar o espaço físico da lajota para o espaço físico da pintura, tem seis etapas (Figura 4): na primeira etapa, a lajota passa por uma impermeabilização. Na segunda, a lajota é coberta de gesso, moldando a superfície. Na terceira, o molde é extraído e impermeabilizado. Na quarta, o molde é preenchido com tinta. Na quinta, depois de seca é retirada do molde. E na sexta, é aplicada sobre tela.

Figura 2. Fotografia de Paulo Marendino, Detalhe de lajotas arrancadas pela raiz da arvore, Granada, Espanha, 2011. (Acervo do autor)

Figura 3. Paulo Marendino, Modelos de lajotas, Granada, Espanha, 2011. (Acervo do autor)

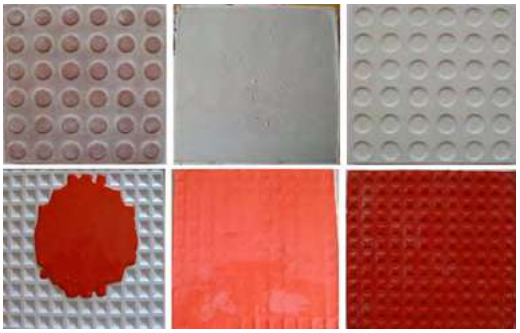


Figura 4. Fotografia de Paulo Marendino, Etapas da Pintura Moldada, Granada, Espanha, 2011. (Acervo do autor)

A TÉCNICA .

Ao começar esta investigação foi necessário selecionar vários materiais que serviriam como ponto de partida. Criou-se um laboratório. A princípio a elaboração de um método que para reproduzir tais detalhes em pintura foi a principal meta. Em um primeiro momento, se pensou em reproduzir a superfície destas lajotas através da técnica da *flotage*, que resultaria em uma superfície plana. Mas era necessário algo que representasse o objeto tal como era.

Transformar esses objetos em pintura foi o resultado de um processo que associado a uma técnica, originou uma poética. A produção desta pintura baseou em uma técnica de produção industrial, a partir de um molde padrão que permitiu repetir infinita vezes o mesmo objeto. A partir desta reflexão, foram produzidos os moldes, para a reprodução em série das pinturas, mantendo as mesmas, aparência formais do objeto moldado, de maneira que a tinta moldada não apresentasse nenhum sinal de manipulação. A segunda etapa da investigação técnica, foi definir o tipo de tinta a ser usada.

Pela qualidade técnica, rápida secagem e plasticidade se optou pela tinta acrílica, e a ela foram agregados alguns compostos compatíveis, como polímero e gel acrílico, que após serem misturados e testados em varias proporções, foi definida a medida ideal, que permitiu viabilizar a técnica. Encontrar um impermeabilizante ideal para desmoldar a tinta, também foi fundamental.

Outro aspecto técnico foi definir o tipo de suporte a ser empregado para receber essa tinta moldada, e a opção foi a tela (bastidor de madeira e tecido) nas mesmas dimensões dos moldes 30 X 30 cm. Desde a moldagem das lajotas, a moldagem da tinta e a aplicação sobre a tela é um processo que recorre a técnica escultórica e técnica pictórica.

ELEMENTOS GENÉTICOS

Os elementos genéticos (luz, matéria, espaço e tempo), que constituem as imagens ativas presentes nestas pinturas, possibilitam que a pintura se liberte do plano estático através da visualidade da luz incidente, da matéria da superfície, da configuração espacial e de um tempo vivido na memória do objeto.

A luz é fundamental a luz ambiental, natural ou artificial que da origem as sombras e acentua a cor (a tinta), a forma (o relevo) e a fatura da superfície moldada.

A matéria, estrutura confirmadora do material, é a tinta. Sendo uma mistura de tinta acrílica com polímero e gel acrílico, que depois de seca se transforma em uma película, que é aplicada sobre a superfície da tela, gerando a pintura propriamente dita. O espaço trás a memória a geometria presente no espaço urbano, nas lajotas que compõe as calçadas da cidade.

O tempo, é um tempo presente, que transporta o observador a uma experiência visual vivida, e a um passado remoto e ausente, que resalta e oculta, incorporado na pintura, através da matéria moldada da superfície da tela, que a transforma em um objeto atemporal.

ELEMENTOS FORMAIS

Os elementos formais: cor, forma e textura, presente na pintura mostram a aparência física das mesmas. Quanto a cor, são cores puras tal e qual são fabricadas, as primarias (azul, vermelho e amarelo), secundarias (verde, violeta e laranja), cores metálicas (ouro, prata e cobre) o branco e o preto, eleitas por motivos pessoais e por influência formalista.

A forma, é a forma do objeto moldado (a lajota) reproduzido sobre a tela, se trata de uma forma quadrada, com dimensões de 30X30 cm, incrustada com círculos, quadrados e pirâmides em alto-relevo, que se repetem por todo plano básico, e pode ser apresentada como uma peça única, unidas ou modulada.

A textura é a representação da superfície moldada da lajota, feita de concreto pré-moldado, pouco porosa e uniforme, que transmite a memória de um objeto fabricado.

A POÉTICA.

Partindo desses princípios, começa a parte mais importante da investigação, por a alma no objeto a ser criado, isto é, eleger as formas e cores que constituíram essas pinturas. Ao pensar na pintura e sua relação com a paisagem urbana, o investigador atentou a um detalhe desta paisagem, as lajotas das calçadas. Estes elementos encontrados neste espaço urbano, provocaram uma sensação estética. Esta sensação somada a necessidade de fazer uma investigação em pintura, com ênfase na Pintura-Objeto, provocadas inconscientemente por uma experiência vivida no passado, foram os motivos que impulsionaram a trabalhar com tais elementos. Para a criação de uma poética, o investigador, diante dos variados modelos de lajota, elegeu as monocromáticas e em relevo com motivos geométricos repetitivos, que acentuassem a luz e as sombras sobre o plano básico. O mais relevante foi o fato de transformar um objeto fabricado, um *ready made*, que são utilizados como piso, que visualmente estão dispostos no plano horizontal, serem transformado em pintura e transportados para o plano vertical.

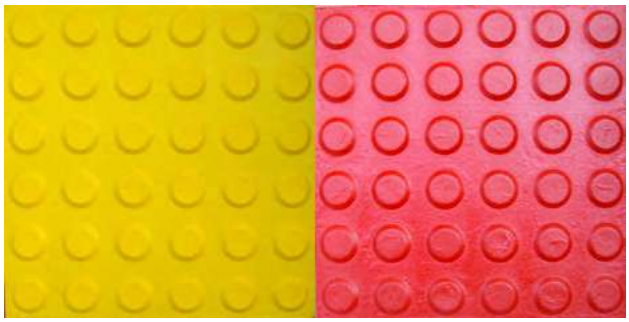


Figura 5. Fotografia de Paulo Marendino, Amarelo/ Vermelho, Pintura Moldada, Acrílica s/ tela 2 (30 X 30 cm). Granada, Espanha, 2011. (Acervo do autor)

Figura 6. Fotografia de Paulo Marendino,"Sinta nos pés que os olhos não sentem", Pintura/Instalação, Acrílica s/ tela 8 (30 X 30 cm.) c/ piso vinílico 210 X 210cm., GAP, Vitória - ES, 2013. (Acervo do autor)

Explorar as possibilidade de compor essas Pinturas Moldadas, com uso da cor, na união de duas ou mais tela (Figura 5) ou fazendo parte de uma instalação (Figura 6) faz parte desta poética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo, este artigo, podemos dizer, que apesar da pintura ter sido condenada a morte por varias vezes, ela sempre será necessária como linguagem, e sempre surgirão possibilidades de se criar novas técnicas. Ao contrário de outras categorizações de pintura, nossa abordagem, deu ênfase à elaboração de uma pintura cujo significante primordial é a matéria tinta. Descrevemos e demonstramos os resultados obtidos e podemos considerar que a Pintura Moldada é mais uma técnica que possibilitará o criação de novas poéticas na arte.

REFERÊNCIA

MARENDINO, Paulo Fernando A. Pintura Moldada, Projeto de Tese de Doutorado UGR, Granada, España, 2011.

PINTURA EM UM ESTUDO LONGITUDINAL - RELATO DO PROCESSO ARTÍSTICO DE RAFAEL RESENDE EM QUANTO AUTOR/ARTISTA

PAINT ON A LONGITUDINAL STUDY -
REPORT OF RAFAEL RESENDE AS AUTHOR/ARTIST OF HIS OWN ARTISTIC PROCESS

Rafael Teixeira de Resende
Universidade Federal do Espírito Santo/CNPQ/ICT/FAPES/UFES

RESUMO
Este trabalho trata-se de um estudo longitudinal em que o artista promove uma investigação de caso em quanto autor teórico de seu processo de criação artístico, sendo este próprio relato uma parte do processo e laboratório para a continuação de tal pesquisa. O artigo tem o foco no artista Rafael Resende o qual faz uso da pintura, a proposta em estudar seu caso é problematizar um campo mais abrangente da Arte (no caso a pintura contemporânea) partindo de questões pessoais e mínimas.
Palavras chave: Arte Capixaba, Pintura Contemporânea, Processo de Criação, *Trabalho em Continuidade.*

ABSTRACT
This work it is a longitudinal study in the artist promotes a case investigation as theoretical and author of his own process of artistic creation, which is itself a part of the reporting process and laboratory for the continuation of such research. The article has focused on the artist Rafael Resende which makes use of paint, the study proposed in your case is to discuss a broader field of art (in this case the contemporary painting) starting minimum and personal issues.
Keywords: Contemporary Painting, Creation Process, Local Art, Work in Progress.

A pintura, desde o início da pós-modernidade até a contemporaneidade, já passou por todos os obituários possíveis, bem como a pintura abstrata e a de carga expressiva e sentimental, entretanto ainda hoje presenciamos artistas usando tais linguagens se arriscando a algumas vezes serem taxados de decorativos, comerciais ou mesmo de anacrônicos. O presente artigo focaliza-se em um artista o qual faz uso de tais ferramentas para discutir seu processo artístico a fim de problematizar um campo mais abrangente da arte partindo de questões pessoais e mínimas, pois tratando-se de abstracionismo e mesmo a pintura estamos por assim tratando de assuntos do indivíduo bem como afetividades, expressão, subjetividade e modos de pensar a realidade, ou seja, caminhos que a arte ainda não deu conta de exaurir e talvez nunca consiga. Este trabalho trata-se então de um estudo longitudinal em que o artista promove uma investigação de caso em quanto autor teórico de seu processo de criação artístico, sendo este próprio relato uma parte do processo e laboratório para a continuação de tal pesquisa.

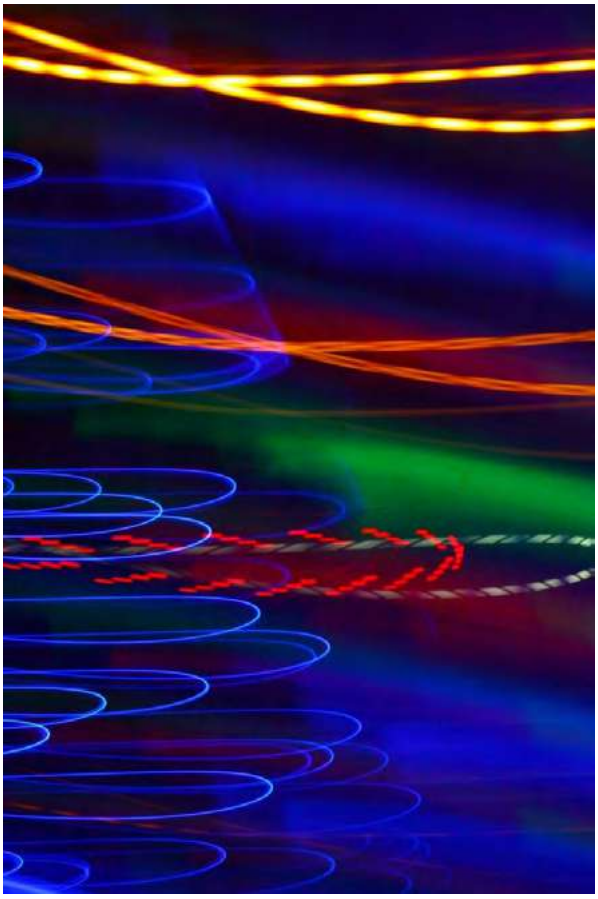


Figura 1. Rafael Resende; 2012; Distopia, serie: Distopia (p) Referencial; 100 x 50 cm.

A pesquisa de Rafael Resende se inicia a partir de 2009, da necessidade que o mesmo tinha com a desconstrução da imagem fotográfica. Aluno do curso de Fotografia, no qual o principal foco era a imagem publicitária e de moda, o mesmo queria seguir o caminho menos funcional e mais poético da fotografia o que lhe encaminhou para o projeto *Distopia (p) Referencial*. As fotografias criadas a partir das manchas e linhas na luz e na cor em

Distopia lhe levaram a uma construção de um imagético e também imaginário abstrato. Suas investigações foram de encontro com o coletivo de fotografia abstrata Ibero-americano Atabscondita e vieram a ser expostas na mostra realizada pelo mesmo coletivo em 2013 do evento Poéticas da Criação 2013 em Vitória ES.

Sob este mesmo prisma o artista experimentou tal abstração em vídeo, desenho, gravura até permanecer na pintura. Por tanto sua pintura parte de uma experiência anterior na fotografia.

O trabalho de Rafael Resende aborda de maneira hibrida questões ainda modernas (libertação acadêmica por meio da ênfase sobre uma forma pictória livre; gestualidade expressiva de caráter subjetivo e introspectivo; obra enquanto matéria num espaço físico) e questões pós-modernas (a utilização de múltiplos meios e linguagens; descrença quanto aos grandes valores) misturando ambos a fim de problematizar a contemporaneidade da Pintura e da Arte sob a ótica do pensamento do francês Marc Augé (n. 1935) na medida em que ele diz que vivemos não em um estado pós-moderno total, mas sim o que ele chama de sobremoderno ou supermoderno, ou seja, muitos valores do período anterior ainda se fazem presentes na atualidade. O autor apresenta a necessidade contemporânea em dar sentido ao presente, "é o resgate da superabundância factual que corresponde a uma situação que poderíamos dizer de 'supermodernidade' para dar conta de sua modalidade essencial: o excesso" (p. 32). Outra parte do pensamento de Augé discutido no processo de Rafael é o excesso apresentado pelo indivíduo (ego). Hoje, o peso maior é dado "à individualização das referências", o indivíduo da supermodernidade se vê como referência e singularidade para interpretar as informações e a realidade que lhe são apresentadas.

Figura 2. Rafael Resende;; 2014; Tem Título; 120 x 75 cm.

A filosofia de Jean-François Lyotard (1924-1998) é utilizada na pesquisa dialogando com a de Augé, pois para Lyotard Moderno e Pós-moderno coabitam no presente, logo os dois autores compartilham de maneiras singulares de um mesmo denominador. Na arte contemporânea alguns artistas trabalham essas "relações de hibridismo" entre moderno e pós-moderno como Nuno Ramos, Jean Dubuffet, Robert Rauschenberg, Gerhard Richter e Richard Serra.

Lyotard definiu o pós-moderno como "a incredulidade em relação às metanarrativas", em sua obra *A condição pós-moderna*. Com isso, ele queria dizer que a experiência da pós-modernidade decorreria da perda de nossas crenças em visões totalizantes da história, que prescreviam regras de conduta política e ética para toda a humanidade. Um exemplo de metanarrativa é a filosofia iluminista, que acreditava que a razão e seus produtos - o progresso científico e a tecnologia - levariam o homem à felicidade, emancipando a humanidade dos dogmas, mitos e superstições dos povos primitivos. A falência dos ideais iluministas levaram as práticas cotidianas a uma revisão na qual o que importa não é mais das verdades absolutas, mas a diversidade dos fenômenos - a qual pode ser expressa na incompletude dos seus processos construtivos. Para o autor BOURRIAUD (2011) o artista "nos dias de hoje" não busca mais a "reconciliação entre arte e vida" na "forma utópica da obra de arte total", mas insira signos, pragmaticamente, no "cotidiano vivido", produzindo "alteridades possíveis" (BOURRIAUD, 2011, p. 168). No caso da Arte de Rafael tais signos se dão na medida que o trabalho em continuidade se transforma na incoerência conceitual de suas abstrações: múltiplos sentidos com a força não no sentido, mas no sentimento.

A pintura de Rafael Resende cerceia o abstrato e o figurativo, mas sem a noção naturalista. Pois para o mesmo as figuras ilustradas em seu trabalho por desenhos livres/expressivos expõe a condição humana em suas entre suas vontades e limitações morais, por

Figura 3. Rafael Resende; 2014;
Tem Título; 100 x 75 cm.

Figura 4. Rafael Resende; 2014;
Tem Título; 100 x 75 cm.

tanto uma condição de paradoxo entre atitudes e pensamentos em uma luta nas varias dimensões do indivíduo (biológica, psicológica e social).

Sua abstração evoca a possibilidade de um mundo não-material existente, não em uma forma metafísica, mas na forma de possibilidades pertencentes ao universo do imaginário e do criativo. Sem narrativas concretas não estão pautadas na racionalidade ou lógica.

Cada trabalho apresenta-se como uma possibilidade, negando portanto a obra como um produto finalizado ou o trabalho artístico sacralizado. Todos fazem parte de um conjunto de experimentos onde espaço, sentidos e conceitos são testados para o fim de múltiplos fenômenos na relação ambígua de moderno e contemporâneo.

Figura 5. Rafael Resende; 2014; Tem Título; 120 x 75 cm.

REFERÊNCIAS

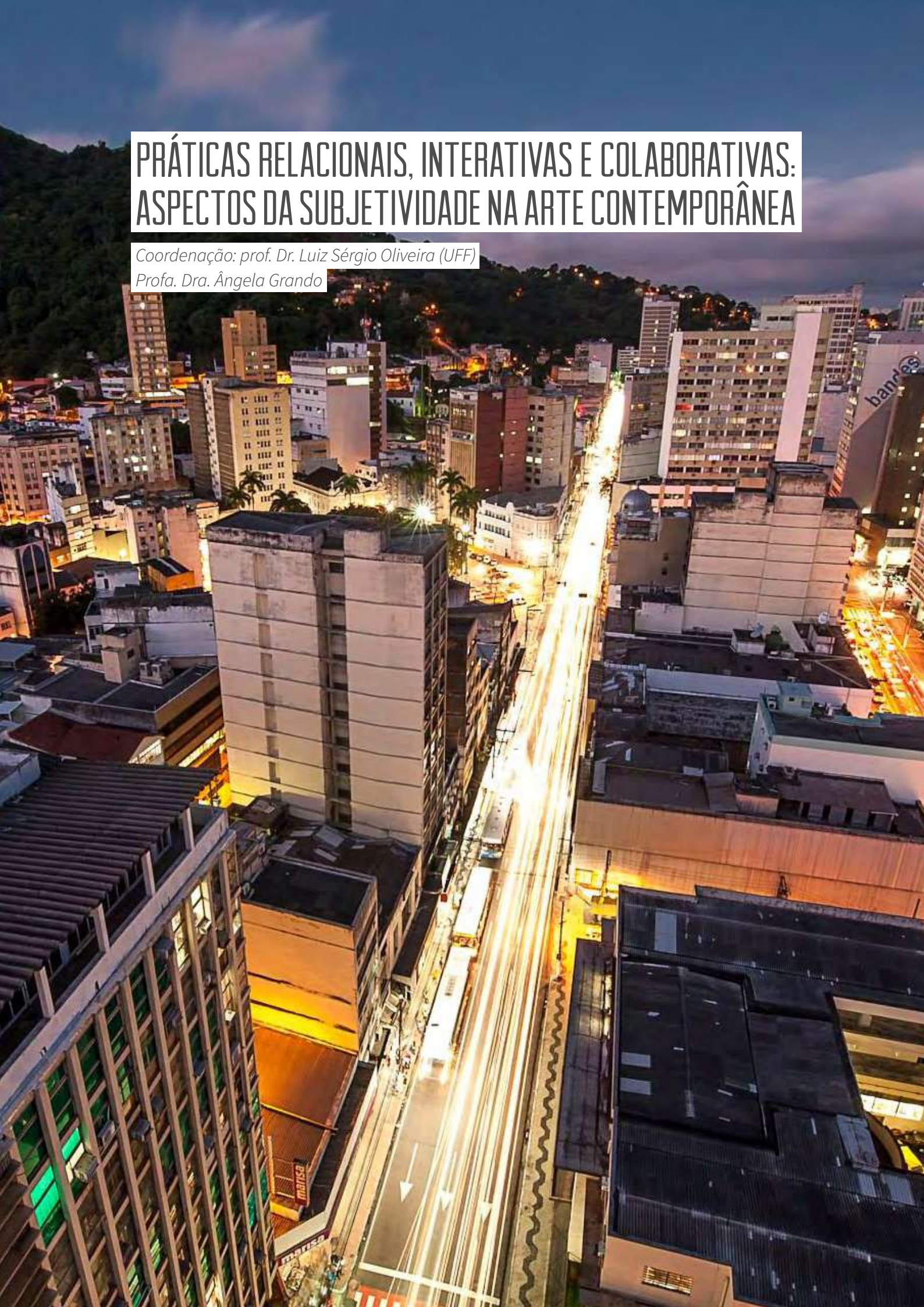
AUGÉ, M. *Não Lugares.* Campinas; Papirus, 2012.

BOURRIAUD, N. Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

LYOTARD, J. L. *A Condição Pós-Moderna.* São Paulo; Saraiva, 2004.

PRÁTICAS RELACIONAIS, INTERATIVAS E COLABORATIVAS: ASPECTOS DA SUBJETIVIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Coordenação: prof. Dr. Luiz Sérgio Oliveira (UFF)
Profa. Dra. Ângela Grando



PLANTE NA PRAÇA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO COLABORATIVO DE CRIAÇÃO DE UM JARDIM

PLANTE NA PRAÇA: CONSIDERATIONS SUR LE PROCES COLABORATIVE DE CREATION D'UN JARDIN

Andressa Rezende Boel
Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia/UFU
Beatriz Basile da Silva Rauscher
Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia/UFU

RESUMO
O artigo traz considerações preliminares sobre o projeto de pesquisa intitulado Plante na Praça. Trata-se de um projeto artístico que tem como objeto de estudo a experimentação de matérias efêmeras e o agenciamento de ações colaborativas que permitam tomar o espaço público como um território de troca de experiências, local para inícios de conversas, amizades, enfim, um local mais propício ao convívio social. Fundamentado nas práticas de site-specificity e arte colaborativa o projeto foi iniciado em fevereiro de 2014 e já apresenta seus primeiros resultados que permitem estabelecer uma reflexão sistematizada sobre a escolha do local para a criação coletiva de um jardim; a adesão e envolvimento da comunidade no projeto; a escolha do elemento ativador das ações; a elaboração de arquivos de documentação e a analise das ações desta etapa da pesquisa fundamentada em Rosenberg (2004), Nicolas Bourriaud (2009) e Miwon Kwon (2008).
Palavras-chave: ações artísticas; comunidade; *site-specificity* colaborativo.

RÉSUMÉ
Cette étude apporte des considérations preliminaires sur un projet intitulée Plante na Praça. *Il s'agit d'un projet artistique qui a comme object d'étude l'expérimentation de materiaux éphémères et l'agencement des actions colaboratives qui permettent prendre l'espace publique comme un territoire de l'échange d'expériences, un lieu pour initier conversations, discussions, amitiés, enfin, un lieu plus favorable à la convivialité. Fondée sur la pratique du site-specifique et l'art collaboratif, le projet a été initié en Février 2014 et déjà présente ses prémiers resultats qui permettent établir une réflexion systématisée sur la choix du lieu pour la création coletive d'un jardin ; l'engagement et la participation de la communauté dans le projet ; la choix de l'élément activateur des actions ; l'élaboration des dossiers de documentation et l'analise des actions de cette étape de la recherche fondée en Rosenberg (2004), Nicolas Bourriaud (2009) et Miwon Kwon (2008).*
Mots-clés: Action artistiques ; communauté; site-specifique colaborative.

INTRODUÇÃO

Este artigo traz considerações sobre o processo da pesquisa *Plante na Praça* que teve início em fevereiro de 2014 como um projeto de arte relacional marcado pela ação pontual do cultivo de oito canteiros de girassóis em uma praça de Uberlândia, MG. A praça[1] em questão foi eleita por possuir grande número frequentadores a passeio familiar, pessoas acompanhadas de cachorros, caminhantes, corredores e feirantes às quartas-feiras. Além disso, possui quatro grandes lotes de terra, de aproximadamente 4.200 m^2 cada, sem projeções de paisagismo, por onde se estende um campo de grama rasteira e castigada pelo clima árido da cidade e escassas árvores já plantadas por moradores da região. Ou seja, uma combinação de carência e de vontade de usufruir um espaço melhor seria o motor para um trabalho que respeitasse as iniciativas e desejos da comunidade no sentido de promover mudanças neste lugar.

O projeto apostou na presença diária e agenciamento da artista como elemento desencadeador do processo. Com recursos elementares (pás, sachos, sementes e regadores) teve inicio a plantação de canteiros de flores, nos locais indicados pelos usuários da praça, sem que qualquer usuário fosse diretamente convocado a participar. No entanto, à medida que se dava a interlocução, eles percebiam que sua ajuda seria bem vinda e de grande valia para que o trabalho que estava sendo realizado não se perdesse.

MARCO TEÓRICO DE REFERÊNCIA

Interessa à pesquisa em andamento a "Estética da Impermanência" que "enfatiza a obra como um intervalo na vida tanto do artista quanto do espectador" (ROSENBERG, 2004, p.93). A ação artística "de vida breve" tem contato direto com o observador, pois muitas vezes acontece diante dele e devido à sua transitoriedade, frequentemente não resulta em um objeto, se ajusta ao campo das ideias e relações sociais ocorridas em um determinado tempo e espaço. O que difere as intervenções artísticas efêmeras das demais obras de arte pertencentes a acervos é que muitas vezes quando vistas por espectadores, estas últimas oferecem o "impacto da 'coisa que aprendeu'" mais do que da obra em si, que corre o risco de ficar "eternamente cerrada em abstrações" (ROSENBERG, 2004, p. 92-93).

Se a arte efêmera toca o espectador e a comunidade, isso acontece no momento intervalar, isto é, quando o fluxo contínuo do tempo é interrompido pela ficção que suspende a ótica do cotidiano sobre as coisas, sua materialidade, estado e função, portanto, por um deslocamento da subjetividade. Experimenta-se a coisa mesma por outra perspectiva, revelam-se outras formas, sentidos e significados, ou seja, o impacto recebido pelo espectador/participante se processa, ele apreende a intervenção artística vivenciando a experiência sensível.

Estão também no foco dos interesses do trabalho, as ideias difundidas por Nicolas Borriaud da Estética Relacional (2009). Reunidos sob este conceito estão as proposições artísticas que põe ênfase de atuação na esfera das interações humanas. Desse modo, *Plante na Praça*, tem como forma material as relações sociais, e assim como os trabalhos relacionais, trata-se de um processo de comunicação concreto que interliga pessoas e grupos. O trabalho objetiva produzir modos de intercâmbio social, interação com os es-

pectadores dentro da experiência proposta sensibilizando-os a partir dos objetos estéticos envolvidos. No projeto em curso, esses elementos estéticos e ativadores encontram-se tanto nas plantas e flores que estão sendo cultivadas, como em placas de sinalização desses canteiros, que funcionam como um importante canal de comunicação com os frequentadores do lugar (Figura 1). Nas palavras de Bourriaud, a Estética Relacional consiste em "julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam". A Arte Relacional é definida como:

> *conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo (BOURRIAUD, 2009, p.151).*

Pelo fato de enfatizarem o contexto social, os trabalhos artísticos relacionais passam a não se limitar ao espaço institucional artístico, fechado e normativo. Abre-se o espaço em meio à selva de concreto e aço, poluição visual, sonora e de todos os possíveis sentidos captados pelo nosso corpo vivo, carne, pensante e interativo. Em busca de produções que envolvam as interações humanas, o artista mergulha dentro da seca malha urbana, onde o convívio em sociedade, nas palavras de Althusser, é um "estado de encontro fortuito imposto aos homens" (*apud* BOURRIAUD, 2009, p.21). Servindo-se dessa prática nômade, o artista emerge de seus mergulhos buscando territorializar espaços artísticos em diferentes pontos da cidade. Em campo aberto urbano, reformula a arte dando a ela uma nova duração e possibilitando a discussão ilimitada.

Desse modo, o pensamento de Miwon Kwon (2008) sobre as práticas artísticas relacionadas ao espaço que implicam na transformação do conceito de especificidade do lugar na arte, são também especialmente operatórias para uma reflexão sistematizada da abordagem do espaço público eleito para o trabalho *Plante na Praça.* Um dos aspectos colocados pela autora, entre outros, é aquele que afirma a desmaterialização e desestetização progressiva dos trabalhos orientados para o lugar. Projetos dessa natureza adotam estratégias, muitas vezes antivisuais ou antimateriais limitadas pelo tempo.

Ainda segundo Kwon, os *sites* são gerados pelo trabalho. Nessas propostas, os artistas são sujeitos que podem compor intervenções tematizando histórias reprimidas na tentativa de "prover apoio para maior visibilidade de grupos e assuntos marginalizados e iniciar a redescoberta de lugares 'menores' até então ignorados pela cultura dominante" (2008, p.180). A mesma autora alerta, no entanto, que artistas se servem das dimensões históricas e sociais do espaço, memória e identidade dos moradores locais como impulso temático. A despeito de uma possível crítica a essas práticas, elas são eficazes para fazer emergir questões políticas inerentes àqueles lugares. De acordo com Gisele Ribeiro (2012) os artistas contemporâneos que investem em *site-specifics*" vão interessar-se pela 'comunidade' como site, ou seja, partirão para uma investigação do ambiente cultural e social específico em que o trabalho pretende atuar" (RIBEIRO, 2012, p.49).

Portanto, o *site-specific* colaborativo está diretamente ligado à comunidade que reside ou frequenta o lugar onde é alojado, nesse sentido, valoriza-se as relações sociais e as

características da região, além disso, é dependente da participação dos frequentadores locais. O artista é um negociador que através de estratégias e iniciativas originais, pode fazer ver os fatores positivos de sua intervenção e despertar o interesse da comunidade para que se envolva na realização da atividade. Em ambiente comum, interferindo no espaço de vida dos habitantes do lugar, o artista se posiciona mais ativamente para a realização do trabalho, a situação demanda ao artista "negociar, coordenar, acordar, pesquisar, organizar, entrevistar, etc." (KWON, 2008, p. 178) a comunidade e possivelmente a legislação regional, para intervir no local escolhido. Segundo esta concepção, Ribeiro comenta que o *site* já não é um local físico ou estético, "mas um lugar forjado pelo cruzamento de processos sociais, econômicos e políticos" (2012, p.55).

Estas seriam algumas posições teóricas preliminares que permitiram a criação do projeto *Plante na Praça* e avalizam a atuação em curso na Praça Said Chacur, no entanto, o estudo de Jacques Rancière (2012) tem permitido pôr em movimento reflexões e críticas sobre a questão do cruzamento da experiência estética com a política. Para este autor:

> *A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem "natural" que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer. Essa lógica dos corpos tem seu lugar numa distribuição do comum e do privado, que é também uma distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído..." (Rancière, 2012, p.59-60).*

Rancière (2012) explica que a relação entre arte e política é paradoxal e que elas estão ligadas entre si como formas de dissenso, como as operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Assim, será importante observar no desenrolar da pesquisa, e posteriormente, de posse dos dados tomados durante o período de agenciamento das ações na Praça Said Chacur, em qual medida o projeto "Plante na praça" alterou a percepção dos acontecimentos sensíveis àqueles sujeitos e os colocou em relação com o mundo, com o lugar e entre si, enfim, se o dissenso se operou alí.

ETAPA EM QUE SE ENCONTRA A PESQUISA: UMA SÍNTESE DO PROCESSO.

INTERLOCUÇÃO

Os primeiros contatos, que preparam a ação proposta, foram estabelecidos por conversas informais com pessoas integrantes da comunidade frequentadora da Praça, sobre o uso que fazem daquele lugar; quais as expectativas em relação ao uso do espaço e ainda sobre a disposição de cada uma delas de participar de uma ação que efetivasse algumas alterações na praça, independente dos poderes públicos. Em seguida as pessoas que manifestaram seus entusiasmos, desejos e iniciativas em relação à praça, foram convidadas a responder um questionário no qual, além de perguntas, constava uma planta esquemá-

tica da praça, para que assinalassem o local onde as mudanças sugeridas deveria acontecer. A proposta de criar canteiros de girassóis foi manifestada com a finalidade de produzir um efeito imediato no imaginário do usuário da praça.

FLORES SOLARES: ELEMENTO ATIVADOR DO TRABALHO

O girassol é cultivado em grandes plantações para produção de alimentos e extração de óleo, mas também está presente em nosso imaginário associado aos dias quentes e ensolarados. A escolha do vegetal se deu por suas características paisagísticas, caráter plástico, simbólico e afetivo. Chama a atenção por seu grande porte, sua cor e pelo caráter mágico de sua movimentação. O girassol é conhecido por se movimentar em direção ao sol durante todo o giro diário da terra, a todo momento sua flor está voltada à fonte de luz e calor, o sol. A perseguição do sol pela flor durante o movimento da terra, e ainda, o desenvolvimento da planta, seu ciclo de vida de aproximadamente 100 dias, determina o tempo de criação dos laços entre a ação artística e o público (Figura 2). O próprio ciclo de vida da flor determina o caráter efêmero do trabalho que, no entanto, carrega a potência de ter continuidade e existência própria sendo incorporado na rotina dos frequentadores da praça.

Foram realizados: 1. Busca por sementes dentre os distribuidores locais e pesquisa sobre o cultivo da planta; 2. Estudo sobre as possibilidades paisagísticas oferecidas pelas praças da região e seus frequentadores, e decisão sobre a Praça Said Chacur como local para o desenvolvimento do projeto; 3. Preparo do solo e a plantação das sementes de girassol; 4. Rega diária feita em conjunto com várias pessoas e em diferentes horários; 5. Acompanhamento da plantação de canteiros espontâneos pelos frequentadores (Figuras 3 e 4); 6. Colocação de placas com o nome das plantas e dos cultivadores dos canteiros espontâneos, sempre que possível elaboradas pelos próprios "plantadores" (Figura 5); 7. Mostra de arte com artistas convidados intitulada *curta-vida-curta*, que teve como ponto de partida a transitoriedade, efemeridade e imaterialidade; (8) Criação de uma página do projeto na internet - intitulada *Plante Plante*[2] - para divulgação das iniciativas relacionadas à praça através de fotos e textos.

A página na internet, tem se mostrado um importante recurso de interação, divulgação, convites para ações específicas e para a participação de pessoas que não convivem diariamente na praça.

CONCLUSÃO PROVISÓRIA DA PRIMEIRA ETAPA E ABERTURA PARA DUAS QUESTÕES:

Essa ação artística, que foi baseada nos preceitos do *site-specifc,* não possui afinidade apenas com o espaço, mas também com as relações que se dão entre as pessoas. Kwon (2008, p.180), denomina um "*site* como algo mais do que um lugar – como uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos sociais", é possível acrescentar ainda que o *site* pode estar no ato de ocupar e usufruir de uma praça, por um grupo a fim de praticar atividades de lazer e trocas de experiências.

Definimos então a praça tendo como referência seu grupo de frequentadores; o pretexto para fortificar as relações sociais foi tornar o ambiente mais agradável para o convívio

com o cultivo de plantas, independentemente das políticas publicas e por iniciativa espontânea dos frequentadores. Foi considerado que o espaço público da praça se tornasse um território de troca de experiências, local para inícios de conversas, amizades, enfim, um local mais propício ao convívio social. Que este acontecimento pudesse gerar descontinuidades na rotina das pessoas que lá circulam; despertar novas formas de usos para o espaço público gerando novas significações, propondo associações entre o cotidiano e o mundo da arte, o ordinário e o extraordinário.

Agora, a seis meses do início do projeto, além da análise fundamentada das questões mais potentes observadas no período, e que permitirão ligar este trabalho ao contexto acadêmico, dois importantes desafios se colocam. O primeiro é estratégia de manutenção das atividades que lá se estabeleceram, independente da presença da artista e o segundo é a comunicação da experiência realizada, enquanto veículo de prolongamento e difusão de um projeto artístico que não está baseado na estabilidade e permanência e que se desprende de seu autor e da ideia de autoria.

Rosemberg (2004) afirmou que "a impermanência do objeto de arte surgiu como uma arma do artista contra a arte como suporte intelectual para as ideias imutáveis" (p.97). *Plante na Praça* mimetizou, no ciclo de vida do girassol, o seu tempo de existência. A pergunta que o trabalho agora coloca é: o que resta, depois que este ciclo finda?

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. Revista Arte&Ensaios, ano XV no 17, Rio de Janeiro, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Gisele. Arte e comunidade entre ideologia e utopia. In: GERALDO, Sheila Cabo (Org.). Trânsito entre arte e política. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2012.

ROSENBERG, Harold. Objeto ansioso. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NOTAS

1 Praça Said Chacur, localizada no Bairro Santa Mônica no cruzamento entre a Av. Doutor Misael Rodrigues de Castro e a Rua Antônio Salviano Rezende.

2 Endereço da página de divulgação do Projeto Plante na Praça: https://www.facebook.com/plante.plante.9

COLABORAÇÃO COMO SUBSTÂNCIA DA PROPOSTA DE ARTE: MÚLTIPLAS RETOMADAS EM "MOUCHETTE.ORG"

COLLABORATION AS SUBSTANCE OF THE ART PROPOSAL:
MULTIPLES *RETAKEN IN "MOUCHETTE.ORG"*

Ângela Grando
Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA- UFES
Rodrigo Hipólito
Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA- UFES

RESUMO
Através do trabalho de *net.art* "Mouchette.org" (1996), de Martine Neddam, pensamos, nesse texto, a importância da atividade do participador para o trabalho de arte. Sob a ótica de Paul Virilio, propomos o entendimento da participação como "substância" da proposta de arte e perguntamos pelas consequências, ou, "acidentes", decorrentes da inclusão dessa característica nos processos de arte.
Palavras-chave: Mouchette.org; Substância; Acidente; Participação.

ABSTRACT
Through the Martine Neddam's work of net.art "Mouchette.org" (1996), we think the importance of the activity of the participator for the art work. Under the perspective of Paul Virilio, we propose the understanding of participation as a "substance" of the art proposal and ask for the consequences, or "accidents", resulting from the inclusion of this feature in the processes of art.
Keywords:*Mouhette.org; Substance; Accident; Participation.*

"Como podemos saber quem somos quando nossos pontos de vista e as nossas escolhas forem assistidos por computador e distribuídos em grandes bases de dados no espaço e tempo virtuais?" (KERCKHOVE, 2009, p. 203).

POR QUE MOUCHETTE NÃO MORRE?

Em 1947 a menina Mouchette surge nas páginas da literatura de George Bernanos. Seus desafortunados passos pela narrativa mostram uma comunidade sádica, uma família movediça e um descrédito no humano que a levam ao suicídio. Mesmo assim, Mouchette não morre.

Em 1967, ainda sem completar seus 13 anos de idade, ela ressurge, em movimento, pela direção de Robert Bresson. Agora com um rosto, encarnada e exposta como algo real, sua história ganha uma sobrevida. Nesse segundo momento, a personagem não apresenta apenas um retorno ou uma retomada, mas sim um desdobramento mais variado. Mouchette, ao ser posta nas telas do cinema, é entregue, simultaneamente, para a interpretação da câmera, da adaptação de roteiro e da atriz que lhe confere imagem e carne. Cada uma dessas subcamadas é parte dos alicerces que "continuam" a primeira Mouchette. Ao cerrar a tela, com 78 minutos, apesar de o texto dizer e da imagem mostrar, a morte insiste em não se consumar. Em 1996 Mouchette torna-se artista. Ainda próxima dos 13 anos e sem saber o melhor modo de cometer suicídio quando completar a idade final,[3] a menina diz residir em Amsterdã e ser artista. Na *homepage* encontramos a fotografia da criança cabisbaixa, no canto superior esquerdo,[4] uma imagem de flor como pano de fundo e ilustrações de moscas toscamente recortadas e animadas, há *links* através dos quais podemos procurar informações sobre a suposta artista.

Dizemos "suposta" apenas ao observar o contexto no qual "Mouchette.org" é aberto para o acesso público. Em 1996 a página era, evidentemente, uma referência à personagem já consagrada. No entanto, apenas esse fato era uma evidência. Dificilmente uma menina de quase 13 havia aberto a página, embora o tratamento das imagens levasse para a crueza de um esforço infantil: ilustrações e desenhos esquemáticos, cores, molduras, recortes e sobreposições secos e sem gradações. Não havia qualquer menção de créditos e mesmo o currículo que pode ser encontrado na página, apresentava a personagem como artista, sem conexões que pudessem levar aos adultos por trás da produção. Diante da ausência dessas informações, o conteúdo de "Mouchette.org" tornou-se controverso. A mistura de uma figura infantil não "interpretada" ou não cerceada por uma margem ficcional bem definida, com alusões sexuais e funestas reverberou críticas e agregou fãs massivamente, até a revelação do nome da autora por trás da produção, em 2010 (DEKKER, 2014). "Mouchette.org" é um dos poucos trabalhos surgidos na primeira fase da *net.art*, conhecida como "fase heroica", a permanecer *online* e disponível para o acesso constantemente (Idem, 2014). Martine Neddam, artista que assina o trabalho, tornou-se conhecida por criar o que chama de "personas virtuais"[5]. No caso de "Mouchette.org", Neddam tomou a consagrada personagem nascida de Bernanos para servir de atrativo num jogo com as capacidades comunicativa e expressiva dos frequentadores do, então recente, ciberespaço.[6]

Através dos *links* na página inicial do *site* é possível acessar desde o currículo da personagem e imagem de sua residência em Amsterdã, passando por peças de arte de sua autoria e páginas aparentemente desgarradas dos demais conteúdos, até formulários para contatar a "artista", *sites* inspirados em "Mouchette.org" e redes de discussão/divulgação sobre arte na Rede. Cada uma dessas possibilidades traz interesses específicos para a discussão, mas todas compartilham a importância central da participação do usuário da Rede.

Diante da página inicial de "Mouchette.org" o usuário-agente, influenciado pela aparência amadora das imagens, pelos sons de gemidos e risadas de criança e mesmo por algum prévio conhecimento do trabalho de arte, escolhe entre os botões disponíveis para dar os primeiros passos em sua "exploração".[7] Nesse primeiro grupo de possibilidades de uso do *site*, que conta com algumas informações visuais diretamente ligadas com a ideia de uma artista mirim (currículo, referências textuais, apresentação), a participação do usuário-agente está, principalmente, no ato de escolher através de qual *link* seguir. Note-se, nesse caso, que há indicações minimamente certeiras sobre o destino presente em cada *link*: loja, casa, mudança de idioma, idade e categorias para pesquisa.

Num segundo grupo de possibilidades, encontramos caminhos com indicativos bem mais imprecisos. Na parte inferior da página inicial encontra-se uma série de *links*, guardados como opções.[8] Cada uma dessas opções traz uma informação difícil de adivinhar apenas pelo indicativo textual. Ao eleger alguns dos botões o usuário-agente pode deparar-se com pequenas imagens animadas com referências fúnebres, sons de uivo, músicas, o documento que retirou parte dos conteúdos do site,[9] e muitos formulários de contato. A maior parte das novas páginas abertas traz caminhos mais improváveis.

No terceiro grupo de possibilidades, temos páginas com uma quantidade suficientemente grande de conteúdos para exigir a atenção do usuário-agente e a abertura para contatar Mouchette. Devemos por em conta nesse grupo também as páginas desdobradas de "Mouchette.org", tanto aquelas que poderiam comportar-se como outros trabalhos de *net.org* como aquelas que passam por informativos e redes de discussão, com exemplo mais relevante no anexo <about.mouchette.org>, organizado por Neddam após a revelação da autoria. Nesse ponto o nível de participação dos usuários está tanto na capacidade de escolher os caminhos quanto na inserção de conteúdos no trabalho. Do preenchimento dos formulários para tentativa de contato, na resposta aos questionários sobre o destino da infanta até a inclusão de conteúdos, por parte da própria Neddam, produzidos "sobre 'Mouchette.org", o usuário-agente passa a alimentar, compor e manter vivo o trabalho de arte.

Sem a necessidade de passarmos em revista todos os caminhos encontrados a partir da página inicial do trabalho, o que seria mesmo impraticável, percebemos que em cada grupo exposto acima o papel do usuário-agente é fundamental. De fato, caso não haja um momento de escolha, nada acontecerá além das moscas continuarem a circular sobre imagem estática de uma flor. Dar "movimento" ao trabalho, fazer com ele "aconteça" e expresse alguma informação consumível ou dialogável somente é possível a partir da atuação do sujeito que acessa "Mouchette.org". O primeiro grupo de possibilidades apresenta características muito próximas às encontradas na maior parte dos *sites* pessoais e

comerciais da atualidade. São opções aparentemente bem diretas e fáceis de visualizar na interface da página. Mas, a partir da primeira escolha, isto é, ao eleger um dos botões e acessar o que está contido nele, essa ligação evidente entre o botão e conteúdos se desfaz. Sem esquecer a chance de o acesso terminar em uma página sem saída, uma página sem qualquer outro *link* que permita continuar o passeio, as imagens animadas, os sons inesperados e o grande número de dados adquiridos de variados canais da *web* tornam as escolhas complexas e de resultados imprevisíveis. Em suma, o ato de escolher é o ponto crucial para todas as possibilidades de uso e fruição do trabalho. Abrir caminhos para o surgimento e a experiência com o imprevisto talvez seja o sentido maior do poder de deliberação. Assim, é necessário que o sujeito esteja no interior do processo.

Deliberar é a palavra escolhida por Flüsser para caracterizar o surgimento de um conhecimento novo ou o ato de criar (2008, p. 33). Pra Flüsser o *Homo Ludens*, sujeito que se exercita ao jogar com os dados disponíveis num mundo profundamente imerso numa rede telemática, seria um criador. Ao sobrepujar censuras internas e externas o jogador seria capaz de digerir as informações em constante fluxo e gerar informação "nova", isso é criar (Idem, p. 118). Entende-se, assim, que os poderes de deliberação e construção por parte do usuário-agente estão na base de "Mouchette.org", pois somente o acesso à página não inicia o jogo de informações ou abre a possibilidade de enriquecimento do *site*. A permanência de "Mouchette.org" *online* desde 1996 e seu constante crescimento estão intimamente ligados e são em grande parte consequência direta do trabalho do próprio público e admiradores da obra e da personagem usada nela. Dizer que as ações do público "para" e "com" "Mouchette" dão vida para o trabalho é apontar para uma dupla via de incorporação aberta pela participação.

Incorporação é, para Santaella, conceito chave para lidar com a experiência no ciberespaço (SANTAELLA, 2004, p. 53). Ao considerar que as relações de interatividade não permitem o distanciamento entre o sujeito e aquilo que ele pode identificar, ou, entre o sujeito e aquilo que se encontra "fora", Santaella concorda com Margaret Morse: "Nessa lógica de reversibilidade, entramos na pela do outro, tornamo-nos o outro" (MORSE, 1994). Ao falarmos de experiências com trabalhos de arte, talvez a expressão "tornamo-nos o outro" talvez deva ser entendida como uma continua expansão da pluralidade do Eu em vivências.

Cada uma das retomadas de Mouchette adensam o papel de "ferramenta" da personagem. Se na literatura a identificação e a interpretação são o modo de acesso à personagem, no cinema encontramos raízes de um processo de incorporação que envolve toda a produção da película, incluindo a atriz e a adaptação de roteiro. A mudança que ocorre com a retomada da personagem em "Mouchette.org" põe em primeiro plano o sujeito que acessa e interage com a interface. Na prática, a menina Mouchette apresentada no *site* poderia ser de carne e osso ou não. As trocas possíveis, nos diálogos entre os usuários-agentes e a "persona virtual", que alimentam ainda hoje o trabalho, ocorrem quando a personagem e seu universo básico são incorporados pelo público e esse, consequentemente, também é incorporado a "Mouchette.org". Deve-se pensar nesse público não somente como sujeitos por detrás de telas de computador, mas sim como sujeitos integrados as interfaces e tecnologias.[10]

Quando consideramos que o "corpo" maior do trabalho e seu funcionamento só se realizam através dessa dupla via de incorporação, a mudança na retomada da personagem em "Mouchette.org" colocaria a participação como a própria "substância"[11] do trabalho. Essa espécie de apropriação, realizada nos processos de deliberação e incorporação, é de suma importância para a construção da "persona virtual", tanto em "Mouchette.org" quando no caso dos habitantes do ciberespaço de maneira geral. A expressão do sujeito na rede depende do modo como ele incorpora/delibera e é incorporado/deliberado. Mouchette aparece como um "acontecimento" que continua por décadas, mas, ao atingir o trabalho de *net.art*, uma das características desse acontecimento pode ser sublinhada: seu caráter de "ferramenta". O uso da ferramenta Mouchette e a incorporação da expressão dos usuários -agentes aparece como aquilo que subsiste sob a forma apresentada e usada.

Aqui devemos retornar a pergunta de Kerckholve, que abre o artigo, pois, além das camadas de apropriação temporais que já observamos em "Mouchette.org", encontramos camadas referentes de tecnologias, mídias, ferramentas. A pergunta, que quando formulada apontava para o futuro, agora expressa uma situação presente. No entanto, a atualidade do fato não significa que tenhamos um conhecimento mais profundo da realidade. A dissolução do sujeito não seria uma questão, pois talvez ele jamais tenha sido uno (SANTAELLA, 2004, p. 45). Com tempo e espaço submetidos à comunicação "instantânea" e a mediação das mídias é o grande delimitador das subjetividades na era digital/virtual. A experiência com o ciberespaço traz como situação nova a possibilidade de encenação das subjetividades múltiplas. A multiplicidade identitária, como a cisão do sujeito, talvez sempre tenha estado presente, mas a possibilidade prática de sua encenação surge com o ciberespaço. Ele permite o contato com o outro numa relação de jogo, pois se trata de uma realidade sempre simulada. Tudo o que ocorre com o ciberespaço obedece à codificação e tradução possíveis através dos aparelhos.[12]

"Mouchette.org" somente pode ser realizado e acessado dentro dessas ferramentas. Mas, crer que nós simplesmente "usamos" essas ferramentas seria um pensamento inocente. As ferramentas também definem nosso caminho e a técnica nos usa. Esses raciocínios, presentes tanto em Santaella,[13] quanto em Flüsser[14] e também em Virilio. No caso do último nome, a presença cada vez mais densa de tecnologias, ferramentas e mídias complexas torna urgente que pensemos simultaneamente "a substância e o acidente". O acidente nunca se desgarra da sua velocidade de surgimento imprevisto. Por isso, agora, com a virtualização e produção de conhecimento conjunto em escala global, devemos pensar o acidente geograficamente deslocalizado (VIRILIO, 2009, p. 29-30). "*No hay adquisición sin pérdida. Si inventar la substancia, es, indirectamente, inventar el accidente, más dramático es este último cuanto más poderosa y eficaz es la invención*." (Idem, p. 55). Na linha de pensamento de Virilio, a genética e a informática estariam ligadas a geração não mais de acidentes do artifício, mas de "acidentes do real". De fato, falaríamos de acidentes provindos do artifício, mas numa escala imaterial, global e imediata. Mas, não devemos assumir aqui toda a visão de Virilio. Após expressar, em diversos pontos de seu livro, sua preocupação pelas consequências catastróficas de certos aparatos e tecnologias, e também como essas consequências transformaram-se até atingir o *acidente do tempo* (caso de Chernobyl), o autor volta ao cerne teórico.[15]

> *Em realidad, habría que examinar urgentemente, una vez más, la acepción filosófica según la cual el ACCIDENTE es relativo y contingente, y la SUBSTANCIA, absoluta y necesaria. Del latín accidens, la palabra alude a lo que sobreviene imprevistamente en el aparato, sistema o producto, lo inesperado, la sorpresa del desperfecto o de la destruición. Como si ese 'desperfecto', en cierto modo, para que aparezca al ponerse en ejecución el producto… (VIRILIO, 2009, p. 113).*

O autor questiona o que é encoberto por essa linha que privilegia o modo de produção e coloca a consequente falha, ou acidente, como algo contingente e imprevisível. Se revertermos o raciocínio, poderíamos inventar primeiramente o acidente e assim determinar "a índole da famosa substância do produto". Em outras palavras, poderíamos pensar as consequências advindas de uma transformação antes de determinarmos ou definirmos essa transformação. Pois, a definição, o entendimento de uma produção, depende do suposto imprevisto que nasce dela.

A resposta para nossa pergunta inicial, "por que Mouchette não morre", está tanto na sua assunção como ferramenta quanto no seu ressurgimento noutra espécie de substância, a participação do público. Mouchette não morre por não ser mais um constructo passível de ser lido ou assistido, mas sim o resultado da confluência das ações de diversas personas tão simuladas quanto ela. No entanto, se assumimos o tempo imediato do acidente em relação ao surgimento da substância (VIRILIO, 2009, p, 29), devemos considerar qual consequência acidental há na participação que subsiste em "Mouchette.org". A contínua transformação do trabalho e o ressurgimento da ferramenta Mouchette são consequências desse envolvimento do sujeito que age sobre a proposta de arte. Certamente, os acidentes se multiplicam na medida em que novas informações surgem da ação do público. Desse modo, o presente texto constitui-se da abertura de um óculo através do qual podemos pensar diretamente a efetiva participação do espectador no desenvolvimento e continuidade das propostas de arte.

REFERÊNCIAS

BERNANOS, Georges. Nova História de Mouchette. São Paulo: Realizações, 2011.

BRESSON, Robert. Mouchette. 78 min. Paris: Argos Films, Parc Film, 1967.

DEKKER, Annet. Assembling traces, or the conservation of net art. Necsus: European Journal of Media Studies. Spring 2014, June 13, 2014. Disponível em: <http://www.necsus-ejms.org/assembling-traces-conservation-net-art/>. Acesso em 10 de set. de 2014.

FLÜSSER, Vilém. O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da Superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Annablume, 2011.

_____. O Mundo Codificado: por uma filosofia do designe e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MORSE, Margaret. What cyborgs eat? Oral logic in na information society. In: BENDEN, Gretchen; DRUKREY, T. Culture on the Brink: Ideologies of technology. Seatle: Bay Press, 1994, p. 164-165.

KERCKHOVE, Derrick. A Pele da Cultura. Investigando a Nova Realidade Eletrônica. São Paulo: Annablume, 2009.
SANTAELLA, Lucia. Sujeito, subjetividade e identidade no ciberespaço. LEÃO, Lúcia (org.). Derivas: Cartografias do ciberespaço. São Paulo: Annablume, 2004, p. 45.54.
_____. Os espaços líquidos da cibermídia. E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. V.2, 2005. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/26> Acesso em 16 de set. de 2014.
_____. Ecologia Pluralista da Comunicação: conectividade, mobilidade, ubiquidade. São Paulo: Paulus, 2010.
VIRILIO, Paul. El Accidente Original. 1ª Ed. – Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

NOTAS

3 Disponível em: <http://www.mouchette.org/suicide/answers.php3?id=23879> . Acesso em: 26 set 2014.

4 A imagem (avatar) de Mouchette, inicialmente restringia-se a fotografia em cores de uma menina muito parecida com a atriz que deu vida a personagem no cinema. Aos poucos esse avatar também tornou-se ferramenta de jogo no trabalho, pois passou a alterar-se randomicamente nos acessos, mostrando imagens de outras pessoas, flores e mesmo montruosidades.

5 Disponível em: <http://neddam.org/>. Acesso em: 26 set 2014.

6 Sobre a manutenção de termos como ciberespaço e cibercultura, questionados na última década, consideramos tanto a época em que o trabalho aqui apresentado foi composto (1994), quando as dúvidas a respeito dos argumentos que servem para professar a morte do ciber. Soojung-Kim e Hinchicliffe argumentam, baseados na difusão das tecnologias móveis com banda larga, que esse novo modo de acesso, distinto daquele em que o usuário sentava-se diante do PC, constituiria uma entrada definitiva do ciberespaço na realidade e assim o matariam. Em contraponto, Santaella mantém a ideia de que, se nós "acessamos" e independente do modo como se dê esse acesso, isso pressupõe uma relação com uma condição distinta do ciber, na qual nos encontramos e a partir da qual acessamos (SANTAELLA, 2010, 76-71).

7 Certamente, ao pensarmos nesse primeiro acesso a homepage de "Mouchette.org", devemos considerar tanto as transformações ocorridas no tempo de vida do trabalho quanto da própria Internet. Dificilmente, hoje, um usuário chega até "Mouchette.org" sem uma indicação ou ligeiro envolvimento com o campo da arte.

8 "m.org.me, 7 songs, dead fly, lullaby, cat, flesh&blood, suicide kit, birthday, trademark, film quiz, fan-club, secret, dummy, fan shop, about me, paintings, triple x e Tokio, clind shells, name, whattlechik", em 12 de Set. 2014.

9 Havia, na época da abertura do trabalho, uma espécie de questionário que referenciava diretamente o filme de Robert Bresson, o que levou a viúva do cineasta a mover uma ação judicial para retirada de tal material (Cf. LUINING, 2004).

10 O próprio ciberespaço talvez consista, hoje, tanto dessa "realidade multidirecional, artificial ou virtual incorporada a uma rede global" (SANTAELLA, 2005, p. 3) quanto dos movimentos e incorporações entre humano, máquina, espaço geográfico e espaço virtual.

11 Usamos aqui os termos "substância" e "acidente" dentro da concepção de Paul Virilio (2009). Substância, para Virilio, relaciona-se como o início de um conhecimento ou fato e encontra-se no produto, aparato ou sistema. Sustância seria propriamente aquilo que subsiste em algo e Acidente a consequência imprevista da ação ou do uso da substância. "Tanto para Aristoteles ayer como para nosotros hoy, si el accidente revela la substancia es porque lo que sucede (accidens) es una surte de análisis, un tecnoanálises, de lo que está debajo (substare) de todo conocimiento." (VIRILIO, 2009. p. 25)

12 Os conceitos de “aparelho” e “programa” nos falam tanto de estruturas funcionais, como as máquinas fotográficas, quanto, num âmbito mais extenso, de estruturas que contemplam a organização das atividades humanas. Flüsser usa a câmera fotográfica como modelo básico de aparelho, pois possui suas capacidades programadas, inscritas em sua constituição, embora o fotógrafo não necessite saber de seu funcionamento inteiro para fotografar. Somente se podem produzir as fotografias previstas pelo programa da câmera, e este é complexo suficiente para funcionar no interior de uma “caixa-preta”. “Querer definir aparelhos é querer elaborar categorias apropriadas à cultura pós-industrial [...] Se considerarmos o aparelhos fotográfico sob tal prisma, constataremos que o estar programado é que o caracteriza. As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (“programadas”, pré-escritas”) por aqueles que o produziram.” (FLÜSSER, 2010, p. 42). Esse mesmo raciocínio é estendido pelo autor para o universo surgido com o predomínio das imagens computadorizadas (Cf. FLÜSSER, 2008).

13 A autora nos lembra de que a linguagem seria um advento técnico. Sua fragilidade estaria na efemeridade da fala, suprida pela escrita. Nessa linda de crescimento da capacidade de armazenamento, preservação e processamento o cérebro humano tenderia a crescer até necessitar de ferramentas que ampliem suas capacidades. O surgimento das máquinas inteligentes, culminando nos computadores, promoveriam não apenas essa ampliação como também a aproximação de dois campos até então separados: ciência e estética, objetividade e subjetividade (SANTAELLA, 2010, p. 55-63).

14 Flüsser considera que o homem sempre utilizou máquinas, orgânicas e inorgânicas, para potencializar suas ferramentas naturais. Máquinas orgânicas seria estruturas inteligentes, mas complexas demais para serem facilmente construídas, máquinas inorgânicas não possuiriam essa inteligências, mas poderiam ser construídas e ganhariam em durabilidade. Com os avanços do século XX aprenderíamos a construir máquinas com a durabilidade de inorgânico e a inteligência do orgânico. Mas, quanto mais complexa a máquina, mais influenciados seríamos por suas possibilidades. A essa influencia Flüsser chama “contra-ataque” (FLÜSSER, 2013, p. 45-50).

15 Assumir integralmente o pensando do Virilio expresso nesse livro seria assumir também uma postura moral que talvez seja exageradamente compromissada com valores vigentes e inquebrantáveis de um passado recente, de antes da proliferação da tecnologia digital e da contínua mesclagem (também dissolução) de culturas.

DRAMATURGIAS CRIADAS EM PRÁTICAS COLABORATIVAS

Cecília Maria Raiffer
Universidade Regional do Cariri - URCA

RESUMO
Consideramos o enredamento de competências nos processos em colaboração como premissa para a execução das obras cênicas. Nosso maior enfoque é no contágio entre encenação e dramaturgia. Trabalhamos com o desenvolvimento do conceito de imagem propulsora em processos movidos pela improvisação na sala de ensaio, agenciamento de competências na sala de montagem, coautoria do público na sala de recepção e reverberação destes estágios processuais na tessitura da dramaturgia em gabinete.
Palavras-chave: Dramaturgia. Encenação. Contágio. Improvisação.

RÉSUMÉ
L'article porte sur le processus de création du prisme de la pittoresque scène / dramaturgie, compris et analysé à travers des expériences créatives et à l'intérieur de *la chambre d'essai. Nous commençons à partir d'une image motrice qui génère l'atmosphère scénique: une sorte d'aura - une absence actuelle qui se répercute tout au long de la création, réceptif, et dans les plis de la mémoire / compétence qui habite le corps des artistes impliqués dans le processus de tissage.*
Mots-clés: *Drame. Directeur. Contagion. Improvisation.*

EM REDES DE ATUAÇÃO

O enredamento de competências dentro dos processos colaborativos é uma característica inerente a este tipo de criação, uma vez que vários profissionais, dentro das suas especificidades de atuação, ampliam suas capacidades poéticas através de um diálogo entre habilidades artísticas. Ao pensarmos o evento cênico, especificamente o espetáculo teatral, é possível compreender que estamos diante de uma obra artística híbrida.

Este entendimento começa a ser delineado com o advento da encenação e suas recorrentes ramificações ao longo do século XX, e complexidades desenvolvidas nos primeiros anos do século XXI. É válido ressaltar que as dramaturgias criadas em processos colaborativos são elaboradas em concomitância com a encenação do espetáculo. Na nossa discussão, o texto dramático surge após a estreia do espetáculo, como reconfiguração de um sistema de roteiros de cenas para a encenação.

O verbo enredar é conjugado, nesta configuração processual, como o entendimento que a obra artística é criada em rede ao invés de pensarmos em um espaço linear. Ao revés dos pontos sequenciais, adentramos na esfera do acaso, do inusitado e do surpreendente em processos colaborativos, pois são muitas mãos que tecem a obra cênica e desta maneira vários referenciais se tocam e reverberam entre si em redes de atuação. Neste movimento, as habilidades são desenvolvidas através do encontro de competências.

PREMISSAS PARA A DRAMATURGIA EM COLABORAÇÃO

Segundo Bernard Dort (1977), ainda no século XIX, artistas mais experientes das companhias de teatro assumiam a função de organização da cena para o público, esta "direção cênica" era empreendida por atores, cenógrafos ou administradores teatrais. "Hoje esta confusão de funções não mais existe: a encenação não vem se acumular a outra função (...)". Sendo, portanto, uma função específica, a encenação passou a fazer um uso diferenciado das obras dramáticas. Estas deixaram de ser transpostas para a cena, seguindo os ideais do autor, e passaram a ser revisitadas pelo trabalho do encenador. Se os "diretores" buscavam a unidade do espetáculo, coube ao encenador imprimir um sentido específico para o advento cênico.

> *Além da introdução no teatro de uma nova função técnica o que acontece então é uma verdadeira mutação. O advento do encenador provoca no exercício do teatro o aparecimento de uma nova dimensão: a reflexão sobre a obra. Entre esta obra e o público, entre o texto "eterno" e um público que se modifica, submetido a condições históricas e sociais determinadas (...) E daí poderíamos deduzir as tentações às quais o encenador corre o risco de sucumbir: reduzir o seu trabalho a uma atividade regente (...) ou, ao contrário, aceder ao estatuto de criador absoluto e a partir daí negligenciar o texto, até mesmo suprimi-lo; ou então tratar os outros colaboradores do espetáculo, principalmente os atores, como puro e simples material. (DORT, 1977)*

Para evitar uma verticalização do processo sobre o encenador, começamos a considerar o contágio entre encenação e dramaturgia no espaço propositivo da criação, dentro de processos que são alimentados por improvisações e desenvolvidos em colaboração com vários agentes poéticos.

Se o advento da encenação proporcionou uma "mutação" do fazer teatral, abriu também espaço para várias concepções da obra dramática. Há um dissenso acerca de um conceito que possa abarcar todas as especificidades contemporaneamente postas. Nos nossos estudos, passamos a considerar a dramaturgia como a organização, exposição e proposição de sentidos da cena para o espectador, por meio da encenação, ao invés de marcos ideológicos fechados dentro de uma ação autônoma. Neste contexto, o receptor é compreendido como agente criativo.

Além da dramaturgia do autor, podemos pensar na dramaturgia do espetáculo, na dramaturgia da luz, e na dramaturgia do ator, por exemplo. Patrice Pavis abre um pouco mais esta discussão quando fala de opções dramatúrgicas e da recorrência do uso de diversas dramaturgias em um mesmo espetáculo:

> *Não se procura mais (...) elaborar uma dramaturgia que agrupe artificialmente uma ideologia coerente e uma forma adequada e, frequentemente, uma mesma representação recorre a diversas dramaturgias (...) alguns espetáculos tentam mesmo retalhar a dramaturgia usada (...) a noção de opções dramatúrgicas está mais adequada às tendências atuais do que aquela dramaturgia considerada como conjunto global e estruturado de princípios estético-ideológicos homogêneos. (PAVIS, 2008).*

Abarcaremos ainda os estudos de Jean-Pierre Sarrazac, principalmente no que tange aos conceitos de "colagem" e "montagem" do texto dramático. Segundo Sarrazac, os termos colagem e montagem são considerados comumente como sinônimos, mas o levantamento das suas diferenças e origens impactam no pensamento sobre a tessitura do texto dramático. A colagem é um termo que surge das artes plásticas enquanto a montagem é um termo que nasce com a arte cinematográfica. O primeiro nos remete a acasos, situações inusitadas, junção de partes díspares. O segundo nos leva a pensar as cenas como costura, ao invés de uma ação dramática una e orgânica que se move de maneira autônoma (Aristóteles).

> *Os termos montagem e colagem opõem-se ao texto teatral concebido como (...) uma obra orgânica, formando um todo aparentemente liso e homogêneo, sem cerzimentos visíveis. Ambos participam da crise do drama, na medida em que voltam a questionar categorias dramáticas tradicionais, tais como a ideia de uma ação principal dotada de uma progressão linear desenvolvendo-se ao longo da peça. (SARRAZAC, 2012).*

Com a liberdade expressiva advinda com o início da "era da encenação" (DORT, 1977), os processos de criação tornaram-se mais complexos e adentramos no espaço da escolha de procedimentos condizentes com o elã poético de cada artista cênico. A normatividade ruiu e o teatro ficou aberto para maneiras diferenciadas e ampliadas de expressão. "Podemos criar espetáculos segundo várias matrizes estéticas (...) Os cânones foram abertos (...) A questão-encruzilhada (...) é a escolha de atuação" (FERREIRA, 2009).

É neste contexto que surge no Brasil, por volta da década de 80, o termo teatro colaborativo, cunhado pelas pesquisas e trabalhos do encenador Antônio Araújo, no grupo de Teatro da Vertigem (MOURA, 2014). O colaborativo, no que diz respeito às artes cênicas, vem se consolidando como princípio criativo, buscando atender as necessidades de expressão dos artistas, conquanto em um enredamento de competência em uma organização sem hierarquias. Talvez esta horizontalidade no processo de criação seja uma resposta às inquietações que Bernard Dort levantou: a tentação do encenador ser o "grande" criador do espetáculo e os outros partícipes considerados em posição de coadjuvantes.

O teatro colaborativo surge exatamente como uma vertente contrária à hierarquização da encenação e preponderância do trabalho do encenador. Se até meados do século XX a grande estrela do teatro foi o autor, o encenador passou a ocupar esta função até a década de 70-80 no Brasil. Com o sufrágio de grupos teatrais surgiu esta forma de fazer teatro em que todas os componentes agem em colaboração para a execução de uma obra única. O espaço inicial para a criação, ao invés de pontos fixos de atuação, abre caminho para variadas proposições:

> *Devido ao espaço propositivo aberto a todos na sala de ensaio, a criação colaborativa gera um processo caótico, cheio de crises. Estamos tratando de processos colaborativos que geram espetáculos com uma polifonia estética (...) A encenação é construída a partir da justaposição de textos, que acabam por estruturar uma dramaturgia que mais está para a colagem e que foge dos princípios (...) de começo, meio e fim" (MOURA, 2014).*

Neste espaço propositivo, o cenógrafo, o iluminador, o figurinista, os atores, o encenador, o sonoplasta e o dramaturgo trabalham em uma comunhão de ideias que são compartilhadas nas redes da criação. É claro que existem divergências dentro dos rumos para a encenação, e estas divergências são dirimidas quando os agentes criadores ocupam as suas funções em protagonismo.

Em outras palavras, por exemplo, todos colaboram para a cenografia, conquanto o cenógrafo assume a concepção cenográfica e com sua competência técnica transforma ideias díspares em "liga" para o sentido que a encenação aponta. O mesmo acontece com as demais funções, ao invés de concepções verticalizadas, trabalhamos com a ideia da horizontalidade de pontos unidos em redes de atuação.

Consideramos a prática colaborativa como meio propulsor para uma dramaturgia tecida por muitas mãos. Nesta tessitura entram todos os agentes do espetáculo cênico; ao invés de ponto de partida, a dramaturgia passa a ser porto de chegada.

UNIDADE E HIBRIDISMO EM PRÁTICAS COLABORATIVAS

A encenação compreendida como um todo único é também híbrida. Esta afirmação abre a discussão para este paradigma aparentemente contraditório. Se de um lado, dentro dos processos de encenação, buscamos convergência de todos os elementos para a construção da cena, por outro, não podemos ignorar que há uma multiplicidade de conhecimentos, técnicas e habilidades enredados.

Para o espetáculo teatral, no que diz respeito aos seus processos de criação e recepção, a partir do entendimento que os mesmos se entrelaçam no decorrer dos ensaios e temporadas, podemos considerar três tipos de espaços: 1) sala de ensaio; 2) sala de montagem; 3) sala de recepção. Nestes espaços consideramos a instalação, desenvolvimento e envolvimento em uma realidade atmosférica, capaz de resultar em comportamentos sinestésicos.

Esta vida paralela alimentada nestas salas, apesar de ter uma intencionalidade prevista, abre margem para várias recepções: há a intensão dos artistas, há a intensão dos artistas recebida e reelaborada pela recepção do público; mas, há também, fruições geradas por sensações sem o prévio direcionamento artístico, o receptor é capaz de elaborar "presenças" nas obras cênicas, por vezes díspares dos intensões iniciais dos artistas.

O público deixa de ser perene e passivo, para se tornar mutável e coautor da obra. Este pensamento corrobora com a afirmação de Patrice Pavis no que diz respeito que a dramaturgia deixa de servir a um sistema ideológico específico abrindo possibilidades para várias recepções. Alargando ainda mais o conceito de dramaturgia, esta passa de um todo fixo e intransponível, para um "agregado" de ideias enredadas por uma ideia primordial.

Nos nossos estudos denominados esta ideia primordial como *imagem propulsora* (FERREIRA, 2009 e MOURA, 2014): campo de atuação expandido a partir da indução de materialidades cênicas para a composição da ação espetacular. É uma atmosfera específica para os imaginários entrarem em contato poético, e em colaboração construírem os elementos constituintes da cena.

Para este enredamento tornar-se ainda mais complexo, basta considerarmos que o espetáculo teatral, além de ser uma obra única e híbrida, é uma arte efêmera e compartilhada por vários agentes. Estes agentes são divididos previamente em palco e plateia, entretanto a cada apresentação, vários raios de recepção se cruzam e criam uma rede propulsora para a instalação de vários estados físicos. Estes raios entram em estado de contágio e criam uma nova realidade paralela, a partir da realidade incialmente artificializada. Dentro do espaço-tempo da apresentação há a formação de uma "egrégora", mas os partícipes só podem fluir na medida de suas capacidades receptivas e propositivas.

REDES ENTRE SALA DE ENSAIO, MONTAGEM E RECEPÇÃO

Na sala de ensaio os artistas precisam comungar da mesma esfera aurática para que os elementos cênicos sejam levantados, desenvolvidos e burilados. Os artistas se relacionam em diferentes dinâmicas, muitas vezes com traços ritualísticos que acabam por instalar "atmosferas através da expressividade e contracena de corpos, que fogem da noção de realidade" (MOURA, 2014). Podemos considerar a sala de ensaio como espaço que cria elã entre os artistas, neste lugar trabalhamos com a improvisação, a partir da indução dos imaginários e manifestação cênica dos mesmos nas corporeidades dos artistas.

Neste processo o desenvolvimento da imagem propulsora é fundamental, pois fornece amálgama para os sentidos, fazendo luzir a rede de criação em torno de um objetivo expressivo já designado no início do processo.

A sala de montagem seria um passo adiante dentro do processo de criação, pois nela as várias habilidades técnicas entram em contato e reverberam nas práticas criativas dos ce-

nários, iluminação, figurinos, sonoplastia. Os colaboradores enredam suas competências em prol do todo espetacular: a encenação. "O teatro é concebido como o amálgama de "unidades moleculares", de "elementos autônomos e primordiais" (...) que não são hierarquizados" (SARRAZAC, 2012).

A colaboração é um pressuposto para a ação espetacular. Pois vários agentes atuam em consonância. Quando partimos para a união do evento cênico com o público, razão primordial para a criação desta arte efêmera, compreendemos que os elos iniciais (artistas, obra e competências) são expandidos para a plateia. A cada apresentação do espetáculo novas sensações são agregadas, a resposta do público abre espaço para novas apreensões dos artistas sobre sua própria obra. Compreender a recepção como parte do enredamento nas práticas colaborativas, coloca o público no espaço de criador da cena no ato de fruição.

CONTÁGIO ENTRE ENCENAÇÃO E DRAMATURGIA

No desenvolvimento das nossas pesquisas, a partir das considerações previamente colocadas, passamos a considerar o contágio entre encenação e dramaturgia, primeiramente na sala de ensaio, depois na montagem, e em sequência na recepção. Mas este contágio aconteceu também em uma experiência de gabinete que vivenciamos. Dentro da Companhia de Teatro Engenharia Cênica[16], estamos desenvolvendo desde 2005 práticas de processos de criação colaborativos que resultam em: treinamento teatral para os artistas, montagem de espetáculos e publicação de dramaturgias. A união destas resultantes (treinamento – montagem – publicação) tem criado uma poética em desenvolvimento, voltada para o fazer/pensar teatro a partir do agenciamento de várias competências enredadas nos processos, a partir do alargamento de técnicas, possível pelo trabalho em colaboração.

Quando os artistas da Cia entram na sala de ensaio, há uma ideia inicial que é lançada. Esta ideia gera uma atmosfera específica para o labor cênico, e em colaboração os agentes criativos constroem os elementos para a cena. Quando os espetáculos estreiam, há uma escritura dramática que denominamos como "roteiros para encenação".

Estes roteiros são criados pelo coletivo que montou o espetáculo no decorrer do seu processo de construção, mas passam pela curadoria do encenador-dramaturgo[17], e são formados por falas das personagens, pontuações para as entradas e saídas de iluminação e sonoplastia, rabiscos das movimentações cênicas e esboços de cenários e figurinos. Em decorrência da complexidade de informações, estes roteiros são registros apenas para a encenação, é impossível uma pessoa externa aos processos acessar a dramaturgia do espetáculo via leitura destes textos.

Recentemente, a encenadora-dramaturga da Engenharia Cênica, escreveu as dramaturgias dos espetáculos[18]; houve uma metamorfose dos textos, eles ganharam configurações voltadas para a leitura. A questão que nos colocamos é justamente este ponto de mudança, a resultante de uma prática colaborativa (o roteiro para a encenação) em criação de dramaturgia em gabinete.

Em que medida o trabalho deste autor é solitário se ele está insuflado de memórias poéticas compartilhadas em colaboração? Por outra via, o registro textual, tecido por várias

mãos dentro da sala de ensaio, passa a ser recriado pelas mãos do autor na solidão da sua escrita de gabinete e gera uma obra completamente independente da obra criada em colaboração. Como compreender esta subjetividade expressa em palavras escritas, voltadas para leitura, se a sua gênese está na relação e interação colaborativa?

REFERÊNCIAS

DORT, Bernard. O teatro e a sua realidade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

FERREIRA, Cecília Maria de Araújo. Cena e jogo: o imaginário na carne. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC/UFBA. Orientação professora doutora Meran Muniz da Costa Vargens. 2009.

MOURA, Luiz Renato Gomes. A iluminação cênica no trabalho do ator. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – PPGARC/UFRN. Orientação prof. dr José Sávio Oliveira de Araújo. 2014.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org). Léxico do drama moderno e contemporâneo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NOTAS

16 www.engenhariacenica.com.br

17 Dentro da Engenharia Cênica estas funções são compartilhadas pela mesma artista, no nosso caso a autora deste artigo. O compartilhamento de funções e polifonias na execução dos mananciais para a poética cênica, é objeto de estudo do artista e pesquisador Luiz Renato Gomes Moura, componente da Cia em análise, que assume em concomitância as funções de ator e iluminador em todos os espetáculos da Engenharia Cênica montados em colaboração via improvisação.

18 Lançadas no livro Três Pontos Sem Ponto Final em 2014, editora Dimensão, Fortaleza, Ce.

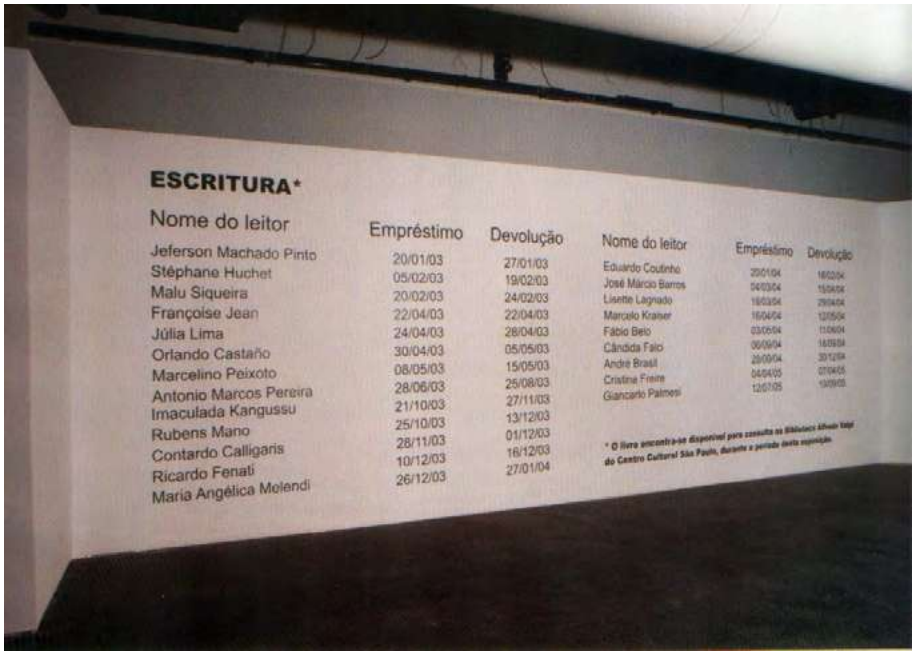
ENTRE AS PARTES: O CONTRATO COMO DISPOSITIVO RELACIONAL EM DOIS PROJETOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA[19]

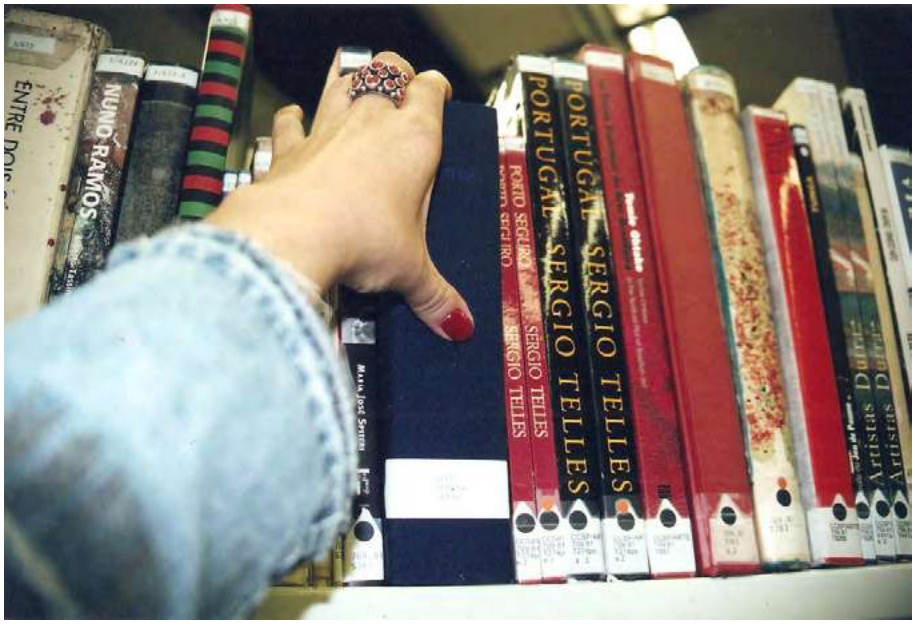
BETWEEN THE PARTIES: THE CIVIL CONTRACT USED AS A RELATIONAL AESTHETIC DEVICE ON TWO CONTEMPORARY ART PROJECTS

Fabíola Tasca
Escola Guignard/Universidade do Estado de Minas Gerais

RESUMO
O texto reúne os projetos 12 imagens guardadas: procedimento jogo (desde 2001) e em obra project (2012-2016), a partir do modo como ambos lançam mão da forma contrato, enquanto dispositivo relacional. Pretende-se trazer para o centro do debate a qualidade das relações intersubjetivas desenhadas por tais projetos, promovendo assim uma possível interlocução com as críticas de Claire Bishop e Nestor Garcia Canclini em relação à "Estética Relacional".
Palavras-chave: Contrato, Arte relacional, Participação

ABSTRACT
The following text assemblies the projects 12 reserved images: procedure game *(since 2001) and* Work in Progress Project (2012-2016) *sharing, both of them, the common feature of using the civil contract form as a relational aesthetic device. The point here is to remark, at the core of the debate, the quality of the inter-subjective relations brought up by this two projects and promoting, thus, a possible ongoing dialogue with the critics addressed to the practices of Relational Aesthetics by Claire Bishop and Nestor Garcia Canclini.*
Keywords*: Contract, Relational aesthetics, Participation*





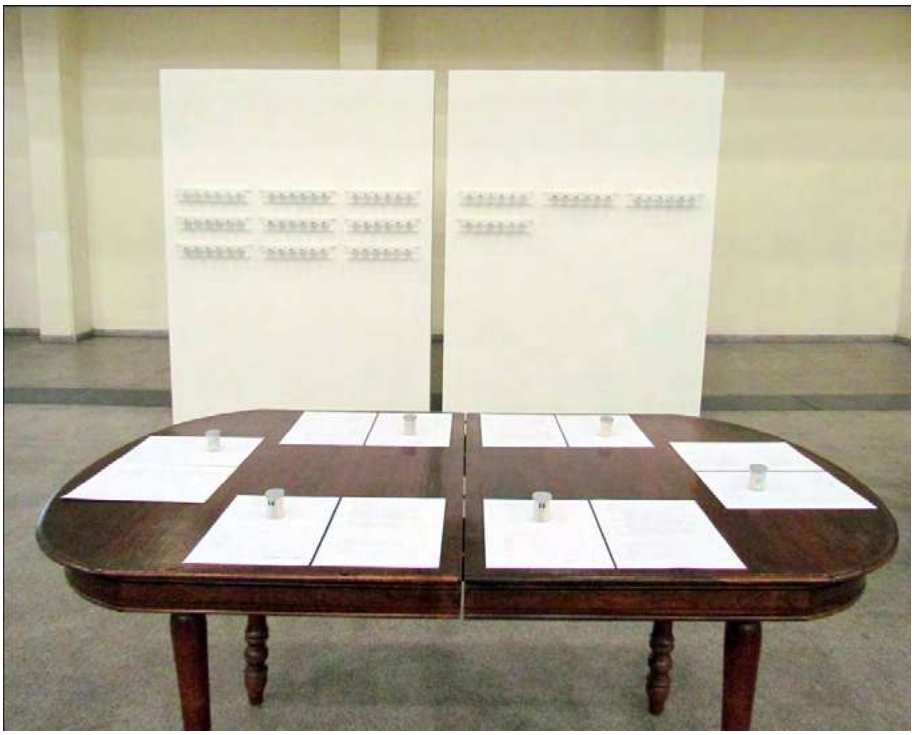
Figuras 1 e 2. Fabíola Tasca, Escritura. Livro em Biblioteca e Texto em parede de Galeria. Dimensões variáveis. Fiat Mostra Brasil – Porão das Artes/ SP, 2006. (Fotografia da artista)

No processo de endereçamento do livro *Escritura* (Figuras 1 e 2), trabalho que realizo desde 2003, entro em contato com um possível leitor, segundo os termos do procedimento de circulação do livro que, até determinado momento, conferia grande importância ao prazo de sua devolução. Eu me dirijo a certas pessoas, motivada pelo desejo de que seus nomes possam habitar a comunidade dos leitores de *Escritura*. O livro segue acompanhado de uma ficha de leitura. Ao assiná-la, o leitor autoriza a exibição de seu nome no contexto da arte. Em um desses endereçamentos, um leitor demonstrou descontentamento e desconforto com o prazo de devolução do livro. Embora tenha acolhido o convite para participar do trabalho, ao me devolver o volume, tal leitor me devolvia também suas ásperas considerações sobre o que percebia como uma falha do procedimento, advertindo-me: "arte corresponde a outro tipo de trocas e de sentimentos".

A menção que faço aqui ao trabalho *Escritura* constitui um ponto de partida para alcançar outros dois projetos de minha autoria que encontram no elemento "contrato" a face visível de certas estratégias relacionais. Os trabalhos são *12 imagens guardadas: procedimento jogo*, em curso desde 2001, e em obra *project* (2012-2016).[20]

Os dois trabalhos são também compreendidos enquanto procedimentos, isto é, modos de agir que mantém certa relação entre repetição e diferença, com vistas a alcançarem determinados objetivos. Embora *12 imagens guardadas* não tenha prazo definido para o seu encerramento, em obra *project* assume o ano de 2016 como data limite.

12 imagens guardadas: procedimento jogo (Figuras 3 e 4) está estruturado nos moldes de um jogo entre os lugares discursivos artista, instituição e público, e consiste em três instâncias. A primeira instância está configurada pelo endereçamento que a artista realiza em direção a determinado espaço institucional demandando o acolhimento do jogo, por meio do envio das "Regras do Jogo". Um Termo de Adesão formaliza a proposta: "Eu (nome da instituição) ( ) aceito ( ) não aceito receber *12 imagens guardadas*." Além da opção por uma das alternativas, o documento solicita a assinatura da pessoa responsável. Se a instituição aceita receber *12 imagens guardadas*, dá-se prosseguimento à segunda instância do jogo que é constituída pela situação de exposição. A partir da montagem das peças do jogo que são fornecidas pela artista, juntamente com a mesa que deve ser oferecida pela instituição, o público visitante encontra, no espaço institucional, 06 bobinas de filme fotográfico 12 poses contendo imagens não reveladas. Por meio de uma proposição de troca, "uma bobina por seus dados", as supostas imagens são disponibilizadas. Tendo conhecimento apenas dos títulos das imagens, o visitante pode se apropriar de qualquer bobina deixando, em troca, os seus dados pessoais que, assim expostos, passam a estar acessíveis para outras pessoas, como os dados pessoais da artista.



Figuras 3 e 4. Fabíola Tasca. 12 imagens guardadas: procedimento jogo. Uma mesa para seis lugares, seis bobinas de filme fotográfico, doze folhas de papel, x vitrines de acrílico, uma pasta arquivo. Dimensões variáveis. Desde 2001. (Fotografia Alexis Azevedo)

O trabalho também exibe uma pasta arquivo contendo os dados dos participantes dos jogos realizados ao longo dos 13 anos de existência do projeto e vitrines de acrítico que contém bobinas definitivamente encarceradas. Estas são bobinas relativas a jogos não acolhidos por instituições e, por isso, definitivamente guardadas em vitrines de acrílico. A partir da realização da situação expositiva pode-se aceder à terceira instância do jogo que consiste na possibilidade de contatos entre os participantes para além do período e do espaço expositivo.

Figura 5. Fabíola Tasca. em obra project (2012-2016). (Fotografia da artista)

O outro projeto que trago aqui é em obra *project* (2012-2016) (Figura 5). Trata-se do estabelecimento de uma relação contratual entre artista e participante formalizada por meio da assinatura de um Termo de Compromisso. Por intermédio desse documento, o participante recebe uma camiseta sobre a qual a artista pintou um título ocupacional e se compromete a enviar-lhe um relato das ações que realizar enquanto estiver vestindo a camiseta, lembrando-se de mencionar o tempo que consumir na(s) tarefa(s). O projeto pretende produzir uma publicação conferindo certa medida de visibilidade aos relatos produzidos pelos participantes ao longo das edições realizadas entre 2012 e 2016.

Claro está que os trabalhos mencionados articulam dispositivos contratuais como condições de possibilidade para o estabelecimento de relações de participação, seguindo uma vertente sobejamente explorada pela arte contemporânea, aquela que consiste em experimentar modos de "estar junto", bem como lançar mão do espaço expositivo enquanto laboratório para experiências de índole social.

Não tão claras parecem ser as trocas e os sentimentos que orientam as relações intersubjetivas nos complexos circuitos do mundo da arte. Embora meu caro leitor tenha sugerido que a disposição relacional que orienta os contatos entre artistas e outros agentes do sistema da arte seja contrária aos protocolos e atitudes que regulam as relações fora dali, creio que tal premissa merece um pouco mais de nossa atenção para além de uma automática e inconteste adesão.

O comentário do leitor/participante parece caminhar no sentido de sugerir que o procedimento de circulação de *Escritura*, na medida em que não abria mão de um prazo definido – mas, negociável, é bom que se diga - para a devolução do livro, reproduzia mecanismos relacionais cerceadores ou coercitivos como aqueles que regulam o funcionamento das relações em sociedade. Será que o leitor estava sugerindo que o procedimento de circulação de *Escritura* deveria prescindir de certo controle sob o risco de reproduzir relações instituídas ao invés de instituir novas formas relacionais? Será que o leitor estava pressupondo o espaço da arte como aquele de uma liberdade alheia aos imperativos dos mecanismos de controle e poder?

O entendimento da arte como um espaço privilegiado para trocas afetivas e efetivas tem nutrido tanto a literatura do campo quanto o repertório de gestos artísticos. A expressão cunhada por Nicolas Bourriaud (2009), "Estética relacional", procura recobrir um amplo espectro de práticas artísticas orientadas pela e para a produção de relações sociais. Na tipologia da arte relacional desenhada por Bourriaud, encontramos o tópico: "Colaborações e contratos". Ali, o crítico situa artistas que propõem como obras de arte momentos de sociabilidade e objetos produtores de sociabilidade. Mas, o texto não avança muito no sentido de discutir a opção que determinados trabalhos fazem pela forma contrato.

Questionando as premissas da Estética relacional, teóricos como Claire Bishop (2004) ou Nestor Garcia Canclini (2010) sublinham a pertinência de considerarmos a qualidade das relações intersubjetivas que a ela subjazem. Bishop e Canclini, citando Jacques Rancière (2005), sugerem que o problema da teorização de Bourriaud consiste em subsumir o caráter de desacordo, fricção, confronto e aspereza próprios das relações intersubjetivas em premissas consensuais. Embora se diga que a Estética relacional não deva ser tomada

por empreendimento teórico, uma vez que é tão somente a pauta de um curador, a expressão tem se prestado a uma profusão de críticas e comentários, o que constitui parte de seu mérito. Além disso, a noção pode ser remontada a múltiplos textos e autores que lhe serviriam enquanto genealogia.

Os termos de adesão e de compromisso, que compõem a fisionomia dos acordos propostos pelos dois projetos de arte contemporânea que mencionei aqui sinalizam um esforço de formalização do caráter intangível que circunscreve o espaço das relações intersubjetivas. Mas, ao recorrer a esses instrumentos de ordem jurídica, tais elementos revestem de burocracia o âmbito das relações afetivas, território por excelência da arte e dos artistas. E se é assim, o que pode significar recorrer a esses expedientes no que diz respeito ao estabelecimento das feições de um projeto de arte? Tratar-se-ia de uma solução que investe na ironia como estratégia poética?

Talvez a melhor maneira de equacionar respostas para tais perguntas seja dedicarmos alguma atenção aos termos do compromisso dispostos no contrato de em obra *project* (2012-2016). Ali, podemos ler:

> *"8 (oito) títulos ocupacionais pintados sobre 8 (oito) camisetas". as camisetas não são vendidas, não são doadas, não são emprestadas e não devem ser compreendidas como alguma espécie de brinde. as camisetas constituem uma classe de objetos muito específica, como o são certos bilhetes de acesso. as camisetas não são destinadas a uma ou outra pessoa determinada, mas estão prontas para serem adquiridas por um usuário que queira assumir a relação de compromisso descrita nos seguintes termos: vestir a camiseta. enviar para a artista o seu relato sobre a(s) ação (ações) que você realizou enquanto usava a camiseta, lembrando-se de mencionar o tempo consumido na(s) tarefa(s)."*

Neste trecho tem-se a explicitação da única via pela qual as camisetas podem ser adquiridas: mediante um interesse específico traduzido pelo gesto de assunção do compromisso formulado no documento. A camiseta é, portanto, cedida ao interessado a partir do compromisso que este assume de vesti-la. E "vestir" é um verbo que sinaliza tanto uma ação efetiva, quanto implica os sentidos correntes da expressão "vestir a camisa": aqueles de dedicação e esforço. Assim, além de vestir a camiseta, o usuário deve relatar o que fez enquanto a vestia, como usou o objeto, mencionando o tempo gasto nas ações de uso. Aqui nos aproximamos de um ponto importante: as duas instâncias da ação: o fazer e o relatar. Trata-se de duas instâncias a partir das quais o projeto propõe discutir o termo *performance:* performance como experiência, o que circunscreve o termo à sua acepção no contexto dos anos 60 e 70, e performance como desempenho, sublinhando a aplicação da palavra a uma categoria tecnocrática de avaliação de resultados. No primeiro caso nos aproximamos da camiseta/título ocupacional como um convite à invenção do usuário das situações de uso, das ações possíveis e desejáveis, um convite a um "exercício experimental de liberdade", no conhecido enunciado de Mário Pedrosa. Na segunda perspectiva, o uso da camiseta como o exercício de uma suposta tarefa, uma obrigação a ser cumprida com o intuito de se alcançar certo nível de produtividade.

Parece claro na arquitetura do projeto que as relações a serem desenhadas pelo trabalho buscam sublinhar certo caráter de autonomia e inventividade do usuário. Essas seriam

as relações que o trabalho procura catapultar. Mas, interessa ao projeto manobrar a ambiguidade porque tal elemento é aquele capaz de lançar luz sobre o campo problemático que se busca alcançar: o território das relações intersubjetivas. Nesse sentido, o Termo de Compromisso apresenta o item "dúvidas frequentes", listando questionamentos *readymade* que visam ressaltar certa insegurança que pode advir de relações interpessoais. As perguntas sugerem que o usuário estaria receoso acerca da natureza do compromisso que está sendo firmado com a artista.

É o que podemos perceber na seguinte dúvida frequente: "O que eu vou fazer com o seu relato?" e a consequente opção do texto por não explicitar uma resposta, pretendendo sugerir uma intenção velada, por parte da artista, de apropriação do trabalho do usuário da camiseta. Tal suposta apropriação alude àquela que constitui uma característica constitutiva do trabalho no contexto do sistema capitalista.

Sobre o enunciado: "receberei os relatos via e-mail e/ou correio e, desde já, agradeço pelo seu trabalho", pode-se depreender que o conceito de "participação" está sendo deslocado pela insinuação da ideia de prestação de serviço. O usuário da camiseta participa ou presta um serviço à artista ao firmar o compromisso?

A despeito dessas e de outras dúvidas, a relação entre artista e usuário da camiseta está fundada sobre certa premissa relacional que subjaz aos dois projetos aqui apresentados: em obra *project* e *12 imagens guardadas,* ao lançarem mão da forma contrato, enquanto dispositivo relacional, solicitam um espectador/participante interessado, disposto a comprometer-se com as "regras do jogo" o que, em certa medida, significa também a condição para transformá-las.

REFERÊNCIAS

BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. October, Massachusetts, n. 110, p. 51-79, fall 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 151 p. Título original: Esthétique relationelle.

CANCLINI, Néstor Garcia. La sociedad sin relato: antropologia y estética de la inminencia. Buenos Aires, Katz editores, 2010. 264 p.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org., Ed. 34, 2005.

NOTAS

19 Fabíola Tasca é artista e pesquisadora. Doutora em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG e professora na Escola Guignard da UEMG.

20 Dados de financiamento: em obra project (2012-2016) integra o projeto de pesquisa "Artista plástico: aspectos fisionômicos de um título ocupacional", que vem sendo desenvolvido no contexto do PIBIC/UEMG/CNPq, com vigência de agosto de 2014 a julho de 2015. O projeto conta com a participação do aluno Arthur de Camargos Resende enquanto bolsista de iniciação científica.

MAQUIANDO FACHADAS: INSTALAÇÕES INTERATIVAS, ESPAÇO PÚBLICO E A NEGOCIAÇÃO DE IDENTIDADE CÍVICA

FAÇADELIFTS: INTERACTIVE INSTALATIONS, PUBLIC SPACE AND THE NEGOTIATION OF CIVIC IDENTITY

Gabriel Manotti
Universidade Federal do Espírito Santo/UFES

RESUMO
Este artigo busca delinear o tipo de representação política que se configura a partir da instalação Body Movies, do artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer. Para tanto, analisamos os efeitos que a projeção mapeada de vídeo e a interação computacional podem ter no engajamento do público com o espaço urbano por meio do trabalho artístico. Tomamos como referência o conceito de Dingpolitik de Bruno Latour.
Palavras-chave: videomapping, Dingpolitik, instalação interativa

ABSTRACT
This paper means to outline the kind of political representation that is configured within the installation Body Movies*, by the Mexican artist Rafael Lozano-Hemmer. In order to do so, we analyze the effects that video projection mapping and computer interaction might have in the public engagement with the urban space by the means of the artwork. We depart from Bruno Latour's concept of* Dingpolitik.
Keywords: *videomapping*, *Dingpolitik*, interactive installation

UMA SOMBRA DO USO DOS ESPAÇOS PÚBLICOS

A certa distância o prédio já aparece transfigurado, acendido pelos poderosos canhões de luz que foram instalados ao seu lado. Os fachos brancos lavam sua fachada como se a estivessem limpando não apenas de marcas da passagem do tempo, como também de todas características particulares. Assim, ainda que mantenha os contornos familiares, a parede do cinema Pathé, em Rotterdam, se torna uma espécie de *tabula rasa* arquitetônica.

A princípio, os transeuntes não percebem essa transformação. O cinema fica situado em um canto da Schouwburgplein, uma praça cujos horizontes permanecem generosamente abertos ao *skyline* da cidade. A estação central está a apenas algumas quadras de distância, e distrações se multiplicam: marcos urbanos como o teatro local e a sala de concerto dividem espaço com cafés e prédios corporativos. No coração pulsante de Rotterdam, os canhões de luz parecem fazer pouca diferença. Ainda assim, conforme as pessoas passam ao largo do cinema, é impossível não notá-los – ou ainda, perceber seus efeitos luminosos.

É tudo uma questão de posições. Os canhões estão posicionados no chão, em orientação perpendicular ao fluxo cotidiano de pedestres pela praça. Conforme as pessoas passam em frente a eles, inevitavelmente interrompem os fachos de luz, jogando uma miríade de sombras no prédio. Os transeuntes são repentinamente surpreendidos por suas próprias silhuetas, transformadas pela projeção. Esses duplos tornam as pessoas conscientes de si mesmas, levando-as também a perceber umas às outras. Assim, os habitantes da cidade ganham nova atenção sobre o modo como suas trajetórias coletivas se imprimem na *agora*.

Nesse momento, formas peculiares de interação social parecem emergir. Indivíduos que talvez nunca tenham se falado antes se reúnem numa brincadeira de sombras. Eles dançam tango, apertam as mãos e fingem lutar karatê. A silhueta gigante de um quica a de outro como se fosse uma bola de basquete. Mais do que a ocupação midiática do espaço urbano, essas performances parecem operar uma negociação de fronteiras pessoais, conforme os corpos se fundem, se reformam e se apartam no plano bidimensional.

Os parágrafos acima poderiam estar descrevendo uma apropriação espontânea de infraestrutura pública, mas em verdade não estão. Trata-se de uma obra de arte chamada *Body Movies*, feita pelo mexicano Rafael Lozano-Hemmer. O trabalho é parte da série de instalações hi-tech *Relational Architectures* (arquiteturas relacionais) – mais precisamente, é a *Relational Architecture* de número 6. Foi implementada na Schouwburgplein em 2001, como parte do programa de Rotterdam como Capital Cultural da Europa daquele ano. O que estive descrevendo até agora é uma documentação em vídeo da obra.

Lozano-Hemmer define arquitetura relacional como "eventos interativos em larga escala que transformam edifícios emblemáticos por meio de novas interfaces tecnológicas" (LOZANO-HEMMER, 2000). Essa complexa dimensão midiática aparece quando *Body Movies* é ativada pela presença do público. Conforme obstruem os poderosos fachos de luz, as pessoas revelam projeções de vídeo digital que estavam sendo ofuscadas por eles. Essas projeções consistem em um conjunto de retratos escolhidos aleatoriamente de uma coleção de milhares, produzidos pelo artista em diversos lugares pelo mundo. Um sistema computadorizado

rastreia suas posições na parede; tão logo todos tenham sido revelados pela sombra dos transeuntes, o sistema reinicia e exibe um novo conjunto de imagens.

Assim, *Body Movies* parece cumprir o destino para o qual a Schouwburgplein foi preparada desde 1996, quando foi reinaugurada após uma grande reforma. Antes disso, a praça era descrita como uma área urbana subutilizada, praticamente morta. Com o redesign planejado pelo escritório de arquitetura paisagista West 8, o lugar deveria se tornar um "espaço público interativo, de uso flexível, que se transformasse ao longo dos dias e das estações" (GEUZE, 2006). O renovado leiaute da praça, com altas torres de ventilação e postes de luz parecidos com guindastes, deveria refletir o do porto de Rotterdam, situado nas proximidades. Ao mesmo tempo, deveria aludir para o caráter teatral do lugar, com seu piso ligeiramente elevado em relação aos arredores, de modo a parecer uma espécie de palco flutuante. Nesse sentido, o projeto – que fora comissionado pelo governo da cidade – simbolicamente acolhia cada cidadão como se fosse um ator, cujas ações mais simples estivessem dotadas de desproporcional relevância.

Ao suplementar a histórica fachada do cinema com a atual presença das pessoas, o trabalho de Lozano-Hemmer traz à tona essa dimensão cenográfica da praça. Capacitado pela projeção, o público parece adquirir agência imediata sobre a organização tanto física quanto simbólica da cidade. A rígida arquitetura do cinema se abre tanto para a atividade dos cidadãos locais quanto para os perfis da multidão global. Por meio de sua interação, essas representações realmente transformam o emblemático edifício, mesmerizando os transeuntes com o evidente poder que seus gestos exercem sobre os arredores.

Não obstante, enquanto admiramos os dramáticos efeitos de luz que tomam a fachada do cinema, somos levados a nos perguntar quão profundamente a sua estrutura está sendo afetada. Quão significativa é a dramaturgia que o público representa, quando se torna ator nesse palco? Quanta atenção estará a cidade prestando na sua performance? E, depois que a instalação tiver sido desmontada e levada pra longe, quais marcas terão as sombras deixado na praça?

MODOS DE REPRESENTAÇÃO E ENGAJAMENTO TECNOLÓGICO

Pode parecer má fé esperar que uma instalação interativa tenha consequências de longo prazo na vida de uma cidade. Um trabalho como *Body Movies* não se coloca como um novo parlamento, com o propósito de questionar usos cotidianos do espaço urbano. Pelo contrário, foi estabelecido claramente como um evento: um fenômeno passageiro, ligado especificamente à celebração de identidade cívica que foi a transformação de Rotterdam em Capital Cultural da Europa no ano de 2001. Com sua efemeridade, a instalação exercita o caráter da arte como utopia, proporcionando um vislumbre de potenciais adormecidos na cidade.

Agora, conforme obras similares se multiplicam pelo mundo, não estariam elas representando algum papel no desenvolvimento da metrópolis contemporânea? Já há alguns anos, o uso de projeções massivas de vídeo em espaços públicos, seja na fachada de edifícios notáveis ou em monumentos nacionais, parece ter se tornado uma forte tendência, malgrado a efemeridade de cada instalação individual. Recentemente, pudemos vê-las em lugares tão distintos quanto o Leopold Museum, em Vienna, por ocasião da celebra-

ção do 10o aniversário do MuseumsQuartier (Austria, 2011); o Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, como parte de uma campanha publicitária contra a exploração sexual infantil (Brazil, 2010); e um edifício governamental em Vladivostok, para marcar a realização de um gasoduto pela companhia Gazprom (Russia, 2011).

Essa pequena coleção de exemplos demonstra a diversidade – tanto temática quanto geográfica – da recente proliferação de instalações midiáticas em espaços públicos. Ao mesmo tempo, ela sinaliza uma espécie de plano geral, que envolve assentar novas intituições sobre arquiteturas tradicionais, como se quisessem tomar emprestado a aura cívica destas para promover aquelas como itens legítimos de interesse nacional. Nesse sentido, tais instalações parecem pertencer a uma categoria emergente de espetáculo performático que responde a situações de crise urbana criando aspirações por um "senso coletivo de propósito e identidade cívica, ainda que por meio de diferentes estratégias e visões daquilo que a cidade pode em última instância se tornar" (DROBNICK & FISHER, 2012, p. 7).

A despeito de sua singularidade, tais peças possuem características comuns que podemos apontar como marcas de um gênero que já se insinuava no trabalho de Lozano-Hemmer. O mais marcante desses traços consiste no fato de a projeção ser utilizada não como um canal para exibição de imagens em movimento, mas como sim uma técnica sofisticada de iluminação estrutural. Essa técnica, apropriadamente batizada de *mapeamento de vídeo* (*video mapping*), consiste em distorcer a imagem de modo que ela se ajuste aos contornos desiguais da superfície tridimensional em que é projetada. Desse modo, sem que seja diretamente transformada, a estrutura dá a impressão de estar brilhando, mudando de cor e até - graças a hábeis truques de perspectiva e o uso de *chiaroscuro* - passando por transformações físicas.

O mapeamento de vídeo faz uso da leveza dos projetores digitais e da fluidez da imagem gerada por computador, que pode ser deformada para se adaptar à topografia das mais diversas superfícies de projeção. Atualmente, existem programas robustos para o consumidor final capazes de realizar essa tarefa com facilidade, tais como o gratuito *Video Projection Tools 7.0*, comumente empregado na produção de videocenários dinâmicos para teatro. Aplicada a instalações públicas de larga-escala, essa técnica capacita o artista visual a agir como um designer de set da paisagem urbana. Por meio de jogos de luz, o mapeamento de vídeo torna possível para o cidadão operar uma aparente reorganização das estruturas físicas da metrópolis, contornando as burocracias envolvidas no planejamento urbano. Nesse sentido, essa aplicação das tecnologias digitais parece incitar a autonomia do sujeito sobre os aparelhos institucionais.

Por outro lado, é mister ressaltar que o mapeamento de vídeo segue uma tradição estética herdada diretamente da projeção perspectiva da pintura Renacentista, que se desenvolveu em formas arquitetônicas de perspectiva forçada durante o período Barroco (século XVI). Eis o paradoxo: ainda que abrace a interatividade das mídias computadorizadas, essa técnica obedece a um modo de representação que ainda depende da fixação autoritária de um olhar absoluto. Como um *trompe l'oeil* glorificado, o mapeamento de vídeo vincula espectadores e equipamentos a determinadas posições, apagando a constituição material do lugar. Ilusórias, as totalidades espaciais criadas por essa técnica subordinam

os usos do espaços a pesadas *assemblages* midiáticas que são mantidas fora-das-vistas, indo contra as indeterminações essenciais que deveriam estar no cerne da vida pública.

A partir dai, podemos especular certas implicações socio-políticas dessas instalações interativas em espaços públicos. Seu modo de funcionamento parece expressar uma modalidade pré-determinada de como as dinâmicas de representação cidadã podem ser implementadas na urbe. O que faz da pioneira *Body Movies* um ótimo exemplo dessa modalidade, além de sua coerência conceitual, é certo caráter interfacial que teria sido sublinhado em trabalhos mais recentes, como aqueles mencionados acima (que poderiam mais diretamente ser equiparados a espetáculos de luzes e fogos de artifício).

Empregando sistemas digitais, *Body Movies* parece encorajar uma intensa interação entre as estruturas urbanas e a atividade dos cidadãos. É preciso entretanto ressaltar que tal interação não corresponde a uma reforma no território ou na maneira como as pessoas se engajam com o entorno. A instalação opera como um suplemento tecnológico que, enquanto estabelece uma plataforma de comunicação horizontal, preserva as estruturas subjacentes e aquilo que representam. Tomada não como promessa utópica e sim como metáfora, essa organização se mostra problemática. Ainda que permita às pessoas afetarem a paisagem urbana com gestos mínimos, a instalação paradoxalmente contém tais performances, tornando o espaço da cidade ainda mais impermeável. Em outras palavras, o aparente empoderamento criado dessa forma fica circunscrito à obra, amortecendo a atividade dos cidadãos.

Essa análise se vale da ideia de que o reino político não é constituído apenas por "procedimentos que autorizam e legitimam", mas também "na *res* que cria um público a seu redor" (LATOUR, 2005, p. 16). Com o conceito de *Dingpolitik*, Bruno Latour busca nos sensibilizar para as condições materiais da governância, nos instando a adotar uma espécie de democracia *orientada a objetos* (*object-oriented democracy*). Por meio dessa abordagem, as dimensões política e midiática da representação se aproximam. A primeira se refere a capacidade de legitimar e reunir autoridades em torno de um determinado assunto, enquanto a segunda sugere formas pelas quais esse objeto de disputa é trazido aos olhos e ouvidos dos atores interessados (IBID).

Presumindo uma conexão essencial entre os protocolos de autenticação e a produção de sensibilidades, produz-se um engajamento mais escrupuloso com a cidade enquanto campo de negociações políticas. No cerne dessa atitude está uma definição de *objeto* que possa dar conta de sua realidade em rede, que Latour assim descreve:

Cada objeto reúne em torno de si uma assembleia de partidos relevantes. Cada objeto provoca novas ocasiões para disputas apaixonadas. Cada objeto pode também oferecer novas maneiras de atingir uma conclusão sem demandar outros acordos. Em outras palavras, objetos – tomados como conjuntos de questões – nos vinculam de formas que delineiam um espaço público profundamente diferente do que é comumente reconhecido sob a rubrica de "político" (2005, p. 15).

Nesse sentido, nos atentamos para a existência dos objetos como *coisas* (*Dings*) que representam a disputa por diversos assuntos de interesse: a expressão material de um conjunto de atividades e vontades conflitantes. Tais coisas não são mero resultado da ação

política, mas os meios pelos quais a política se faz articular. Como tal, sua existência tanto depende quanto se propaga muito além das formas nas quais elas parecem emergir.

Sob essa luz, *Body Movies* pode ser tomado como uma peça de infraestrutura urbana efêmera, que é mobilizada pela vida cotidiana da cidade malgrado sua dimensão utópica. Em diversas fotografias e vídeos encontrados online, a obra aparece como uma espécie de marco espacial eletrônico, propagando para todo o mundo a paisagem da Schouwburgplein como uma arena interativa. Percebemos assim como a obra ressoa muito além de sua curta duração, pontuando a história e informando a identidade cívica a longo prazo. Da mesma forma, é preciso notar que a obra se realiza por causa de condições para além da intenção, inspiração e recursos do artista, tais como a agenda de instituições públicas e as contingências do mercado.

Ao estabelecer uma plataforma para a interação do público, a própria instalação se faz pública de determinadas maneiras. As negociações por trás desse processo permanecem entretanto *privadas*, fora do alcance não apenas da audiência que inicialmente interagiu com o trabalho, como também de qualquer um que se aproxime dele hoje em dia, por meio dos registros imediatamente acessíveis. Eximir o trabalho de tais negociações – que são tanto midiáticas quanto políticas – implica naturalizar sua privatização. Mais especificamente, implica ignorar como *Body Movies* articula a história dessa outra *coisa* que ele supostamente transforma: as emblemáticas estruturas da cidade.

REFERÊNCIAS

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base. In: XAVIER, Ismail (ed.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

DROBNICK, Jim & FISHER, Jennifer. “Introduction”. *Public*, vol. 45, 2012, pp. 6–7.

GEUZE, Adrian. *Paysages*. Paris: Pavillon de L’Arsenal, 2006.

LATOUR, Bruno. From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public. In: LATOUR, Bruno & WEIBEL, Peter (eds.). *Making Things Public*. Cambridge: MIT, 2005.

LOZANO-HEMMER, Rafael. “History”. *Vectorial Elevation Reading*, 2000. Disponível em: <http://goo.gl/S2zay>. Acesso em: 14 out. 2011.\

NOTAS

21 Ecossistema significa o sistema onde se vive, o conjunto de características físicas, químicas e biológicas que influenciam a existência de uma espécie animal ou vegetal. É uma unidade natural constituída de partes vivas.

22 Indagação de Joseph Beuys.

23 A Convenção da OMPI define como Propriedade intelectual, a soma dos direitos relativos às obras literárias, artísticas e científicas, às interpretações dos artistas intérpretes e às execuções dos artistas executantes.

24 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.

25 Movimento Neoplasticismo batizado por Piet Mondrian.

26 Nicolas Borrioud-Teórico francês que analisa esta abertura da arte na sua relações. Constituindo uma nova estética. A estética relacional

O foco desse movimento está predominantemente na preocupação com as relações humanas na arte, do artista com seu entorno e com seu público.

27 O foco desse movimento está predominantemente na preocupação com as relações humanas na arte, do artista com seu entorno e com seu público

ESTADOS DE ARTE E TEMPORALIDADES INCOMUNS: ARTE PÚBLICA NA VIA UERJ/ MANGUEIRA

Isabela Frade
Universidade Estadual do Rio de Janeiro/UERJ
Jonatas Martin Puga
Universidade Estadual do Rio de Janeiro/UERJ

RESUMO
Na interação dialógica entre universidade e favela se fundamentam processos experimentais de comunalidade. A universidade, promotora de reflexões e ações, fomenta a própria comunidade acadêmica e seu entorno, com a Mangueira, na proposição de práticas estéticas efêmeras em formas presenciais. Os encontros se desdobram por multiplicidades heterotópicas. Passagens, escadas, casas, platôs e jardins emergem em deslocamentos espaço-temporais por situações de arte: tráfego de tempos variados, heterocronias em associações de sujeitos diversos por temporalidades múltiplas.
Palavras chave: arte pública, trânsito cultural, comunalidade, heterotopia.

RESUMÉN
En la interacción dialógica entre la universidad y la favela se basan procesos experimentales de comunalidad. La universidad, promotora de reflexiones y acciones, fomenta la propia comunidad académica y lo que hay en su entorno, como la Manguera, en la proposición de prácticas estéticas efímeras de formas presenciales. Los encuentros se desarrollan por las multiplicidades heterotópicas. Pasajes, escaleras, casas, jardines y mesetas emergen en desplazamientos espacio-temporales por situaciones de arte: diferentes tiempos de tráfico, heterocronias en asociaciones de sujetos diversos por múltiples temporalidades.
Palabras clave: arte público, tránsito cultural, comunalidad, heterotopía.

INTRODUÇÃO: CULTIVANDO FORMAS DE TEMPORALIDADE NA ARTE

Plantar flores é uma ação inocente que requer uma paciência permanente. O lento crescimento das plantas, a adaptação ao transmude, a abertura de uma pequena flor exige um tempo que é próprio. A primeira lição do jardineiro é saber esperar. A escolha dessa atividade para regular as nossas presenças na comunidade mangueirense nos obriga a compor essa atitude, em que pesem outras ideias mais encantadoras ou instigantes. Permanecer ali, em espera semanal pelas ocorrências de violência e desgaste natural são as condições mínimas nesse exercício. Mesmo que sofrendo interferências externas, um jardim tem o seu próprio tempo, um estado à parte de tudo. A crítica francesa, Anne Cauquelin, irá dedicar delicados pensamentos a essa forma de arte em seu pequeno livro *A invenção da paisagem* (2007), quando reporta à forma grega, o espaço das delícias. Referindo-se ao jardim das musas, Cauquelin segue na história e reconhece a passagem do tempo, quando o jardim se refaz em novos modos de tratar a natureza.

Das formas romanas de prazer ameno, ao canto seguro medieval e ao espaço de cientificidade, pela Botânica renascentista e os princípios místicos de encontros com a liberdade no mundo moderno, o jardim vem sendo um espaço que acompanha, como uma moldura, muitas construções na história humana tanto no ocidente quanto no oriente, seja em pequenas moradas ou em grandes palácios e igrejas. "O jardim oferece, com efeito, esse paradoxo amável de ser 'um fora dentro'." (Op. Cit., p.63) Espaço de enlace entre natureza e cultura, gera um campo heterotrópico, uma "dobra da memória", uma fresta no tempo e no espaço.

A agricultura cria uma segunda natureza, segundo Cícero (Apud PANZINI, 2013). Os jardins, derivados destas, assumem a ordem do belo e do sagrado como princípio. A neutralidade do espaço em um jardim, obtida pelos cercados, pelos recortes e passagens organizados, compõem essa mistura entre formas naturais e culturais. Franco Panzini, arquiteto paisagista e historiador da arte, irá identificar nos jardins da renascença um espaço privilegiado para o encontro das nobrezas e das novas personagens políticas em ascensão, definindo-os como "máquinas de comunicação extraordinárias".

O jardim, em outra perspectiva, através do pensamento foucaultiano, é visto como um tapete onde o mundo vem realizar a sua perfeição simbólica. Primeiro exemplo que o filósofo trabalha no desenvolvimento da noção de heterotopia, o jardim é o menor espaço que se faz como totalidade do mundo, "heterotopia feliz e universalizante" (FOUCAULT, 2013). Nesse sentido, revisitamos essas ideias de construção de espaços idílicos e prazerosos, recursos para sedução e encantamento nos sentido de discurso político indireto, reconfigurando o espaço abandonado de uma viela na comunidade Mangueira e criando ali o *Jardim da Tia Neuma*.

Aprofundando em nosso próprio intuito de criar um jardim como recurso relacional, ampliando o nível de interações na frequentação da Rua Icaraí, consideramos que essa forma de agir, mesmo por sua fragilidade instrínseca, serve aos nossos propósitos e cria um campo de neutralidade protetora, no próprio espaço protegido do "gênio do lugar", como afirmavam os gregos. O papel de recolher o lixo, de cortar as partes mortas, de revirar o terreno e arriscar novas sementes é extenuante. Enquanto alguns dos pesquisadores

e artistas teimam em aprender o oficio, outros se instalam em espaços contíguos, e se postam em outras formas de presença. Há uma oficina de modelagem no barro, e o grafite sendo testado nos muros e portões. Aparecem as conversas na porta da escola ou nas soleiras das casas mais próximas. O grupo de educadores, artistas e pesquisadores em formação da UERJ, centro universitário vizinho, compõem o projeto de arte pública ARTE VIVA, tentando criar, pouco a pouco, a partir do traçado da rua, uma grande linha verde.

DO TRÁFEGO/TRÁFICO ESPAÇO-TEMPORAL EM EMARANHADO HETEROTÓPICO

O decorrer das experiências no projeto na via UERJ/Mangueira traz a prática da arte por formas efêmeras e sempre cambiantes. Suas instabilidades e multiplicidades são decorrentes da diversidade deste convívio intercomunal. A proposição do diálogo universidade/favela arrisca-se a observar a vida cotidiana nestes dois espaços. E fica cada vez ainda mais clara, através de conversas e do simples estar presente junto aos moradores, a situação de estarmos reféns de um tráfego/tráfico. Medimos com cuidados nossos deslocamentos espaço-temporais nessa passarela de afetos. Tendo o território favela e a nossa representação acadêmica como pontos de troca, de barganha, estamos propondo uma experimentação de práticas desterritorializantes de corpos e de lugares.

O tráfego/tráfico do espaço-tempo surge nas narrativas individuais e coletivas estabelecidas ao largo de uma escadaria disposta num estado heterotópico entremeado, condição produzida pelo próprio sobe/desce na escada, com platôs-jardins e suas entradas e saídas. Dispõem-se ali uma creche escola, um muro extenso de uma antiga fábrica, uma igreja evangélica, como as fileiras de casas de um lado de outro, margem de um rio/rua: casa/brechó, casa/confeitaria e casa-morada. No final, no último platô/jardim, uma praça redonda.

Em todo este complexo heterotópico, que segue o pensamento foucaultiano, emerge da perspectiva funcional destacada na junção com a esfera social, comunitária.

> *Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros 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, eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias" (FOUCAULT, 2013, p.415).*

No segundo platô-jardim, seguindo o asfalto a partir do primeiro plano, na rua, está a creche, onde mães, pais, irmãos e avós esperam a hora da saída, o sinal tocar, e as crianças (os "miúdos", na gíria) saírem junto com as professoras ("as tias", também na fala local) com outros responsáveis; operando assim uma rede de heterocronias pelas conversas entre gerações, no ficar da criança e do responsável partilhando da experiência da cerâmica, dos jogos de dama e xadrez, e da observação/fazer da grafitagem; ou até mesmo na urgência da pressa de retornar a outros espaços de convívio mais restritos. Em todo caso, são manifestações e relações de troca, dos mais variados interesses e desejos

– causa e efeito de corpos em mútua afetação – a fim de saciar suas próprias vontades e necessidades, em sucessivos arranjos informais na disposição pessoal frente à organização comunal. Há uma ressignificação operando nesse espaço quando atuamos em coletividade, quando brincamos juntos ou estamos reconhecendo nossas capacidades para um encontro na diferença.

As marcas dos grafites nas casas reclamam uma força e imediatez que o jardim não pode exibir. Instauramos, assim, dois movimentos contrários, entre sutileza e agressividade, entre espera e transformação súbita.

NOMADISMO E RESISTÊNCIA: GRAFITE E PICHAÇÃO

Aqui tomamos emprestado o Tratado de Nomadologia: A Máquina de Guerra de Deleuze e Guattari para refletir sobre as trilhas individuais dos moradores da Mangueira que transitam pela escadaria e a nossa intervenção naquele espaço comunal entendendo que o complexo universitário da UERJ está contido no que se designa comunidade acadêmica e este requer também nossa intervenção. Em Mangueira, as trilhas individuais e nossa ação são instrumentos catalizadores que transpassam pelos processos de trafego/tráfico de espaço-tempo, nos deslocamentos: do subir e descer a escada, parando para descansar no platô-jardim e conversando sobre a história e memórias da favela; ao mesmo tempo em que se escuta uma "batidão", um funk como som ambiente, trava-se uma experiência de evangelização iniciada com a pergunta: *"- Você já aceitou Jesus, meu jovem?".* E nesta interação o indivíduo (o corpo) e o espaço são indiscerníveis.

A cada palavra dita, a entrada e saída das casas e da creche, o ir e vir da praça no alto da escadaria, o fazer parte do projeto, o brincar, o plantar - a cada movimento dado constitui ferramenta nessa máquina de afetação; são afetos que necessariamente não estão sujeitos a uma ação definida por um vetor político ou racional. Antes, estão relacionados a uma ação livre. A própria ocupação daquele espaço já é um dispositivo no sentido de estabelecer novas relações naquele lugar que, anteriormente, era zona habitada por traficantes de drogas da maior facção do Rio de Janeiro; projetamos ir além e `a distância do simulacro de proteção gerado na implementação da política de segurança através das Unidades de Polícia Pacificadora posteriormente.

O próprio devir-ocupação da UERJ/MANGUEIRA se perfaz numa divisão com equidade, num

> *...comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15).*

Produzindo a multiplicidade de tempos e de espaços atravessados pela palavra, pelo ruído, na condição visível ou invisível, na definição da política e da arte pública como forma de experiência do lugar.

A experiência político-artística transita também na ultrapassagem do esquema sensório-motor usual, inúmeras vezes preconceituoso do ser/ver/estar favela, tendo como

aporte o fazer/observar da "grafitagem" e a pichação, na produção de subjetividades. No primeiro caso, com a graduação do grafite ao status de arte pelo sistema-mercado de arte, saindo a princípio da ilegalidade e marginalidade, tem um aspecto um tanto libertário-legalista, no que diz respeito a uma liberdade assistida, institucional, promulgada pelo o aparelho do Estado e pelos sistemas de arte mas, mesmo assim, encontra respaldo na cultura de rua, urbana e popular. No segundo caso (a pichação), que é conhecida nas entranhas da cidade como "XARPI", a operação se desenvolve com maior potência a partir da produção de subjetividade em relação ao espaço público-privado por ser simplesmente marca identitária, revolucionária por si só, se contrapondo as obras de arte reconhecidas pelo mercado e instituições; ou simplesmente a produção de outra estética: histórica como patrimônio imaterial da cidade, popular, de resistência, marginal, caótica, sem moralismo – e até mesmo, como em algumas correntes do "XARPI" preferem que seja uma anti-arte, ou que não seja categorizada como tal. Serve ao propósito de fazer da rua um espaço outro, heterotopia que assoma as fachadas e deflagra a cor em estado pungente.

Figura 1. Grafite em platô na rua Icaraí, Mangueira, RJ, 2014. (Fonte: acervo da pesquisa).

BREVES APORTES CONCLUSIVOS

Dito isto, a ultrapassagem enunciada e buscada neste esforço coletivo é de transpor o esquema regulatório da indiferença e todo seu conjunto moral, tratando de compor uma narrativa visual conjunta a partir das vivências na diferença, trocando lugares e experimentando outros modos de existir. Aqui fazemos um paralelo, um movimento teórico no sentido de estabelecer novas relações onde "é preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro". (DELEUZE: 2011. Pág.32) Propondo assim um conjunto de ações estético políticas ensejando uma comunicação ampliada, permitindo a cada um agir como protagonista

da sua própria história, a fim de encontrar desejos e algumas partes dos afetos perdidos e resgatar o sentido do que foi subtraído no silêncio e na invisibilidade. Entre o brotar lento e doloroso que rompe a casca e se faz flor e o agressivo e imediato risco do spray, desde o chão até o muro, as experimentações seguem a testar a convivência. O quede melhor a universidade leva daí é o aprendizado do estado de comunalidade; A comunidade, por sua vez, requer, tímidamente, um espaço de escuta. Tratamos assim, fazendo eco das palavras de Claudia Paim (2012), da busca por um novo viver social que traga, em seu bojo, o espirito comunitário e o gênio do lugar. Esse é o centro gerador do que vem se apresentando como o sentido da arte do encontro.

REFERÊNCIAS

CAUQUELIN, Anne. A Invenção da Paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
FOUCAULT, Michel. "Outros espaços", in: Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 3ª Edição. 2013, p. 415.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 5. São Paulo: Ed. 34. 3ª Edição, 2008.
DELEUZE, Gilles. A Imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2011. Pag. 32 rítico Ed., 2013,
PAIM, Cláudia. Táticas de artistas da América Latina. Porto Alegre: Panorama
PANZINI, Franco. Projetar a natureza. São Paulo, Editora SENAC, 2013.
RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível. São Paulo: Editora 34, 2009. Pág. 15.
http://geografianovest.blogspot.com.br/2012/07/favela-do-esqueleto.html em 28 de setembro de 14.

CRIATIVIDADE COLABORATIVA: ECOSSISTEMA DE ENTIDADES

Piatan Lube Moreira
Universidade Federal do Espírito Santo/UFES/FAPES

RESUMO
Pretendo, dentro deste artigo, iniciar reflexões a partir do pendulo *autoria* nas suas relações constitutivas, *criativas*, relacionais, nos desenvolvimentos históricos da arte, e refletir sobre algumas das mudanças paradigmáticas impostas pela e para a contemporaneidade. Partindo da crença na criatividade horizontal, que se traduz nas entrelinhas fundamentadoras de um novo modelo de construção de arte, temos o artista como articulador de situações sensíveis, multiplicador de *modos de criar,* dando fluxos de criatividade, contrariando uma postura de apresentar um resultado do seu processo criativo, aos outros sujeitos. Logo, o artista, não se dissolve, dentro desta perspectiva, mas está aberto a outros modos de interação sendo esta relação a grande mudança do paradigma das artes visuais pretendida.
Palavra-chave: Autoria; ecossistemas estéticos; arte colaborativa

ABSTRACT
I intend, in this article, starting from the reflections written into its constituent pendulum, creative, relational, historical developments in art relations, and reflect on some of the paradigmatic changes imposed by and contemporaneity. Starting from the belief in the horizontal creativity, which translates in lines of a new model of constructing art, we have the artist as an articulator of sensitive situations, multiplier ways of creating, giving creativity flows, contradicting a position to present a result of his creative process, to other subjects. Soon, the artist, does not dissolve in perspective, but is open to other modes of interaction with respect to this great paradigm shift of the desired visual arts.
Keywords: Collaborative art; aesthetics ecosystems; author;

PROFUZÕES DE MATÉRIAS

Todo homem é um artista. Isso não significa, bem entendido, que todo homem é um pintor ou escultor. Não, eu falo aqui da dimensão estética do trabalho humano, e da qualidade moral que aí se encontra, aquela da dignidade do homem.

Beuys

Com a ascensão do individualismo possessivo no século XVII, Europa, uma ideia anteriormente inédita começou a ganhar moeda - que hoje alcançou hegemonia - de acordo em que os indivíduos são concebidos como os únicos proprietários de suas habilidades e não deve nada para a sociedade por eles, ou seja, que essas habilidades (e os dos outros) são mercadorias para serem comprados e vendidos no mercado. Uma das convenções para embalar essas habilidades é a instituição conceitual de autoria.

As pessoas tinham vindo a utilizar palavras, notas e pigmentos á encadear contos, músicas e imagens para o sempre, e embora, histórias retém os nomes de alguns dos mais ilustre criadores, estes não tinham recorrido como usuários proprietários das palavras, melodias e cores... De alguma forma poderíamos reivindicar, de forma significativa, para alguns o arranjo especial criado, usando esta matéria originária; Estes começaram a reivindicar a *autoria* da sua configuração especial, de outra forma, a circulação livre das marcas e ruídos, e como tal, regulamentando o uso deles de outras pessoas.

Anteriormente, ideias e frases, rimas e ritmos eram socialmente disponível para que todos possam usar (ou seja, modificar, ou não, e se reproduzir). A autoria tornou-se o nome de estabilização que enxames semióticos, na mercantilização por meio do congelamento em torno de um único nome criador- uma assinatura - como se estes não devessem nada aos usuários ao mundo, gerador desta matéria, e as pessoas que dela fazem uso.

O século XX não foi gentil com autoria (embora até então a instituição de autoria há muito havia triunfado). Psicanálise, hermenêutica e pós-estruturalismo entre muitos outros desafiou a ideia de uma constituinte tema subjacente autoria, deslocando o lócus da produção para o subconsciente, o coletivo, o leitor ou o espectador ... 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 trindade com objetidade da arte. E o espectador (utilizador) como um esteio deste *metiê* Com efeito, a partir de um investimento perspectivo, a autoria já ultrapassou a livre criação e circulação para a objetitificação de propriedades, gerando uma *mercadoria monetavél.*

Partindo da crença na criatividade horizontal, que se traduz nas entrelinhas fundamentadoras de um novo modelo de construção de arte, temos o artista como articulador de situações sensíveis, multiplicador de *modos de criar,* dando fluxos de criatividade, contrariando uma postura de apresentar um resultado do seu processo criativo, aos outros sujeitos. Logo, o artista, não se dissolve, dentro desta perspectiva, mas está aberto a outros modos de interação sendo esta relação a grande mudança do paradigma das artes visuais pretendida.

O cenário coloca em questionamento noções tradicionais do campo da arte, tais como formas de recepção e criação. Como coordenadas emblemáticas, surgem duas frentes de

diálogos críticos: O primeiro se dá no processo de discernimento do exercício da *criatividade*: O ser criativo e seus *ecossistemas*[21] estruturais. O segundo, como argumenta *Stuart Hall* é a noção de sujeito moderno, que se estende na *arte como propriedade pessoal,* intelectual, individual, sendo a arte como exercício moderno de expressão do íntimo, e sua passagem para a era globalizada de sincretismos de identidades possíveis, em um mesmo sujeito.

PORQUE TODO MUNDO NÃO É ARTISTA?[22]

A criatividade sempre fora estudada a partir do sujeito, logica moderna de constituição poética, desarticulada aqui, para o florescimento uma linha de reflexão que proporciona uma nova e valorosa perspectiva do sujeito e suas faculdades criadoras dentro do processo de *criação em rede*.

> *No início do século proliferaram estudos sobre a criatividade a partir das biografias de pessoas famosas, nomeadamente de estadistas, artistas e cientistas. O estudo de criadores eminentes ganha, assim, popularidade, embora não seja conclusivo e muitas vezes pouco se avance na explicação deste processo (Weisberg, 1986).*

Atribuída como propriedade inerente à subjetividade do individuo, a criatividade, norteia uma concepção duradoura da qual florescem os arcabouços modernos de concepção individual da criação; valorizando a perspectiva *de si para si, a*tribuindo assim uma noção contrária da criatividade como moeda de troca de sociabilidade, como defende *Ostrower*:

> *Consideramos a criatividade um potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial uma de suas necessidades. As potencialidades e os processos criativos não se restringem, porém, à arte. Em nossa época, as artes são vistas como área privilegiada do fazer humano, onde ao indivíduo parece facultada uma liberdade de ação em amplitude emocional e intelectual inexistente nos outros campos de atividade humana. O criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam. (OSTROWER 1978).*

Entende-se assim, a criatividade como fenômeno sistêmico em rede, e conectado sensivelmente com o todo (História, identidade, ambiente), revelador de um modo de consciência do mundo. A arte é o exercício da liberdade criativa, sendo a maior missão da evolução humana, a ponto desta libertação ser extremada para além do sujeito e dos próprios domínios da arte.

> *Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito.(HALL,1992)*

Tendo como referência o autor *Stuart Hall*, esta mudança de paradigma do sujeito, logo, da criatividade no modernismos-tardio, concebe um potente campo de pedagogia dos sujeitos, uma plataforma relacional, dispositivos de transformações e fomento da sensibilização individual para a construção dos contextos ampliados de cultura e sociedade. Reposicionando assim os conceitos de sujeitos, nos seus processos de criação:

> *Digamos que algumas das ideias mais recorrentes sobre criatividade passam por (1) se considerar o ato criativo como o resultado de um processo inconsciente, (2) se entender a criatividade enquanto inspiração súbita, e, (3) se considerar a criatividade como processo inerente a um génio que, na visão ptolomaica, centre sobre si todas as qualidades necessárias à emergência de um produto criativo (Weisberg, 1986).*

Articulando-se dentro de um campo do pensamento artístico estruturado e solidificado na concepção *rizomática* relacional dentro do ecossistema fenomenológico das redes na formação do sujeito-artista. *Seres de significação e ou re-significação do mundo*, atributos de genialidade (destreza de sua criatividade). As contribuições da época modernista e os avanços da psicologia e consequentemente os estudos sistémicos sobre o homem e o seu processo emocional contribuíram para as híbridas formações da identidade:

> *A liberdade moderna não era simplesmente a afirmação de novas possibilidades: era sobretudo uma revolta. um desejo crítico frente às coisas e valores instituídos. No limite, expressava o paradoxo de um sujeito que não reconhecia mais o mundo enquanto tal. E de um objeto - o mundo - que parecia não se comunicar com a principal figura construída pela civilização ocidental: o Sujeito. A correlação organizada - amarrada mesmo por laços de autoridade indiscutíveis - entre Sujeito e Objeto, a famosa Razão do século XIX, dissipava-se ao sabor dos ventos no cotidiano massificado.(BRITO 1968)*

Desprovidos da utopia do homem universal que marcaram estes grupos de artistas do início do século XX, se proliferaram a partir de novas identidades para a criação, coletivos de arte. Negociando dentro da criação uma outra função e lógica para arte, agora de *relações sensíveis culturais* atentando-se a não *propriedade intelectual.*[23] O que fortalece-nos é uma reflexão sobre a história da arte como fenômenos e experiências para a formação da identidade sincrética do individuo contemporâneo.

É fundamental o entendimento do modernismo e das suas ferramentas sistêmicas de engrenagens de consciência, a partir da expressão artística, foco desta análise, e da identidade do sujeito para trabalhar com o termo pós-modernidade. O artista desfocado da figura do autor para destrinchar e habilitar teoricamente práticas artísticas nos entendimentos das sociabilidades sensíveis, na clarificação da identidade criativa como ferramenta da *sociedade* do habitar.

Argumentar as posições criativas na era da *colaboratividade*, é um exercício desafiador com estatutos de *identidade*, incluindo num cadeia de reagentes, tento que muitas vezes ir visitar *teorias sociais* para dar conta do problema central. Afirmar a importância do processo de criação, sendo nestes casos, muito menos do resultado individual de cada um,

revela uma das artimanhas da pós-modernidade, quanto ao estatuto do artista como *sujeito social*. O relevante é voltar os olhos para a biografia histórica da arte, analisando em suas possíveis formas de coletividade, artista que compunha esta formula.

> *Um desejo de rumar para uma expressão coletiva não marca apenas as correntes abstratas das primeiras décadas do século, mas pode ser identificado, também, nas estratégias e jogos surrealistas e dadaístas de produção, que dão espaço para o acaso e a composição coletiva de poemas, desenhos e eventos como as visitas dadá. A personalidade artística se afirma, assim, como um efeito da reação do homem à modernidade, 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 (SCHENKEL: 2013).*

Como parâmetro analítico obtêm-se a concepção *boysiana* de obras de arte, trata-a como fruto do pensamento sistêmico em rede de uma sociedade. Ele 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 criatividade não é um monopólio dos artistas. É um fato crucial que entendi, e esse conceito alargado de criatividade é o meu conceito de arte. Quando digo que cada homen é um artista, quero dizer que todos podem determinar o conteúdo da vida na sua esfera particular, seja na pintura, na música, na engenharia, no cuidar de doentes, na economia e por ai afora...Mas nossa ideia de cultura é severamente restrita porque a aplicamos desde sempre á arte (F.FIU-1993).*

As grandes guerras trouxeram profundas transformações de *fluxos* reestruturando os processos relacionais do homem e do mundo: As obras de arte provenientes do pensamento sistêmico e em rede nasce no pós guerra com o artistas alemão, que defendia que a criatividade (autodeterminação através da criação) não são propriedades exclusivas do campo artístico. Imaginou a aplicação da *Criatividade Humana* no tecido social e consequentemente na redefinição dos conceitos de humanidade e das fronteiras da arte, no seu campo institucional e nas estruturas de subjetividade extrema de suas constituição.

A figura central do artista desvia-se para uma postura de escuta e trocas. Podemos recriar esta imagem na força da ideia de *"Cada homem um artista",* afirmação *de* Artistas *alemão*[24] do pós-guerra, com as ideias de *escultura social* deste artista, são palpáveis nas aplicações de coletivos de artistas e de zonas integradas de construção colaborativas, hoje com a crescente formulações de suas poéticas e potencias em coletivos de ideias, criação participativa de arte, intervindo diretamente nas formas em que os sujeitos tem se organizado na construção de realidade.

ESPÍRITO MODERNO

A insistência na diferenciação da personalidade artística é uma das consequências da reação do homem às mudanças da modernidade. 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.

> *Artista como indivíduo criador se inicia no Renascimento. A valorização dos artistas, que insistiram na diferença intelectual do seu trabalho com relação aos outros trabalhos, lhes deu cada vez mais liberdade em relação às encomendas, permitindo que o talento e a personalidade individual se tornassem critérios de valor (SCHENKEL: 2013).*

Dessa forma é desfavorecida uma visão orgânica, de sistemas vivos interconectados, nos novos meios de expressão poética: Como argumenta Hall.

> *É agora um lugar-comum dizer que a época moderna fez surgir uma forma nova e decisiva de individualismo, no centro da qual erigiu-se uma nova concepção do sujeito individual e sua identidade. Isto não significa que nos tempos pré-modernos as pessoas não eram indivíduos mas que a individualidade era tanto "vivida" quanto "conceptualizada" de forma diferente. As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. O status, a classificação e a posição de uma pessoa na "grande cadeia do ser" — a ordem secular e divina das coisas —predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um indivíduo soberano. O nascimento do "indivíduo soberano", entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura importante com o passado. Alguns argumentam que ele foi o motor que colocou todo o sistema social da "modernidade" em movimento (HALL,2006).*

É possível perceber que as histórias pela arte constroem uma valorização da biografia do ser expressivo com vetor de visibilidade da propriedade daquele ser:

> *Na concepção moderna de arte, o trabalho artístico só é possível a partir de uma interioridade, uma individualidade em desajuste com o exterior. Primeiro reagindo às regras da academia, depois à homogeneização da cultura de massas, a arte do século XIX e da primeira metade do século XX se desenvolveu com frequência em oposição a uma concepção dominante. Artistas assumiram a posição de provocadores, questionando valores burgueses e as regras das instituições e, mais tarde, do próprio mercado da arte (SCHENKEL. 2013).*

O modelo da história de arte centrado no elogio da personalidade do artista e na atenção à sua biografia depende de si mesmo prometendo aos tempos futuros novas obras de arte. O artista perante o olhar de Baudelaire, o poeta e crítico de arte *francesa,* são - "*seu rei, seu sacerdote, seu Deus*", mas para dar conta das 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.

> *...as 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 manifes-*

tando-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; 207).

O símbolo da rede é a percepção de que tudo está interligado, em escalas e níveis diferentes, em graus maiores ou menores, mas tendo vida, tendo relações, existe rede. Esclarece-nos esta noção de rede:

> *A lógica do padrão da rede celular de um organismo pode ser comparada ao sistema básico de organização em todos os sistemas vivos, inclusive para a realidade social, que nada mais é que um sistema vivo de vidas. O diferencial está no resultado gerado pelas redes, mas não na identificação de sua existência. A rede pode resultar em estruturas físicas, como de um tecido epitelial, ou em estruturas imateriais, como pensamentos. A diferença está que redes biológicas são redes de reações químicas, enquanto redes sociais são redes de comunicação que envolvem linguagem simbólica, restrições culturais, relações de poder, etc. (Capra, 2008).*

As primeiras décadas do século passado são marcadas por tentativas de apagamento de uma figura central do artista. Com o surgimento de colaboratividade nas construções dos movimentos artisticos que marcaram toda esta época. Com os manifestos artísticas das vanguardas de grupos artísticos europeus – como, por exemplo, o do grupo holandês *De Stijl,*[25] que propunham uma combinação de arte, design e arquitetura, elaborado em 1918 -, destacam a necessidade de romper com uma arte centrada na expressão individual. O que seria uma ideia inicial de "arte total": Vejamos um excerto retirado do manifesto 1:

> *1. Há uma velha e uma nova consciência do tempo.*
> *A velha é conectada ao individual.*
> *A nova é conectada ao universal.*
> *A luta do individual contra o universal se revela na guerra mundial assim como na arte dos dias atuais.*
> *[...]*
> *3. A nova arte traz à tona o que a nova consciência do tempo contém: um equilíbrio entre o universal e o individual.*
> *[...]*
> *5. Tradições, dogmas e a dominação do individual se opõem a essa Realização ("Manifesto I" 1992, p. 278).*

Um desdobramento possível para esta crítica da ideia moderna de autoria, consiste no sujeito solúvel, e de um regime de revalorização, das identidades coletivas baseado na retomada da produção coletiva. Como argumenta Schenkel:

> *Um desejo de rumar para uma expressão coletiva não marca apenas as correntes abstratas das primeiras décadas do século, mas pode ser identificado, também, nas estratégias e jogos surrealistas e dadaístas de produção, que dão espaço para o acaso e a composição coletiva de poemas, desenhos e eventos como as visitas dadá. A personalidade artística se afirma, assim, como um efeito da reação do homem à modernidade, ao mesmo tempo em que, especialmen-*

te no século XX, os modos de produção e as ambições artísticas também são marcados por um sentido de resgate da coletividade social. (SCHENKEL. 2013)

A história da arte é tecida por processos criativos. Cada artista apresenta sua maneira, tenciona e problematiza, com suas obras, os entendimentos e as normatizações e estatuto do sistema artístico.

> *A desconstrução do estatuto moderno do artista abre caminho para uma produção artística elaborada em um contexto de intersubjetividade, seja a partir do encontro com pares artísticos, com profissionais de outras áreas ou com aqueles que entram em contato com a obra. Amplia-se, assim, a noção de autoria, acrescentando outros elementos à relação obra - criador. (SCHENKEL. 2013)*

Segundo o autor Roland Barthes, no texto "*A morte do autor*", vem refletir e antecipar ao nosso campo de forças, o embates da criação colaborativa, no campo da literatura, os processo de criatividade em rede, e favorece e fomenta uma reflexão sobre estas posturas, pontuando o nascimento do autor:

> *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». O autor reina ainda nos manuais de história das artes, nas biografias de artistas, 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 (BARTHES 2004).*

Uma abertura à critica racionalista e antropocêntrica do juízo artísticos, vem desta fala do nascimento do autor como reverenciamos hoje, nos processo do *homem no centro de todas as coisas*. É passível de perceber que a criatividade e o processos criativos são legados da humanidade.

Na história da arte vesse o desejo de rumar para uma expressão coletiva marcada nas correntes artísticas do século XX: Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo e posteriormente como é o caso dos *situacionistas* e os Black boors. O espírito, do que denominaríamos a posteriori da arte pública - *land art*, colagem, postal-art, email -art, xerox-art e posteriormente, obra-*aberta, obra interativa* e o ponto máximo desta estética relacional[26] *colaborativa*, logo que consolidam em seus sistemas de construção inauguram as relações múltiplas e coletivas na concepção criativa. As personalidades dos artistas se afirmam, agora, por um sentido de resgate da coletividade social.

O pós-modernismo é, antes de qualquer coisa, o campo das batalhas perdidas, ou melhor, o campo do pós-guerra, o campo aberto, do pós-combate, onde as heranças modernas são postas em chegue. Tendo como pano de fundo esta mudança de paradigma diante de novas imagens de "hibridismo" e o sincretismo, tão presentes na era globalizada.

> *Embora tenha se projetado a si próprio como trans-histórico e transnacional, como a força transcendente e universalizadora da modernização e da modernidade, o capitalismo global*

é, na verdade, um processo de ocidentalização — a exportação das mercadorias, dos valores, das prioridades, das formas de vida ocidentais. (Robins, 1991, p. 25)

CONSIDERAÇÕES ABERTAS A CONSIDERAÇÕES

No entanto, a autoria está enfrentando um desafio de contributiva *usership*. Como os usuários devem para a construção real da obra, contribuir com conteúdo, conhecimento, saber como e valor, a questão de como eles se reconhecer torna-se a prensagem. Com a ascensão da arte sustentável organizados coletivamente ambientes, single-assinatura autoria tende a perder a sua Aquisição - como o individualismo possessivo em sentido inverso.

Os movimentos contemporâneos recentes com os chamados "grupos autônomos" de coletivos de artes formados por jovens artistas e ativistas, onde os processo de criação são tecida em *rede* e se dedicam a uma *anti-arte (moderna, nesta concepção)*, especializada em testar e desafiar os potenciais da arte para uma real transformação social. Com previa *Joseph Beuys*.

Pode-se afirmar que a concepção criativa dentro de outras zonas de interioridade, com espaços abertos e experimentais, deslocando-se dos focos da modernidade, para relações existências, com o surgimento de espaços de interações autônomos, também conhecidos como "espaços autogestionados", "espaços experimentais" que passaram a ocupar um lugar estratégico na recepção, articulação e desenvolvimento da arte de autoria compartilhada.

A essência da prática artística radicaria então na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte encarnaria a proposição de habitar um mundo em comum, e o trabalho de cada artista, um rol de relações com o mundo que por sua vez geraria outras relações, e assim até ao infinito.

Manifestos e coletivos autônomos de arte, colaboradores da "*novas*" estéticas (emergentes e *relacionais)*[27] oportunizam campos de trocas, onde a criação é fruto de um sistema orgânico de trocas horizontais, que potencializam a noção e os caminhos dos processos criativo e de logo de sua noção autoria e propriedade.

Esta esfera autônoma era visto como um lugar onde a arte estava livre dos *overcodes* da economia geral (a sua própria, completamente mercado não regulamentado, não obstante) e o utilitário racionalidade da sociedade de mercado - e, como tal, algo ser acarinhados e protegidos. Este reino da autonomia nunca foi, e deveria ser, uma zona de conforto, mas o lugar onde a arte poderia desenvolver audaciosos, escandaloso, obras sediciosas ... No entanto, a arte autônoma tem um custo - que para muitos tornou-se demais para suportar, o preço a pagar pela autonomia são os parênteses invisíveis que a arte suporte para que não sejam levado a sério como uma proposição ter consequências para além o domínio estético. Artistas julgados pelos padrões de arte pode ser facilmente baixados como, bem material ... "*apenas arte*".

Relembrando no processo histórico da arte a valorização da personalidade e biografia do artista como fenômenos da essência da arte, marcam determinantemente a noção do

sujeito moderno e as novas relações possíveis na postura de criação. A arte hoje transborda seus limites institucionais, técnicos, materiais, conceptuais entre tantos... se propondo ao espaço da vida, como lugar de obra de arte. São postas em cheque formas de recepção | criação da obra de arte. Tornando-se um espaço-tempo vivenciado de uma maneira engajada, solidária e afetiva, participa assim da reconstrução das noções do sujeito artistas e da própria arte em si mesma.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

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;

CAPRA, Fritjof. Vivendo redes. O tempo das redes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DE STIJL. "Manifesto I". In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Ed.). *Art in theory:* 1900 – 1990. Oxford: Blackwell, 1992, p. 278-279.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

DE VASCONCELLOS, Maria José Esteves. Pensamento sistêmico: o novo paradigma da ciência. Papirus Editora, 2003.

LADAGGA, Reinaldo. Estética de la emergencia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. www.mariosantiago.net, 1978.

KESTER, Grant. *The one and the many:* contemporary collaborative art in a global context. Londres: Duke University Press, 2011.

TRAVISANI, Tatiana Giovannone. Redes e cidades em redes. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo,2013.

SCHENKEL, Camila Monteiro. GRUPOS DE ARTISTAS E RECONFIGURAÇÕES NO PAPEL DO AUTOR AO LONGO DO SÉCULO XX, Artigo,ANPAP,2013.

WEISBERG, Robert. Creativity: Genius and other myths. WH Freeman/Times Books/Henry Holt & Co, 1986.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. TupyKurumin, 2006.

ROBINS, K. "*Tradition and translation: national culture in its global context*". In Corner, J. and Harvey, S. (orgs.), Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture. Londres: Routledge,1991.

COLABORAÇÃO E AUTORIA: REFLEXÕES SOBRE O PROJETO DE ARTE COLABORATIVA PLANTE NA PRAÇA

Priscila Rampin
PPGCA/ Universidade Federal Fluminense/UFF

RESUMO
O artigo visa discutir a noção de autoria em práticas artísticas que se moldam nos preceitos da participação e colaboração com base na análise do projeto Plante na Praça, proposto pela artista Andressa Boel e em andamento na praça Said Chacur em Uberlândia (MG). Defendo a ideia de que a autoria nos projetos de arte colaborativa não os descaracteriza como tal; antes, a colaboração autêntica depende mais das circunstâncias do desenvolvimento desses projetos do que de uma geração espontânea. Assim, procuro elencar as características das quais o Plante na Praça — a meu ver — rapidamente se tornou uma ação dos moradores do entorno, dissipando a autoria centralizada na figura da artista.
Palavras-chave: Práticas colaborativas; Autoria; Plante na Praça.

ABSTRACT
Inspired by Plante na Praça, an ongoing project by artist Andressa Boel at Said Chacur Park in Uberlândia, MG, this article proposes a discussion of artistic authorship under the concepts of participation and collaboration. I support the notion that authorship in collaborative art projects does not mischaracterize them as such; rather, more authentic collaboration depends on the circumstances of such artistic practices. I would like to point out some characteristics of Plante na Praça, which, in my view, quickly became an action of local residents, shifting focus away from the author.
Keywords: Collaborative practices; Authorship; Plante na Praça.

A vida inventa! A gente principia as coisas,/ No não saber por que,/ E desde aí perde o poder da continuação,/ Porque a vida é mutirão de todos,/ Por todos remexida e temperada.

(J. G. ROSA, Grande sertão: veredas)

O trajeto histórico percorrido pela arte destinada ao espaço público abrange desde o conceito de monumento até a arte pública de novo gênero — diria Lacy (1995). Em manifestações mais recentes, ela privilegia o relacionamento estreito entre sujeitos e a desvinculação completa do sistema mercadológico da arte; os papéis destinados ao autor, ao público e à obra são interpolados em práticas coletivas e colaborativas. Numa explicação mais radical, a singularidade do autor de uma obra se esvai da ideia de propriedade, autenticidade, distinção e permanência.

Este texto converge para essa questão. Nele, defendo a ideia de que a existência de um autor — mais apropriadamente referido como propositor — de projetos de arte colaborativa não diminui sua vocação cooperativa e instauradora de trocas, diálogos e sensibilidades. Isso porque a colaboração autêntica depende mais das circunstâncias do desenvolvimento dos projetos do que de uma geração espontânea. O texto problematiza a noção de autoria com base no caso do projeto Plante na Praça, proposto pela artista Andressa Boel para sua pesquisa de mestrado em Artes Visuais, desenvolvida no Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Com relativa proximidade, pude acompanhar o desenvolvimento das ações da artista e esporadicamente o movimento na praça para a qual o projeto foi proposto. Portanto, os dados que subsidiam a reflexão feita neste artigo provêm de observações *in loco*, conversas informais e mensagens de *e-mail* trocadas com a artista.

O projeto Plante na Praça foi planejado para ocupar a praça Said Chacur, no bairro onde reside a artista — populoso, tradicional e de classe média. Situada numa porção residencial, é frequentada por pessoas de todas as faixas etárias, além de abrigar uma feira livre semanal. Em lugar de atrativos paisagísticos, há abundância de espaços vagos, propícios a pragas e ervas daninhas típicas da região; isto é, pouco controladas pelo serviço de poda municipal. Tais espaços, além do movimento da praça e da vontade de testar os limites de uma intervenção no espaço público, aguçaram o olhar e a imaginação da artista.

A proposição de Andressa Boel para o local foi a semeadura de canteiros de girassóis — planta cujo ciclo de vida é de 100 dias. A duração do ciclo não é apenas indicativa da efemeridade do "objeto artístico"; é também — e sobretudo — determinante do período de sensibilização da população frequentadora do local. Se nos cem dias os vínculos afetivos, os diálogos e a colaboração tinham de ser instaurados, a presença diária de Boel na praça (regando canteiros e jardinando nos primeiros 60 dias) estimulou esse processo.

A evidência de autoria é clara, mas o desenrolar das ações e o passar do tempo mostraram que a colaboração se guia não pela imagem da artista, mas pelos sentimentos ou laços afetivos com o local: é como se os moradores tivessem assumido a praça como continuação de suas casas. Se assim o for, então a existência do projeto Plante na Praça instaurou um diálogo social, iniciado pela artista, proponente da obra (Gerz, 2004).

O significado da ação foi construído aos poucos. A princípio, Andressa Boel passou a

frequentar a praça para atividades corriqueiras como ler, fazer piqueniques e abordar os demais frequentadores para expor sua intenção de semear os canteiros — para o qual "as pessoas não se mostraram abertas", segundo Boel (2014). Nas primeiras semeaduras, alguns moradores das proximidades da praça se aproximaram, movidas mais pela curiosidade do que pela disposição a ajudar.

Figura 1 – Fotografia de Priscila Rampin, Placas instaladas ao redor dos canteiros na praça Saíd Chacur, Uberlândia, MG, 2014. Meu acervo

Com o transcorrer do tempo, a postura mudou: as que não semearam seus canteiros regavam os canteiros semeados por outras pessoas. Cada novo jardineiro ganhava um regador da artista. Singelo e simbólico, o presente marcava a "entrada" da pessoa no projeto, as quais compartilharam da ideia de afixar placas sugerindo regas e demais cuidados (Figura 1).

Outras ações surgiram espontaneamente durante "as conversas de canteiro" — como a artista se refere aos agrupamentos e às conversas que, independentemente de sua presença, formam-se durante regas e outros cuidados. Tais ações incluem, por exemplo, a entrada de mais colaboradores, novos plantios, uma "biblioteca pública", instalação de lixeiras e mangueiras d'água e coleta de lixo rotineira.

Teórico atento a trabalhos coletivos que se sustentam à margem do tripé objeto de arte–autoria–espectador de arte, Wright (2004) se mostra crítico ao dizer que muitos modelos de interação artística resumem-se à oferta de serviços forjados para pessoas que nunca os solicitaram ou à promoção de interações fúteis que atendem apenas a realização de ações descritas pelo artista. Plante na Praça se distingue disso, sobretudo pelas circunstâncias de sua realização, que podem ser atribuídas às atitudes adotadas, conscientemente ou não, pela artista ao longo da ação. Boel se inseriu na praça quase como outro usuário qualquer. Mas talvez tenha sido incomum para o lugar sua ação de preparar o solo, semear e regar os canteiros. (Essas ações seriam incorporadas gradativamente à rotina dos moradores.)

ARTE PELA NÃO ARTE

Forçar os limites de apropriação individual e coletiva do lugar público sem ser impedida compõe o escopo do Plante na Praça. Isso foi feito sutilmente e num processo aberto — sujeito a interferências, alterações e descontinuidades —, sem contar com a legitimação do sistema da arte e sem compromissos firmes com o atributo artístico. De fato não havia garantias de que nem as primeiras sementes germinariam. Isso parece reiterar a ideia de que os trabalhos despojados da identificação artística são mais interessantes porque os artistas "[...] investem suas atitudes e percepções na economia simbólica do real" (Wright, 2004, p. 535). Talvez essa despretensão tenha contribuído para que também o projeto se tornasse público.

Passados alguns meses do início do Plante na Praça, Boel disse não saber identificar as novas plantações feitas pelos frequentadores. Mas nota que a visitação e o zelo se intensificaram a partir do projeto (Figura 2).

Figura 2 – Fotografia de Priscila Rampin, Moradoras recolhem lixo das lixeiras improvisadas na praça Said Chacur, 2014. Meu acervo.

Das reivindicações que a arte pública faz — conforme Hall e Robertson (2001) —, ressalta-se a revitalização do senso de comunidade e lugar, especialmente em regiões de baixa renda e ambientes precários. De fato, esse panorama não se aplica à praça Said Chacur e a suas imediações, mas não se pode negar que o projeto suscitou mais conscientização do papel que cada pessoa tem em um espaço compartilhado; de tal modo, que os moradores perceberam mudanças na aparência da praça, na relação com a vizinhança e na sensação de segurança. Segundo a moradora Ana Abdalla (2014, *on-line*), o convívio renovado dos moradores e os cuidados com a praça fizeram até os usuários de drogas se afastarem dali. Diria Wright (2004, p. 536), os moradores tiveram "[...] percepção do que é negligenciado, mas não necessariamente por ser arte".

Outro aspecto associado com a arte pública patente no Plante na Praça está em como a noção de autoria foi articulada para conquistar apoiadores e disseminadores da ideia de uma ocupação afetiva da praça, em lugar de ajudantes semeadores. Aqui, o adjetivo *afeti-*

vo modula o sentido da articulação e do fortalecimento dos laços entre os usuários, entre eles e a praça — o lugar a que se referem Hall e Robertson (2001); igualmente, modula o sentido do espaço da ação política:

> *Os usuários [...] por suas práticas espaciais e suas estratégias de representação acabam por forjar novos discursos, relacionados à crítica aos lugares que freqüentam, aos comportamentos, às atitudes e às lógicas de apropriação espacial. As trilhas e os caminhos espontâneos nos gramados, os bancos ignorados ou disputados, as incivilidades cometidas em determinados lugares... Todas essas apropriações devem ser interpretadas como discurso. (SERPA, 2011, p. 76).*

Embora provavelmente desejados, esses efeitos não foram controlados nem manipulados pela artista. A ela coube se aproximar do papel de autor à luz de Irati Antônio (1998): o sujeito-autor é uma variável do discurso e reconhece a subjetividade de cada papel de acordo com o contexto. Seja como "agitadora" (diria um colaborador do projeto, atribuindo a artista certa responsabilidade pelas mudanças e ações na praça) ou como mediadora de ações, usuária e moradora, Boel age de modo a dissipar a noção de autoria atrelada à unicidade, ao recorte, à delimitação e à caracterização do discurso (Foucault, 2006). Ocupando esses papéis, ela garante a informalidade das relações, isto é, assegura que a consolidação do trabalho se valha dos diálogos a que se refere Gerz (2004) relativamente ao seu trabalho; isto é, das "conversas de canteiro" — a que se refere Boel.

De autoria pública, fragmentada, algo anônima, Plante na Praça é ação coletiva, produto de todos. Provável é que muitos "jardineiros" atuais não saibam das origens do projeto — uma semente de girassol. Tampouco Boel reconhece todos os "autores", visto que alguns foram aglutinados recentemente, quando sua presença na praça é menos constante.

Também determinante para frisar a autoria pública foi a atitude da artista de não conduzir os dissensos. Artistas que baseiam seus trabalhos no relacionamento com comunidades incorrem no equívoco do "fetiche da autenticidade" (Kester, 2003, p. 11): a responsabilidade ética de representar a comunidade: falar e agir por ela. Os dissensos são inerentes a qualquer organização social; e lidar com eles sem centralizar as reflexões, as decisões e ações tende a fortalecer o senso de comunidade e lugar. Seja afirmando sua posição ou intermediando possíveis conflitos, o artista pode reforçar características vinculadas à figura do autor impondo um "[...] modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade" (Foucault, 2006, p. 46). Ou seja, impondo um resultado.

Ao motivar as "conversas de canteiro", o projeto incita o entendimento do "eu" que se relaciona com o outro, logo a ação de ambos pode construir crenças e valores nessa comunidade ocasional que resinifiquem a praça, física e simbolicamente. Essas práticas colaborativas do "mundo real" são correlacionáveis às do "mundo virtual", das redes. Antônio (1998) mostra que as produções culturais geradas no meio eletrônico tendem à ruptura com os pensamentos centralizadores e hegemônicos; logo, a troca, o conhecimento e os diálogos dependeriam das tensões e conexões em um processo aberto. Nesse sentido, Plante na Praça aciona o outro de maneira não habitual e pode — como as produções da

rede — expressar "[...] talvez de forma utópica, a multiplicidade e a diversidade de produções, de leituras e de escolhas possíveis para o ser humano" (Antônio, 1998, p. 191).

Ocupar a praça de um modo sonhado — como extensão da casa — é não só subverter uma regra de uso dos espaços públicos, mas também instaurar mais níveis de relacionamento entre os moradores e mais engajamento nos problemas do uso do espaço comum e nas soluções (Figura 3).

Figura 3 – Fotos publicadas em website. Moradores celebram suas plantações. In: PLANTE (Plante na Praça). Disponível em: https://www.facebook.com/plante.plante.9 , 2014

> *Estou verdadeiramente encantado com essa experiência. Como moro próximo, embora em outro bairro, no Carajás, e caminho, ando e perambulo muito, descobri essa praça, logo que me mudei (março de 2013). Cheguei mesmo a imaginar o quão maravilhoso seria uma iniciativa dos próprios moradores, para fazer a praça acontecer, assumindo um pouco a cidade em seus espaços públicos [do público] como sua também, sem esquecer que a "cidade é muitas". No intervalo de uns 5 meses, não passei pela praça. Nessa semana passei lá, constatei a iniciativa florescendo e me enchi de entusiasmo, pois assumir HUMANAMENTE os espaços públicos, as praças, calçadas, parques, jardins e tanto mais, é direito dos citadinos, e contribui sobremaneira na construção de cidadania. Espero que a experiência permaneça por tempo indeterminado e frutifique de montão. Para tanto é preciso persistência e disposição para construção individual e coletiva. Parabéns a todas e todos os envolvidos. (Gonzaga, 2014, on-line).*

Na comparação entre o antes e o depois das "conversas de canteiro" e seus efeitos simbólicos e físicos, reside a força política do projeto: a escolha.

REFERÊNCIAS

ABDALLA, Ana. In: CARRIJO, Lorena. Vizinhos em Uberlândia fazem de praça uma extensão do jardim de casa. *G1*, Triângulo Mineiro, 20 abr. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/minas-gerais/triangulo-mineiro/noticia/2014/04/moradores-de-uberlandia-fazem-de-praca-extensao-do-jardim-de-casa.html>. Acesso em: 12 ago. 2014.

ANTÔNIO, Irati. Autoria e cultura na pós-modernidade. *Ci. Inf.*, Brasília, v. 27, n. 2, p. 189–92, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19651998000200012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 1º ago. 2014.

BOEL, Andressa. Respostas a perguntas de entrevista via e-mail concedida a Priscila Rampin. Mensagens recebidas por priscilarampin@me.com em 25 jul. 2014.
FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?.* Trad. Antonio Fernando Caiscais e Eduardo Cordeiro. 6. ed. Lisboa: Vega, 2006.
GERZ, Jochen. Toward public authorship. *Third Text*, v. 18, issue 6, p. 649–56, 2004. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/0952882042000285050>. Acesso em: 29 set. 2014.
GONZAGA, Falcão. [Comentário publicado em *website*]. In: PLANTE (Plante na Praça). Disponível em: <http://www.facebook.com/plante.plante.9?fref=nfhttponível>. Acesso em: 25 jul. 2014. 1º
HALL, Tim; ROBERTSON, Iain. Public art and urban regeneration: advocacy, claims and critical debates. *Landscape Research*, v. 26, n.1, p. 5–26, 2001. Disponível em: http://www.nettuno.unimib.it/DATA/hot/469/Materiali%20laboratori%20on-line%202009_2010/TORNAGHI/3_hall%20and%20robertson.pdf. Acesso em: 1º ago. 2014.
KESTER, Grant. Beyond the white cube — activist art and the legacy of the 1960s. *Public Art Review*, v. 14, n. 2, p. 4–11, 2003. Disponível em: <https://umedia.lib.umn.edu/node/469126>. Acesso em: 29 jul. 2014.
LACY, Suzanne. *Mapping the terrain*: new genre public art. Seattle: Bay Press, 1995.
SERPA, Angelo. *O espaço público na cidade contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2001.
WRIGHT, Stephen. The delicate essence of artistic collaboration. *Third Text*, v. 18, issue 6, p. 533–45, 2004. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/0952882042000285050>. Acesso em: 29 jul. 2014.

USO DE GAMBIARRAS NA PRODUÇÃO DE DISPOSITIVOS ARTÍSTICOS INTERATIVOS: UMA EXPERIÊNCIA DE DOCÊNCIA COMPARTILHADA

Reginaldo da Nóbrega Tavares
Universidade Federal de Pelotas – UFPel/CNPQ
Angela Raffin Pohlmann
Universidade Federal de Pelotas – UFPel/CNPQ

RESUMO
Este trabalho pretende discutir a produção de dispositivos artísticos com soluções baseadas em materiais e componentes improvisados, os quais são chamados frequentemente de "gambiarras". A experiência foi realizada em disciplina ministrada por professor de artes visuais e professor de engenharia eletrônica aos estudantes do curso de Bacharelado em Artes Visuais.
Palavras-chave: Gambiarra; arte; tecnologia; práticas colaborativas.

ABSTRACT
This work describes the production of artistic devices with solutions based on improvised materials and components that are frequently called "gambiarras". The experience was performed in a class teached by a teacher of fine arts and a teacher of eletronic engeneering to the students of Fine Arts.
Keywords*: Gambiarra; art; tecnology; Collaborative Practices*

INTRODUÇÃO

Este trabalho descreve uma experiência de docência compartilhada, realizada em uma disciplina do curso de Bacharelado em Artes Visuais, com dois professores em sala de aula: um de Artes Visuais e um de Engenharia Eletrônica. As aulas visavam a produção de dispositivos artísticos com parte das soluções construídas a partir de materiais e componentes improvisados. "Gambiarras" são estes materiais e técnicas empregados em condições de improviso e precariedade.

O objetivo da disciplina foi propiciar um ambiente criativo no qual os estudantes pudessem discutir o emprego de tecnologias para realizar dispositivos artísticos. A fim de incentivar um processo criativo pensante e ao mesmo tempo promover a criatividade dos estudantes foram colocadas duas situações que deveriam ser levadas em consideração durante os trabalhos. A primeira referia-se à escolha e ao uso dos materiais. Os materiais escolhidos deveriam viabilizar o projeto do dispositivo artístico através de sua transformação, modificação ou de seu re-significado. A segunda situação referia-se ao modo de obtenção dos materiais. Estes deveriam ser obtidos através de algum tipo de coleta, ou desenvolvidos se fossem componentes mais elaborados, evitando a sua compra sempre que possível.

Aquilo que a princípio era considerado uma "restrição", funcionou também como um incentivo ao surgimento de práticas criativas. Os estudantes deveriam procurar materiais que estivessem ao seu alcance e pensar em um novo uso para estes materiais.

Alguns materiais e componentes acabaram sendo comprados, pois nem todos os componentes estavam disponíveis no entorno ou não poderiam ser construídos devido a inviabilidades de construção tecnológica. A ideia de reuso esteve sempre presente com o emprego de materiais e componentes para a base do trabalho. A disponibilidade dos materiais norteou a concepção do dispositivo, bem como do próprio processo de criação.

É importante salientar que a concepção do dispositivo artístico foi resultado de um trabalho coletivo, pois tratavam-se de ideias discutidas em grupo. O conceito de experiência descrito por Larrosa (2002) também motivou nossas ações. Os encontros procuravam motivar os estudantes a colocarem-se em estado de alerta, com sensibilidade capaz de ir em busca de algo inusitado, em certo sentido transgressor, e principalmente que os colocassem em estado de estesia. Este estado que interpreta e reinventa, que é capaz de transfigurar as coisas, atualizando-as ao mesmo tempo em que as ressignifica.

USO DE GAMBIARRAS EM DISPOSITIVOS ARTÍSTICOS

De um modo geral, a gambiarra se assemelha a um quebra-galho. Ela é usada na falta do recurso apropriado ou da solução convencional. As gambiarras podem surgir, quando o dispositivo está em construção, com o firme propósito de evitar a interrupção da sua produção. No entanto, mais do que um "quebra-galho", as gambiarras entram para manter o processo de criação em ação. Para nós, o que chama a atenção é que a gambiarra não apenas estimula o desenvolvimento do trabalho, mas ela é uma manifestação da criatividade.

Neste trabalho, a gambiarra teve múltiplos sentidos. Provavelmente, o sentido mais frequentemente dado à gambiarra é o sentido de "improvisação", ou seja a utilização de material alternativo para ser utilizado no lugar do material que havia sido previsto no projeto

original. Porém, podemos trazer outros sentidos à gambiarra. Por exemplo, a gambiarra é também um recurso que tem como objetivo fazer com que o trabalho não seja interrompido, mesmo que o dispositivo venha a funcionar de forma imperfeita ou precária, fugindo da sua concepção original, ou do que havia sido projetado inicialmente. Desta forma, nós tentamos criar um ambiente para que os estudantes pudessem discutir e explorar tecnologias que fossem aplicadas ao dispositivo concebido com severas restrições de recursos materiais. Nós acreditamos que as restrições estavam instigando os estudantes a procurarem por soluções e desenvolverem conceitos criativos. A gambiarra foi aqui encarada como fonte de criação. Criação entendida não como uma criação a partir do "nada", mas como capacidade criadora.

Juliana Gontijo (2014, p. 29) fala deste improviso no uso de materiais e comenta a precariedade envolvida em determinados processos da arte e em algumas práticas artísticas. Para comentar o campo operacional dos artistas que lhes são exemplares, a autora relembra os *ready-mades* duchampianos como estratégias que inauguram a apropriação de objetos extra-artísticos trazidos para o campo da arte.

> *Longe de uma sublimação do tecnológico e do imperativo de precisão e rigor tecnocrático, encontram-se práticas artísticas que trabalham a reelaboração poética de materiais com um enfoque crítico na definição utilitária dos objetos, na ideia de progresso técnico e na obsolescência dos dispositivos.*

Para esta autora, esta recuperação de objetos obsoletos, tanto quanto o seu deslocamento funcional "materializam uma forma de considerar a arte como um agente de transformação, política e cultural, da atual sociedade de consumo [...]" (GONTIJO, 2014, p. 29). No nosso caso, nem sempre se tratavam de objetos obsoletos. Muito mais do que a obsolescência, o que estava em jogo era a ideia de ressignificar e dar novos usos aos objetos encontrados.

GAMBIARRAS E PROCESSOS HEURÍSTICOS

As perguntas que nortearam o trabalho tentaram averiguar quais os processos mentais heurísticos que poderiam auxiliar no surgimento de novas ideias. Também procuramos verificar se as gambiarras promoveriam processos heurísticos? Os processos heurísticos são os métodos intuitivos utilizados para encontrar uma solução para determinado problema, mesmo que lhes falte uma teoria científica capaz de explicar porque tal método funciona.

As perguntas "o que pode ser feito com isso", ou "com que objeto (disponível no meu entorno) eu poderia materializar tal ideia?" foram colocadas a partir da interação e da empatia entre os professores destas duas áreas distintas do conhecimento em relação aos objetos, artefatos e dispositivos criados junto aos estudantes.

Para Gontijo, (2014, p.30), "a gambiarra aparece como uma prática artística cultural que soluciona problemas de forma alternativa e de baixo custo. Ela estabelece, ainda, funções incomuns para certos objetos, e torna-se também uma tática política e uma opção estética". A precariedade que envolve as gambiarras também nos redimensionam diante do

hi-tech e *low-tech*. Aquilo que parece estar obsoleto ganha vida, inverte-se uma lógica e o que era "inservível" passa a ter nova utilidade. A reapropriação de bens descartados desestabiliza a cadeia produtora, contestando valores pré-estabelecidos. A arte entra nesta brecha, rompe as barreiras de designações elaboradas pelo senso comum. Uma parte dos materiais destas propostas construídas pelos estudantes do curso de Artes Visuais buscou no próprio "acervo" dos inservíveis da universidade sua fonte de matéria-prima para os trabalhos. Elementos de alta tecnologia conviviam com outros materiais descartados do uso cotidiano.

A colaboração possibilitou a abertura de novas questões não só sobre os processos de criação na arte e na ciência, como também suscitou ressonâncias sobre questões interdisciplinares ou de conhecimentos misturados compartilhados.

Concordamos com Kinceler (2011, p. 3728) para quem

> *[...] arte, ciência e filosofia em todas suas múltiplas conexões e interlocuções, moldam um novo panorama cultural que exigem um pensar e a reinvenção de práticas artísticas que catalisem o diálogo direto entre diferentes esferas do saber, dentro da lógica de participação ativa e colaborativa a qual o público está sendo implicado, não deixa de nos surpreender que novas formas de praticar o jogo representacional da arte pública coloquem a criatividade dos participadores em benefício do contexto social a qual está vinculado.*

A colaboração entre os professores de arte e de engenharia permitiu discutir a concepção de dispositivos artísticos baseados em soluções de improviso e o uso de gambiarras como procedimentos de criação de artefatos que incluíram tecnologias digitais, processos mecânicos ou eletrônicos.

A GUISA DE CONCLUSÃO

O uso de gambiarras no trabalho com arte e tecnologia apresentou-se como desafio na criação destes dispositivos, pois percebemos situações intermediárias para ambos os domínios. Notamos uma diluição das margens destas disciplinas que aparentemente se apresentam distantes. Percebemos a multiplicidade de direções que a pesquisa pode seguir, seja no campo híbrido compartilhado pela arte e tecnologia ou como fontes promotoras de projetos e artefatos que convidam as pessoas a sentir, apreciar ou interagir, despertando capacidades sensíveis e demandas sensório-motoras do corpo.

REFERÊNCIAS

GONTIJO, Juliana. Distopias Tecnológicas. 1a ed. - Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014. ISBN 978-85-64022-40-9

KINCELER, José Luiz. Horta vertical-saber: uma plataforma de desejos compartilhados em Arte Pública. In: 20 Encontro Nacional da ANPAP - Subjetividade, Utopias, e Fabulações. Rio de Janeiro 2011, p. 3727-4740.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: Revista Brasileira de Educação. v. 19, Campinas: Jan/Fev/Mar/Abr, p. 20-28, 2002.

ATO EXPOSITIVO E FLUXOS DA PRÁTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA ENDEREÇADA AO OUTRO

Renata Perim
Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA/ UFES
Ângela Grando
Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA/ UFES

RESUMO
Busca-se refletir sobre as particularidades das práticas artísticas que se manifestam sob a forma de exposição. O trabalho artístico que ali se apresenta é fundador de diálogo – entre espectador e obra – sendo possível entender o ato expositivo como criador de "socialidades específicas" (Bourriaud, 2009). Importa notar a participação que o artista solicita do espectador, este último identificado na figura do "participador", o que recebe proposições e/ou imposições, para abarcar o possível potencial da obra proposto pelo artista e pelo campo expositivo.
Palavras-chave: Museu – exposição – arte – artista – espectador

ABSTRACT
The aim of this paper is to reflect on the particularities of artistic practices that manifest themselves in the form of exhibition. The artwork introduced there is a dialogue founder – between the viewer and the artwork - and you can understand exhibition act as creator of "specific socialities" (Bourriaud, 2009). Stands out the participation that the artist asks the viewer, identified in the figure of "participant", which receives the proposals and/or impositions to comprise the possible potential of the work proposed by the artist and the exhibition field.
Keywords: Museum – exhibition – art – artist – viewer

INTRODUÇÃO

A história do modernismo acrescentou um aspecto particular ao modo de olhar ambientes destinados à exibição de arte – galerias e museus. Mudanças no espaço convencional e, sobretudo, a maneira como o vemos, têm sido determinantes para a inserção de valores que transformam paredes, textos, sinais e tipografia em elementos capazes de coexistência com a obra de arte. Com certa frequência observamos, lembramos e vemos o espaço relacionado com um corpo de ideias que, pela circunstância e pela forma de apresentação, pode ao mesmo tempo estar e expandir-se fora dele. Tomamos como referência a afirmação de O'Doherty (2002) sobre o espaço da arte no período de 1970-80: "O novo espaço, não mais confinado a uma zona ao redor da obra e agora imbuído da memória da arte, pressionou suavemente a caixa que o enclausurava. Gradativamente, a galeria impregnou-se de consciência" (O'DOHERTY, 2002).

Esse espaço, portanto, passa a ser local de fruição, juntamente com o trabalho de arte. O objeto artístico, por sua vez, torna-se o meio pelo qual as ideias se manifestam e são lançadas em debate, alcançando importância comparável ao do acervo exibido. O processo de uma arte experimental, essencialmente a partir da década de 1960, motivou essa nova concepção de exposições que deveriam ser mutáveis e com diferentes formatos.

Ao longo da segunda metade do século XX, a cenografia dedicada ao design de exposição (ou expografia) migrou do "cubo branco", voltado para a valorização do objeto cultuado, para a "caixa preta", rica de elementos cenográficos. Como aponta O'Doherty, saiu do "espaço de exposição asséptico e atemporal em que a obra é individualizada em ambiente homogêneo e que sublima as nuanças arquitetônicas do edifício"[28] para o cenário onde o espectador pode traçar seu percurso e gerar múltiplos sentidos. A mais, a arquitetura das áreas expositivas "vem sendo adequada aos novos conceitos e repertórios que alteram e seguem alterando o rumo da produção artística.[29] Entrelaçam-se as formas de expressões artísticas e as características espaciais da arquitetura que passam a interagir essencialmente na percepção e na reação sensorial do espectador.

ESPAÇO EXPOSITIVO E SUA RECEPÇÃO

Em nossas indagações sobre o espaço expositivo, tornou-se referencial ver e ter acesso aos documentos das exposições "Leonilson: Sob o peso dos meus amores", executadas em espaços expositivos de São Paulo, em 2011, e de Porto Alegre, em 2012.[30] Um condicionante dessa escolha foi perceber que o material das duas exposições refletiam diferentes formas de recepção do trabalho do artista, mas que impunha-se a nós, confundia e solicitava nexos sensoriais de estar no mundo. A mostra realizada no Itaú Cultural (São Paulo – 2011) contou com uma cenografia e textos inseridos em placas de madeira que buscou anular algumas características museográficas. Já a exposição ocorrida em Porto Alegre ganhou versão em "cubo branco" – marco conceitual da arquitetura da Fundação Iberê Camargo.

O instituto Itaú Cultural, fundado há 27 anos, promove e divulga a produção brasileira em diversos segmentos culturais. Foi palco da exposição de José Leonilson (1957-1993) intitulada "Leonilson - Sob o peso dos meus amores" de março a maio de 2011. O ponto de partida para o desenvolvimento do projeto expositivo visou a força autobiográfica que

emerge potencialmente na obra de Leonilson. Seu desejo de materializar sua pluralidade subjetiva aparece tanto em obras elaboradas com maior refinamento, quanto na possível experimentação reativada em agendas, cadernos e diários. A obra do artista é marcada pelo uso da palavra inserida em suportes de tecidos leves como *voile* e lonas sem chassis. A partir desse contato íntimo com a matéria – tecidos com palavras delicadamente bordadas, lonas sem chassis e uma infinidade de cadernos de anotações – bastante frequente na obra de Leonilson, escolheu-se cobrir todas as paredes do espaço destinado à exibição do trabalho do artista com placas de madeira. Texto e sinalização foram gravados diretamente nessa madeira e toda montagem do espaço seguiu uma linha de identidade visual pautada na forma como a matéria poderia ser percebida pelo espectador.

Contrapondo-se à neutralidade do "cubo branco", o espaço da exposição permitia a interação desse público, tomado naquele instante, como participador. Num processo generoso (ocupando um terço da exposição) o arquivo do artista foi disponibilizado ao publico e engendrou um espaço processador de sentido. A sala destinada a exibir os objetos e coleções de Leonilson era um convite para estabelecer uma intimidade entre o espectador e o processo criativo do artista. Por meio de recursos digitais, era possível folhear seus cadernos de rascunho, ler suas anotações, desenhos e ensaios sobre novos trabalhos. Sabe-se que o uso da palavra foi um elemento protagonista na obra do artista e, com seu poder de significação, criou o comprometimento de fazer do espectador, seu interprete. Vai neste sentido, trabalhos em que o artista borda palavras como "Isolado frágil oposto confuso" (costura e bordado sobre *voile* – 1990), os quais apresentam suas questões particulares e o desejo do encontro com o outro. Com um lirismo marcante presente nos títulos de trabalhos como "Os pensamentos do coração" e "Os rios por meu fluido entrego meu coração"[31], Leonilson parece marcar o desejo de ter o espectador como aliado em suas questões. Bitu Cassundé, curador das duas exposições apresentadas, pontua essa dinâmica sedutora do artista: "É das experiências pessoais que o artista, através de sua poética, eleva questões particulares e as desdobra em temas universais de fácil identificação com o outro" (CASSUNDÉ, 2012).

Nota-se que o objeto artístico foi agente determinante nas decisões de design, montagem e cenografia. Frases e palavras de Leonilson foram gravadas diretamente nas placas de madeira que revestiam as paredes da galeria, observou-se com isso, a construção de um ambiente intimista que pudesse aproximar o espectador da obra do artista (Figuras 1 e 2).

Nesse contexto, desenvolve-se uma análise embasada no princípio de que toda obra de arte (em menor ou maior grau) é fundadora de diálogo e a exposição de arte cria "socialidades" específicas. Bourriaud (2009) utiliza o termo "socialidades" para pensar o espaço proporcionado na arte contemporânea no sentido de integrar indivíduos, tendo "como tema central o estar-juntos, o 'encontro' entre observador e quadro, a elaboração coletiva de sentido".[32] Segundo o autor, a arte contemporânea surge como possibilidade social de despertar reflexões e interações.

O autor aponta para as particularidades das práticas artísticas em exposições de arte e traça paralelos com outras expressões artísticas, como literatura e teatro, destacando o caráter gerador de sentido: "[...] durante uma exposição, mesmo que de formas inertes,

Figura 1 – Detalhe do texto de apresentação da exposição Leonilson: Sob o Peso dos Meus Amores. São Paulo, 2011 (Fonte: Renata Perim, 2011)
Figura 2 – Detalhe de parede revestida com placas de madeira com palavras e frases gravadas. São Paulo, 2011 (Fonte: Renata Perim, 2011)

estabelece-se a possibilidade de uma discussão imediata nos dois sentidos do termo: percebo, comento, desloco-me num mesmo espaço tempo" (BOURRIAUD, 2009). A exposição, como local de fruição e trocas entre espectador, artista e obra, segundo Bourriaud, se torna um local onde surgem coletividades instantâneas. Essas trocas, proporcionadas por um encontro, representa um "interstício social".[33]

O espaço da galeria se torna então um local onde as relações sociais são consideradas e a comunicação entre os participantes – o trabalho artístico e o espectador – acontecem por meio dos recursos expográficos como textos, ilustrações, fotografias, cenários, mobiliários, sons, texturas, entre outros. Em conjunto, esses elementos enriquecem a experiência do público na medida em que potencializa a interação.

OUTROS LUGARES

A exposição de Leonilson "Sob o Peso dos meus Amores" sucedida na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre (RS), ocorreu em março de 2012 e contou com mais de 360 trabalhos do artista. Em sua versão reeditada a mostra incluiu 95 desenhos que foram realizados para o jornal Folha de São Paulo e apresentados em conjunto pela primeira vez. Essa segunda edição da exposição foi acessada por meio do catálogo da exposição, constituído de fotografias, ilustração e textos com 250 páginas e organizado pelos curadores Bitu Cassundé e Ricardo Rezende.

No texto de apresentação do livro/catálogo identifica-se as diferenças entre as duas exposições: "de um espaço orgânico a obra de Leonilson se translada para um ambiente asséptico, responsável por criar uma atmosfera ainda mais crua e sincera para os sentimentos tecidos pelo artista".[34] Essas diferenças apontadas permitem refletir sobre a experiência de estar no "interior do cubo branco" de que fala O'Doherty ou de percorrer o interior de uma sala expositiva conectada a uma série de aparatos cenográficos. Outro espaço que se pode considerar é o da publicação ou, o catálogo da exposição, que surge como um local capaz de ampliar a audiência de um público cativo. Pela qualidade das reproduções fotográficas juntamente com textos de autores que se debruçaram sobre a obra do artista, o catálogo remonta a exposição e cria uma nova forma de recepção do trabalho artístico. Nesse contexto, é possível pensar na obra do artista como informação

que pode circular por meio de textos, fotografias e ilustrações é possível conceber a publicação não só como uma extensão da exposição, mas como um dispositivo curatorial que pode promover a ampliação da noção do espaço expositivo.

Sobre essa nova forma de pensar a arte a partir de um livro, Martin Grossmann (2011), no texto "Museu como interface", destaca o pensamento de André Malraux[35] sobre livros de arte. O autor aponta para a distinção do livro "como um fio condutor para o aprimoramento e alargamento do conhecimento visual, um novo espaço de arte" (GROSSMANN, 2011). A partir desse pressuposto, o livro/catálogo da exposição trás a tona questionamentos em torno do sistema da arte, pois acabam por deslocar as partes integradoras desse sistema composta por artista, curador e espectador.

A proposta de Malraux com relação aos espaços expositivos era de investigar um novo formato – "um novo envelope capaz não só de promover um contexto diferenciado para as obras de arte que este abriga como também de alimentar novas razões de ser para ambos, museu e arte" (GROSSMANN, 2011, p. 205). De fato, ao constituir o seu Museu imaginário, Malraux desenvolve uma espécie de montagem visual experimental, uma história da arte por similitudes – formais e retóricas – que marca uma visão cultural mais expandida e anacrônica em relação à referência de matriz Greco-latina predominante na cultura ocidental.

Nesse contexto, o livro/catálogo pode ser entendido como dispositivo curatorial que promove novas trocas entre o espectador e a obra e propõe novas temporalidades. Os meios impressos, nos quais uma exposição pode ser apresentada, constroem novos circuitos de tempo e espaço uma vez que o espectador leva consigo e com o qual pode interagir tatilmente.

As narrativas possíveis nesses locais apresentados, do "cubo branco" à página impressa, apresentam-se como os locais nos quais se permite, sobretudo, as trocas de experiências. É possível entender a arte entrelaçada com a ideias de novos espaços em um projeto que se problematiza em função das relações sociais (BOURRIAUD, 2009).

Essas novas configurações de espaço, os quais museus e galerias, cada vez mais, se empenham em projetar, permitem que a comunicação ocorra de várias maneiras: entre artista e espectador, entre o espectador e as obras e entre as obras e o seu local de exibição. Nesse sentido, a obra de José Leonilson se situa como uma ponte, um desejo de se conectar ao outro, seja ele o sujeito romântico ou próprio observador. Buscou-se mostrar, com os trabalhos de Leonilson exibidos em exposição, que a arte pode se constituir de muitas outras maneiras, talvez porque os trabalhos de arte estejam sendo construídos em direção ao espaço de ação do espectador buscando sua participação no sentido de fruição da obra e do espaço expositivo.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANTON, Katia. *Espaço e lugar*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. *Leonilson:* Sob o peso dos meus amores Carlos Bitu Cassundé, Ricardo R., Maria Esther Maciel. – Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

GROSSMANN, Martin. Org. Mariotti, G., Org. *Museu arte hoje*. São Paulo: Hedra, 2011.

LOPES, Renata Perim A., 1971 – *José Leonilson:* entre linhas e afetos. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo – 2013.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

NOTAS

28 O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

29 COCCHIARALE, Fernando. O espaço da arte contemporânea. In: CANTON, Katia. Espaço e lugar. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

30 A exposição "Leonilson: sob o peso dos meus amores" foi discutida na dissertação (Mestrado em Artes) José Leonilson: entre linhas e afetos. In: LOPES, Renata Perim A., 1971 – José Leonilson: entre linhas e afetos. Dissertação (Mestrado em Artes) –Universidade Federal do Espírito Santo – 2013. Orientador: Ângela Grando. PPGA/UFES.

31 Os trabalhos "Os pensamentos do coração" (acrílica sobre lona, 1988) e "Os rios por meu fluido entrego meu coração" (acrílica sobre lona – 1991) foram escolhidos para representar o lirismo de Leonilson pela relação entre imagem e a palavra e podem ser acessados no site da exposição. In: http://www.itaucultural.org.br/leonilson. Acesso em 04 out 2014.

32 BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 22.

33 O termo interstício foi usado por Karl Marx para designar "comunidades de troca que escapavam ao quadro de economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc."(BOURRIAUD, 2009, p.22).

34 O texto de abertura da Fundação Iberê Camargo. In: CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. Leonilson: Sob o peso dos meus amores Carlos Bitu Cassundé, Ricardo Resende, Maria Esther Maciel. – Porto Alegre: Fundação Iberie Camargo, 2012.

35 André Malraux (1901-1976) no texto "Museu Imaginário" expõe suas ideias relacionadas aos "processos de medição cultural que buscam potencializar as ações e relações entre obra de cultura, sua produção e, principalmente, sua recepção, sua utilidade pública e coletiva" (Grossmann, 2011, p. 204).

PICTOCARTOGRAFIA: DA OBRA-PROCESSO À FORMA-TRAJETO

PICTOCARTOGRAFIA: FROM ARTWORK-PROCESS TO JOURNEY-FORMS

Rogério Rauber
Universidade Estadual PaulistaCAPES/IA/UNESP

RESUMO
Esta investigação/intervenção descreve o contexto, as reflexões e os processos criativos dos experimentos artísticos *pictocartografias* 1 e 2. Instrumentalizadas por um repertório problematizador da linguagem pictórica e pelos conceitos de *campo expandido* e de *forma-trajeto*, as *pictocartografias* foram projetadas e construídas como plataformas para narrativas poéticas potencializadoras de conexões entre memória e utopia.
Palavras-chave: campo expandido, cartografia, forma-trajeto.

ABSTRACT
This research/intervention describes the context, the reflections and the creative processes of the artistic experiments pictocartografias 1 and 2. Instrumentalized by a problematizing repertoire of pictorial language and by the concepts of expanded field and journey-forms, the pictocartografias were designed and built as platforms for poetic narratives potentiating of the connections between memory and utopia.
Keywords: expanded field, cartography, journey-forms.

As *pictocartografias* são uma vertente da minha pesquisa artística intitulada o *bagaço da pintura*[1]. Esta poética estabelece *dialogias*[2] entre o conceito de *campo expandido*[3] (KRAUSS, 1984) e as configurações planares tributárias da tradição pictórica. E propõe/investiga outras estratégias de atuação neste *campo expandido*, entendido como um dos lugares onde se evidencia a complexidade do fazer artístico.

As *pictocartografias* emergiram no ambiente acadêmico, a partir das interações com as pesquisas no grupo *GIIP*[4] , no projeto *Zonas de Compensação*[5] e no projeto *R.U.A.*[6] . Durante a oficina ministrada pela Prof.ª Dr.ª Lilian Amaral, intitulada *R.U.A.: Cartografias Inventadas > Cidades Híbridas e Atravessamentos Poéticos*[7] , a ministrante provocou uma "tempestade de ideias" para propostas artísticas que abordariam o bairro da Barra Funda (São Paulo, capital). Minha proposta, relembrando um trabalho anterior denominado *Percurso cartográfico carioca* (realizado em agosto de 2010 e relatado em minha dissertação) foi um desenho em escala urbana formado por diversas etapas de caminhadas que conectariam os espaços culturais da Barra Funda. Antecedendo os preparativos para a exposição *Zonas de Compensação versão 1.0* (IA-UNESP, abril a maio de 2013) que mostraria trabalhos desenvolvidos a partir das oficinas do *Zonas* em 2012, sugeri à pesquisadora Lilian Amaral uma conexão entre as questões do *bagaço da pintura* e aquelas debatidas e experienciadas nas oficinas do *Zonas/R.U.A.*. Às obras que daí resultariam propus o nome de *pictocartografias*. A colaboração e interlocução com Lilian Amaral provocou mergulhos conceituais e interações institucionais que instrumentalizaram esta nova vertente de minha pesquisa.

As duas primeiras *pictocartografias* incorporaram, à plataforma poética do *bagaço da pintura*, os resultados de deambulações, registros audiovisuais, entrevistas com antigos moradores e documentação dos processos de *gentrificação*[8] do território da Barra Funda, local onde se situa a UNESP e que era paisagem cotidianamente fruída a partir das janelas da minha residência/atelier, nas Perdizes. Minha ideia inicial foi trabalhar a partir do caráter *rizomático*[9] das estruturas do bagaço da pintura, usando-as como suporte para projeções. O conceito de *rizoma* se potencializa quando se refere ao território, pois aí a sua natureza cartográfica assume o protagonismo[10].

A PICTOCARTOGRAFIA 1: RIZOMÁTICA

Iniciei a *pictocartografia* 1 como artista residente do projeto *CO+LABOR+AÇÃO*[11] , trabalhando de 12/04 a 12/05/2013 no subsolo da Galeria Marta Traba (Memorial da América Latina). A base da *pictocartografia* 1 foi composta por fragmentos de madeira, metal e plástico reciclado, bambu, fios de tricô e nylon amalgamados por tinta acrílica (os materiais característicos do *bagaço da pintura*) que foram previamente deixados às intempéries, na varanda da minha residência/atelier, durante 21 meses. Assim, assumiu uma pátina cinza provocada pela atmosfera poluída da capital paulista e seu corpo resistiu/sofreu o ataque dos agentes naturais (sol, chuva, mudanças de temperatura, quebras, ações de insetos etc).

Figura 1: materiais do bagaço da pintura na varanda de minha residência/ atelier,
deixados ao sabor das intempéries durante 21 meses; foto de Celio Junior.

Durante a residência, a obra evoluiu desde a base, mais densa e apoiada no solo. Enquanto construía as ramificações superiores, menos densas e fixadas às vigas que sustentavam o piso térreo da Galeria Marta Traba, projetei animações feitas a partir de registros (desenhos e fotos) de deambulações pela Barra Funda. Estes experimentos com projeções sobre paredes, piso, teto e em diferentes posições sobre a instalação, apontaram que a própria luz azulada do projetor, sozinha, já conferia uma potência ao trabalho, a qual preferi às obtidas com sobreposições de animações.

Figura 2: pictocartografia 1; 240 x 180 x 300 cm; acrílica sobre fios de crochê, nylon, bambu, madeira, metal e plástico reciclados, com projeção de luz; Galeria Marta Traba, 12/04 a 12/05/2013; foto do autor deste artigo.

A *pictocartografia* 1 estabeleceu: 1) *dialogias* entre o espaço pictórico e o espaço expositivo: tendo o *bagaço da pintura* como suporte, discute questões pictóricas ligadas à tradição artística e ao transbordamento espacial denominado *campo expandido*; 2) *dialogias* entre o espaço pictórico e o espaço urbano: este trabalho inicia uma nova

abordagem pessoal[12] para com o espaço urbano, identificável tanto no conteúdo dos experimentos de projeções (fotos e desenhos do bairro) sobre a obra quanto no próprio local de instalação da mesma, decorrente de conexões institucionais/territoriais (projeto *CO+LABOR+AÇÃO*); 3) *dialogias* entre o tempo de fatura e o cotidiano: a obra carregou índices da sua exposição à atmosfera de São Paulo bem como índices de objetos do cotidiano descartados e retrabalhados com intensa artesania (questões poéticas do *bagaço da pintura*); 4) *dialogias* entre o conceito de *instalação em situação e de obra em processo:* se impregnou das vivências neste espaço cultural, exposições e oficinas realizadas no cotidiano da instituição, envolvendo visitantes habituais ou ocasionais que se tornaram fruidores do trabalho; 5) *dialogias* entre a *obra-objeto* (tradição artística) e a *forma-trajeto*[13] (relação processual e espacial).

A PICTOCARTOGRAFIA 2: MEMÓRIAS

As *pictocartografias* 1 e 2 integraram a mostra *Zonas de Compensação - Versão 1.0*. Ao criar duas obras simultâneas para a mesma exposição, uma no Memorial da América Latina e outra no Instituto de Artes da UNESP, eu pretendi estabelecer uma "ponte poética" conectando estas duas instituições. Assim, retomava outro aspecto da minha proposta apresentada durante a "tempestade de ideias" da oficina do *R.U.A.*.

Como local de intervenção da *pictocartografia 2* escolhi uma das paredes do átrio do IA-UNESP, pelos seguintes motivos: 1) trabalhar numa mídia (inscrições em paredes) que remete à própria origem da arte, a fim de provocar uma *dialogia* entre "alta" e "baixa" tecnologia[14]; 2) com esta *dialogia* entre "alta" e "baixa" tecnologia, fustigar o nicho poético autodenominado "arte e tecnologia", ao qual pertenciam os demais trabalhos da exposição; 3) presentificar, nas próprias paredes do IA-UNESP, as memórias dos vizinhos, viabilizando um empoderamento simbólico que incentivasse uma maior convivência com nossa universidade; pois, nas oficinas do *R.U.A.*, constatamos, em entrevistas realizadas nas imersões pelo território, que eles sempre ficaram alheios (porém curiosos) àquilo que se passava no interior da nossa instituição; 4) mesmo que encoberta por tinta branca ao final da mostra, tais inscrições continuariam incorporadas à parede, podendo ser reveladas numa raspagem posterior: um potencial material para uma outra obra no local; 5) realizar um embate físico com o prédio do IA-UNESP: numa das suas quase imaculadas paredes brancas, riscar, apagar, arranhar, lambuzar, furar, esfregar, pregar e colar na parede com materiais e instrumentos (lápis, borracha, tinta, pregos, furadeira, cola, fita adesiva, colagens) que contêm a fisicalidade característica dos embates em desenho ou pintura; 6) fazer um contraponto ao que chamei de "mapas pró-*gentrificação*", conforme explico a seguir.

Figura 3: à esquerda, foto do painel plotado na entrada do um stand de vendas para o empreendimento imobiliário situado à Rua Turiassú 1347, São Paulo, foto em 16/04/2013; ao centro, primeira etapa do desenho, "nascendo do chão", foto em 8/04/2013; à direita, detalhe do caráter processual do desenho,foto em 10/04/2013; fotos do autor deste artigo.

Construí a *pictocartografia 2* em oposição aos "mapas pró-*gentrificação*", apelido que dei aos mapas estetizados das campanhas imobiliárias, que "vendem" um território supostamente descontaminado de história e singularidades culturais. Desenham/designam uma cidade consumista: a do automóvel, dos *shoppings*, das compras compulsivas e da diversão anestesiante. Neles, não aparecem outros caminhos senão ruas pavimentadas. Os "atrativos" do bairro ali figuram numa caricatura infantilizada.

Iniciei desenhando na parede o trajeto de minha casa até o IA-UNESP. "Nascendo" do chão, o desenho evocou a memória de vários outros percursos pela região, construindo um mapa de memória, sem escala, com deformações e imprecisões: traços a lápis feitos e refeitos, semiapagados com borracha ou recobertos com tinta, evidenciando as idas e vindas processuais. Outros traços foram feitos com linhas de tricô pretas, por vezes reforçando os traços a lápis, por outras se contrapondo a eles graças à sua presença em relevo e maior retilineidade. Alguns destes traços com linhas de tricô foram fixados com fita adesiva. Outros, com tinta. Outros, amarrados às cabeças de pregos que, adentrando a parede apenas até a metade, permitiam uma segunda camada literal, flutuando sobre a superfície da parede em cerca de um centímetro de distância.

Figura 4: pictocartografia 2; 630 x 336 cm; acrílica, pregos, fios de crochê, fita adesiva, grafite e fotografias sobre alvenaria; mostra Zonas de Compensação 1.0; IA-UNESP, 11 a 27/04/2013; foto do autor deste artigo.

Sobre o desenho rememorador das minhas vivências e derivas neste território, a camada seguinte foi criada ao convidar os vizinhos do IA-UNESP, participantes da oficina Trocas, *Palavrarias e Mensagens Silenciosas*[15] a inscreverem suas memórias e divagações poéticas no trabalho. Assim, várias ruas e lugares foram redesenhadas ou renomeadas pelos antigos moradores do local, segundo: 1) memórias: por exemplo, "Vila do Sapo", o antigo nome da região; ou "Clube Tomas Edson (sic) de Bocha", entidade que funcionava no terreno onde hoje é o IA-UNESP; 2) ludicidades: como "latinha/taco/amarelinha", "bola de gude", "mãe de rua" e "acusado", nomes das brincadeiras infantis que aconteciam nos locais mapeados; 3) aspirações: como "Vila da Paz e Prosperidade", nomeação fantasiosa feita por uma moradora, que interpretei como um anseio de refundação utópica.

Após esta etapa, agreguei à instalação as fotos das intervenções, como uma dobra e um espelhamento: mais uma camada processual sobreposta, fazendo a obra contar a própria história não apenas pelas "marcas de processo" (indícios de apagamentos, refaturas, desvios e mudanças perceptíveis ao fruidor), mas também por fotos documentando as etapas da sua execução. Avalio que a *pictocartografia* 2: 1) oportunizou uma cartografia colaborativa; 2) fez a minha transição das *instalações em situação* para a *especificidade do sítio*; 3) viabilizou minha migração do modelo rizomático para o radicante[16] (BOURRIAUD, 2011).

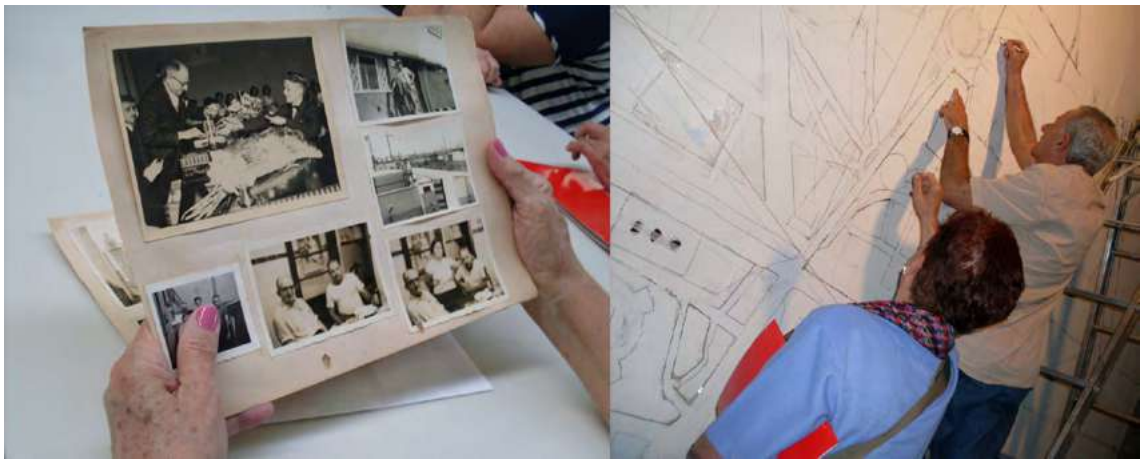


Figura 5: antigos moradores da Barra Funda, vizinhos do IA-UNESP, trazendo suas fotos (à esquerda) na oficina Trocas, Palavrarias, Mensagens Silenciosas e, na mesma tarde, fazendo a sua intervenção na pictocartografia 2 (à direita), em 20/04/2013; foto do autor deste artigo.

REFLEXÕES PROCESSUAIS

Nas *pictocartografias* 1 e 2, abordo o território a partir das suas dinâmicas poéticas, mapeando camadas simbólicas da paisagem e encorajando conexões entre memórias e utopias. Pré-instrumentalizado por um repertório problematizador da linguagem pictórica, dei voz às minhas inquietações existenciais urbanas, supondo-as também coletivas. Procurei enfatizar as condições de processo, não de produto acabado, o que penso ser um diferencial importante entre o pragmatismo tecnocrático, que visa desenvolver produtos através de investimentos eficazes, e a aventura artística, que demanda quantidades absurdas de recursos e nos convida a enveredar por caminhos incômodos, sem quaisquer garantias de resultados promissores. Daí a armadilha das abordagens simplificadoras ou mistificadoras: ambas recalcam os aspectos libertários

e complexos da arte. E aí também o desconforto, assombro e sedução deste trabalho nas fronteiras do desconhecido.

NOTAS

1 Minha dissertação de mestrado, intitulada Do Bagaço da Pintura às Pictocartografias, ainda em processo de elaboração, descreve esta pesquisa, com a qual recebi o prêmio Novíssimos IBEU 2005.

2 Anterior ao Paradigma da Complexidade, o Paradigma da Simplicidade, ainda em vigor, enfatiza a dialética: teses versus antíteses, que geram sínteses. A Teoria da Complexidade reconhece a dialógica: sínteses podem não se estabelecer, ou, caso estabelecidas, não o serem de todo estáveis, gerando novas teses e antíteses. Edgar Morin nos diz que a dialógica é a "unidade complexa entre duas lógicas, entidades ou substâncias complementares, concorrentes e antagônicas que se alimentam uma da outra, se completam, mas também se opõem e combatem. (...) Na dialógica, os antagonismos persistem e são constitutivos das entidades ou dos fenômenos complexos." (MORIN, 2007, p. 300 e 301) Portanto, aqui não se trata apenas daquele entendimento circunscrito à definição dicionarizada: o "que pretende provocar discussão, debate, diálogo" (HOUAISS, 2008).

3 Este termo se refere ao texto de Rosalind Krauss (1984) cujo título original é Sculpture in the Expanded Field, e que teve sua primeira tradução publicada no número 1 da Revista Gávea, em 1984, com o título "A escultura no campo ampliado". Optei por usar o termo expandido, como tradução para expanded por considerá-lo mais próximo ao original e por evidenciar melhor a poética em questão.

4 GIIP: Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia. Coordenado pela Prof.ª Dr.ª Rosangella Leote. Saite: giip.ia.unesp.br.

5 O projeto Zonas de Compensação, também coordenado por Rosangella Leote, é produzido pelo GIIP. Foi iniciado em 2012, e ainda se mantém em desenvolvimento. Compõe-se de oficinas realizadas ao longo de cada ano e exposições com os trabalhos desenvolvidos pelos pesquisadores ligados ao GIIP.

6 R.U.A.: Realidade Urbana Aumentada é um projeto de extensão universitária, coordenado pela Dr.ª Lilian Amaral no Instituto de Artes da UNESP / GIIP / Zonas de Compensação.

7 Em 6/06/2012, no Instituto de Artes da UNESP, oficina integrante do projeto Zonas de Compensação.

8 Gentrificação nomeia as ações excludentes e privatizadoras em regiões urbanas originalmente ocupadas por populações tradicionais e/ou de baixa renda. Estas ações seguem estratégias traçadas pela especulação imobiliária, nesta sequência: 1) à região são negados os necessários cuidados por parte do(s) governo(s), fazendo com que esta se degrade; 2) os especuladores começam a comprar estas áreas desvalorizadas; 3) o local torna-se alvo de "revitalizações" por "parcerias" entre o governo local e a iniciativa privada; 4) antigos moradores são expulsos, seja à força policial (vide massacre do Pinheirinho, São Paulo, em 22/01/2012, sob o governo estadual de Geraldo Alckmin, do PSDB), seja por incêndios criminosos (vide aqueles sob o governo municipal de Gilberto Kassab, do DEM, em São Paulo, capital, 2006 a 2012), seja por incapacidade em arcar com a elevação de impostos e serviços; 5) empreendimentos imobiliários se fazem a pleno vapor e a área é supervalorizada.

9 Gilles Deleuze e Félix Guattari, na série Mil Platôs (1995), expõe este conceito apropriado da botânica. Um rizoma não tem começo nem fim, é sempre um entre. Como nas plantas que brotam e ramificam de inúmeros pontos. É uma alternativa à metáfora arborescente que, originária de Platão, estruturou o pensamento ocidental.

10 "O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser

rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação". (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 22)

11 Projeto coordenado pela Dr.ª Lilian Amaral e pela Dr.ª Ângela Barbour, articulando atividades da Galeria Marta Traba e do projeto de Extensão R.U.A.: Realidade Urbana Aumentada, vinculado ao GIIP/UNESP.

12 "Nova" apenas em minha pesquisa em artes visuais. Pois já havia pesquisado e projetado para o espaço urbano tanto em minha formação como no exercício profissional em arquitetura e urbanismo.

13 "A forma-trajeto pictórica possui, em duas dimensões, as características do mapa geográfico e, em três dimensões, as da fita ou mesmo da banda de Möbius: de um lado, a pintura cria seu espaço transpondo informações sobre a tela; de outro, o visitante move-se ao longo de um fluxo que se deslinda como um texto estourado." (BOURRIAUD, 2011, p. 121, grifo no original)

14 Para o senso comum, "baixa tecnologia" seriam as tecnologias arcaicas, as antigas e até mesmo as modernas ou contemporâneas; "alta tecnologia" seriam as "de ponta". Uma definição hierarquizante, tributária da visão positivista de "progresso" que supervaloriza o caráter supostamente "inovador".

15 "Trocas, Palavrarias e Mensagens Silenciosas" foi uma oficina ministrada por Augusto Citrângulo, Inês Moura, Lilian Amaral e Lucimar Bello em 20/04/2013 no IA-UNESP. Participaram antigos moradores da Barra Funda, que fizeram experiências artísticas e nos relataram fatos históricos sobre o local. Oportunizou uma relação amistosa com nossos vizinhos, que nunca haviam adentrado o Instituto de Artes da UNESP.

16 Tanto o conceito deleuze-guatarriano rizoma como o bourriaudiano radicante se contrapõe à metáfora arbórea. Porém, mais complexo que o rizoma, o radicante designa aquele ser que desenvolve raízes em variadas e mutantes espacio-temporalidades. Constituindo assim, no meu entender, uma metáfora mais apta para dar conta das proliferações com que se deparam os pesquisadores e artistas contemporâneos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURRIAUD, Nicolas. Radicante: por uma estética da globalização. Tradução de Dorothée de Bruchard Editora Martins Fontes, São Paulo, 2011.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1. Editora 34, São Paulo, 1995.

HOUAISS, Antonio. Villar, Mauro de Salles. Franco, Francisco Manoel de Mello. Grande Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 2008.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (artigo de 1979), p. 92-93.

MORIN, Edgar. O método 5 - A humanidade da humanidade. Tradução de Juremir Machado da Silva. 5ª ed.

OS ESPECTADORES PERFORMERS

Yiftah Peled
Universidade Federal do Espírito Santo/UFES

RESUMO
Este artigo elabora conteúdo sobre o tema da incorporação dos espectadores de arte que se tornam performers. Tratam-se de artistas contemporâneos que incluem os visitantes no espaço expositivo, através do uso da fotografia. Ao fazer o registro do ato de observar obras de arte, os artistas usam variados formatos de percepção dos visitantes. Além disso, realiza-se uma tentativa de organizar conceitualmente essa estratégia artística na qual se pode observar confrontos entre diferentes modelos de performances nas instituições de arte e seus aspectos sociais e temporais, bem como questões que envolvem relações de gênero e voyeurismo.
Palavras chave: Incorporação; performance; visitação.

ASTRACT
This article approaches the topic of incorporating the art viewers who become performers. The article explores contemporary artists that include visitors in the exhibition space through the use of photography. When registering the act of observing works of art, these artists use various formats of visitors perception. In addition, one tries to organize conceptually this artistic strategy in which one can observe clashes between different models of performance in art institutions and their social and temporal aspects as well as issues involving gender and voyeurism
Keywords*: Incorporation, performance, visitation*

INTRODUÇÃO

A inclusão dos espectadores de arte em obras de arte é uma estratégia relativamente restrita, operada por alguns artistas, através da fotografia. Tal estratégia artística de incorporação é pouco explorada conceitualmente e configura-se como objeto deste artigo.

McShine (1999) afirma que a prática de fotografar o museu iniciou somente quinze anos após a invenção do processo fotográfico, em 1839. Até então, os artistas produziam imagens do museu vitoriano que eram "mais documentais do que analíticas, registrando juntamente espaços e objetos específicos (...)" (p.17). Para esse autor, essa tardia captura do espectador aparece ligada a possibilidade técnica do encurtamento do tempo de exposição na máquina fotográfica.

Esta prática vem ganhando novos contornos desde então. O artigo vai explorar possíveis sentidos para tais incorporações com foco em artistas contemporâneos.

O POSICIONAMENTO DO VISITANTE DE ARTE

O artista contemporâneo alemão Thomas Struth (1954-) através de um registro fotográfico realizado no Museu do Louvre, em Paris, incorporou a presença de visitantes, fotografando os mesmos frente à pintura "O Náufrago de Medusa" (1819), do artista Thédore Géricault (1791–1824):

Figura 1. "O Náufrago de Medusa". Fotografia de Thomas Struth, 1989. Tamanho: 184x217cm. Disponível em: http://makingarthappen.com/2011/10/29/thomas-struth-serralves/

Dessa forma, Struth criou uma situação inédita que provoca a refletir sobre relações possíveis entre as posturas de personagens na pintura e do público no museu. A pintura fotografada é uma representação, em estilo romântico que retrata uma tragédia que ocorreu em 1816 envolvendo o barco "*Frigate Méduse*", na costa da África. Cento e quarenta e sete tripulantes tentaram se salvar utilizando uma barca improvisada. No mar, quase sem comida e sem água, ocorreram suicídios, assassinatos e canibalismo. Eles foram resgatados após treze dias do acidente com apenas quinze sobreviventes, entrevistados

pelo pintor. A pintura de Géricault ilustra uma catástrofe humana, ao desespero e a impotência frente às forças da natureza.[37] No trabalho, o pintor optou por expressar uma catarse emocional. É interessante perceber como as posturas dos espectadores do museu se relacionam com tal cena pictórica.

Através da sua obra, Struth permite uma comparação; de um lado, encontra-se a postura expressiva e descontrolada dos sobreviventes que parece contrastar com a posição estática dos corpos dos espectadores - alguns com mãos no bolso ou com braços cruzados, algo que deixe impressão de que os espectadores são distantes e/ ou indiferentes ao drama retratado. Os espectadores do museu são apresentados de costas, unidos pela postura estática e anônima. Porém, o espaço que os separa e a relação com o aglomerado humano na pintura parece destacar suas inacessíveis individualidades.

O que esta obra sugere em relação ao espectador contemporâneo? Struth, citado por MacShine (1999, p.17), mostra que "uma vez que os espectadores são refletidos na sua atividade, eles têm que se questionar o que eles estão fazendo nesse momento" Tal comentário também chama atenção para quem está vendo sua fotografia e sugere que a obra propõe, conscientemente, sensibilizar o visitante para sua condição de espectador e para sua performance social no espaço do museu.

A obra incita a pensar três olhares distintos; os sobreviventes (pintados) na barca que olham deslumbrados sua salvação; os visitantes (fotografados) no museu que olham para a pintura e ainda o expectador que vê o trabalho de Struth. Sua obra funciona como um tipo de espelho multiplicado e tal fato se exacerba uma vez que o tamanho das fotos produzidas pelo artista é quase natural. Esses três olhares possibilitam uma comparação entre a posição das figuras das pinturas e as ideologias ali projetadas. A obra do artista apresenta uma resistência à condição predominante dos espaços culturais, movimentados lugares de alta circulação de pessoas, assim como as "estações de trem" (Struth *apud* MacShine, 1999, p.17). Essa atitude permite que os espectadores tomem consciência de sua condição e de seu papel no espaço da arte. Ou seja, Struth transforma seus fotografados em espectadores/performers e desperta o visitante para sua própria performance social no espaço expositivo.

Em Struth, a presença do público frente a obras de arte implica em um tipo de incorporação de determinado comportamento/performance que quando colocado frente uma ideologia particular (nossa) ganha nova dimensão comparativa.

TEMPO DO VISITANTE/ TEMPO DA OBRA

Na fotografia encontram-se artistas sensíveis frente ao visitante da arte como um sujeito que olha; os fotógrafos registram a relação entre a obra e o espectador. Que tipo de incorporações é possível encontrar nessa relação?

Desde o final dos anos 1950, o fotógrafo Elliott Erwitt (1928-) retrata visitantes no museu e seu trabalho está compilado no livro "*Museum watching*", de 1999. Em foto realizada no "Museu de Nápoles", Erwitt registrou o jogo dos olhares de dois jovens visitantes que dialoga com a direção do olhar das estátuas.

Figura 2. Elliott Erwitt, 1960. Foto realizada no Museu de Nápoles, Itália. Disponível em: https://www.google.com/search?hl=ptBR&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1220&bih=65=Elliott+Erwitt

A postura dos dois meninos remete a tentativa de decifrar o passado e seu sentido. Por outro lado, a foto também sugere que as estátuas recebem uma repentina vida[38] e olham para os meninos, mirando o presente através de quem está presente.

A relação entre passado e futuro pode também ser notada em algumas fotografias do artista brasileiro Alécio de Andrade (1938-2003) que produziu durante 38 anos uma série de fotos de visitantes no Museu Louvre, em Paris, iniciada em 1964. Como Erwitt, Andrade aborda o público nos espaços expositivos. Porém numa fotografia produzida em 1969, ele não mostra o objeto de observação dos visitantes, mas foca somente na direção de seus olhares. A foto parece registrar uma relação entre a avó e sua neta. A mulher olha para cima, observando os quadros e a adolescente olha para baixo para a câmara que as fotografa. A relação da idosa é com as pinturas no museu; a jovem, por outro lado, manifesta interesse naquele momento presente e mira diretamente para o fotógrafo.

Figura 4. Alécio de Andrade, 1969. Foto realizada no Museu do Louvre, Paris, França. Disponível em: http://www.pinterest.com/pin/372813675374992725/

As duas fotos supramencionados contextualizam uma relação entre o presente e o passado através das posturas dos visitantes.

Existem outras questões que podem ser abordadas nesse contexto que envolve os espectadores/ performers. Uma delas envolve questões de gênero.

OLHAR/GÊNERO E O JOGO DE LUZ E SOMBRA

Sob uma abordagem feminista, algumas artistas mulheres tentam intencionalmente desconstruir a ideologia e a instrumentalização do corpo nu feminino na arte. Um exemplo é a colaboração entre as artistas Sherrie Levinee e Louise Lawler que se debruçam sobre a pintura de Pablo Picasso "*Les Demoislles d´vignon*" (1907) a qual passa por uma transformação fotográfica. Além da mudança de posição da obra do artista, as artistas mostram mulheres em silhuetas escurecidas de frente à pintura do Picasso. O uso de uma obra de arte ícone da modernidade não é casual. No trabalho da dupla surge a relação com as espectadoras que, de costas, aparecem como silhuetas anônimas observando o quadro do Picasso. Essas silhuetas femininas escurecidas remetem ao sombreamento projetada sobre as mulheres pela ideologia masculina, tornando sua presença uma performance fantasmagórica.

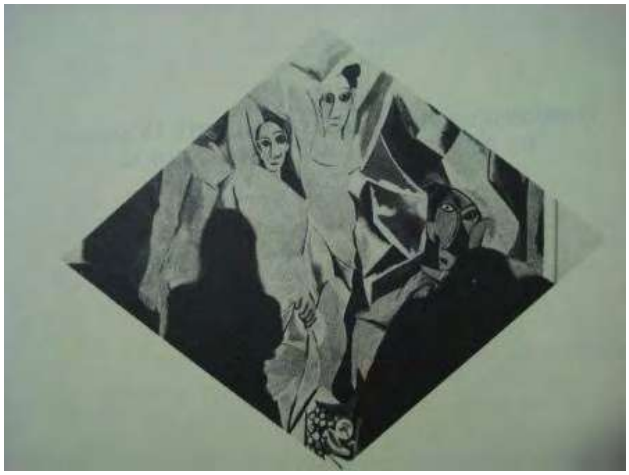


Figura 5. "Um Quadro Não É Substituição Para Nada" de Louise Lawler e Sherrie Levin, Foster 1996, p.238.

Foster (1985, p. 268), ao mencionar o uso das mulheres negras na pintura do Picasso, questiona os espaços expositivos como neutros e universais onde as obras pairam numa suposta condição atemporal, sem referências raciais ou de gênero:

> *(...) para as feministas, para as "minorias" e para os povos tribais, há outra maneira de narrar esta história do iluminismo e da erradicação; maneiras que rejeitam o pathos Narcisista (...) nessa leitura, o outro permanece – e de fato como o próprio campo da diferença na qual o sujeito emerge para desafiar as pretensões ocidentais de soberania, supremacia e auto de criação.*

A obra de Sherrie Levinee/ Louise Lawler promove o questionamento sobre as áreas de sombras projetadas sobre a performance social dos espectadores. Até aqui, foi vista a inclusão dos espectadores através dos registros de suas presenças, mas existem outras estratégias para incorporar a relação espectador/ performer.

O VOYEUR

O artista Marcel Duchamp (1982-1968) produziu secretamente, entre 1946-66, a obra "*Étant donnés*".[39] Nele aparecia um manequim/ corpo de uma figura feminina nua (sem a cabeça a vista) com pernas abertas e a vagina a vista, segurando uma lamparina. Porém, essa cena poderia apenas ser vista por um visitante de cada vez através de um pequeno buraco numa porta, situação que remete ao *voyeur*.

Figura 6. "(showing full size)Étant donnés: 1° la chute d›eau / 2° le gaz d›éclairage". Duchamp, (1946-1966). http://artobserved.com/2009/09/go-see-philadelphia-marcel-duchamp-etant-donnes-at-philadelphia-museum-of-art-through-november-29-2009/

Figura 7. Sophie Calle, "Sombra", 1981. (detalhe) . Calle (1996, p.97).

Morgan Meis (2009, s/p) mostra que: "a genialidade verdadeira do "Étant donnés" é proporcionar um ato erotismo de natureza secreta e intensamente solitária em uma obra de arte, essencialmente pública".

Mas qual é a diferença entre um *voyeur* comum e a condição voyeurística que Duchamp proporcionou? Duchamp proporciona essa prática dentro de um espaço de arte, o que coloca a condição de *voyeur* como invertida, como se fosse uma armadilha para os visitantes. Pode-se falar de um tipo de *voyeur/performer* flagrado por outros visitantes.

O olhar voyeurístico do espectador ganha um desdobramento mais recente através da obra da artista Sophie Calle. No seu projeto "Sombra", de 1981, ela apresenta complexidades performativas relacionando textos com imagens.

Calle (1996) relata que o projeto iniciou quando, através da sua mãe, ela solicitou os serviços de detetives particulares de uma agência chamada "Duluc" que assumiram a tarefa de segui-la. Os detetives não sabiam da inversão de sua condição, planejada pela artista que apresenta como obra o depoimento técnico do detetive, resultado de um dia de trabalho. Tal depoimento foi exposto ao lado do depoimento da artista que contrasta com a descrição impessoal do detetive.

Parte do percurso da artista incluiu uma parada frente a seu trabalho de arte favorito no Louvre: "Homem com uma luva", de Ticiano. Através da presença do seu seguidor e da obra que ela observa na foto (tirada pelo detetive), a artista torna-se uma visitante diferenciada. Enquanto olha a pintura, ela está também performando para quem registra o ato (no caso, o detetive). Aqui, a artista cria cruzamentos entre ausências enquanto se situa entre dois olhares masculinos. Um é o do detetive que, com a máquina fotográfica, registra suas costas; outro é o olhar do sujeito da pintura "Homem com luvas" à sua frente que se esvai com "seus olhos tristes e vazios" (Calle, 1996, p. 101-2). São dois retratos masculinos, olhares que não enfrentam o sujeito. No jogo de inversos, Calle se torna o *voyeur* do detetive.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar o contexto das obras mencionadas, pode-se dizer que Tomas Struth flagra, principalmente, o posicionamento do visitante/ espectador/ performer em relação às obras nas quais se confrontam modelos de performances sociais de épocas. Já em Alécio de Andrade e Elliott Erwitt surge a dimensão temporal. A obra de Sherrie Levine e Louise Lawler foca no espectador sombreado por uma poderosa encruzilhada ideológica ligada ao gênero. E Ducahmp e Calle permitem tencionar a reação entre distância/ visibilidade permitindo o surgimento de um espectador/*voyeur/performer*.

Percebe-se que a ativação da condição do espectador/performer permite questionar a condição de neutralidade do museu; a arte é relativizada e a qualidade específica do momento da relação é realçada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS :

ANDRADE, A. *O Louvre e seus Visitantes*, 2009. Disponível em: http://www.aleciodeandrade.com/pdf/aleciodeandrade_2011_vitoria.pdf Acesso em: 5 Mar. 2013.

CALLE, S. *True Stories*. Givataim: Tel Aviv Museum, 1996.

ERWITT, E. *Museum watching*. New York: Phaidon, 1999.

FOSTER, H. *Recodificação*: Arte espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

McSHINE, K. *The museum as a Muse Artist Reflect*. Moma. New York: Harry N. Abrams, 1999.

MEIS, M. Peep Show. Marcel Duchamp. 2009. Disponível em: http://www.thesmartset.com/article/article10060901.aspx Acesso em: 6 Jun 2011.

NOTAS

37 A pintura se tornou uma referência de sua época, um símbolo do espírito romântico na arte, na qual se pode identificar um rompimento com os padrões neoclássicos devido ao gestual expressivo e a temática que aborda a precariedade da vida humana frente às forças da natureza.

38 Refere se ao conto Pigmalião e Galatéia do escritor romano Ovídio.

39 Obra adquirida pelo Philadelphia Museum of Art; a pedido do Ducahmp a obra foi mostrada apenas após sua morte, em 1969.

PROCESSO DE CRIAÇÃO E AS MÍDIAS CONTEMPORÂNEAS: UM ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO E DOS CADERNOS E RASCUNHOS DE PROCESSOS CRIATIVOS

Coordenação: Profa. Dra. Cecília Almeida Salles

O ATELIÊ, PERCURSOS E CONVERGÊNCIAS NA OBRA DE ATTILIO COLNAGO

Ana Cristina da Motta Silva
Universidade Federal do Espírito Santo/ PPGA/UFES

RESUMO
Baseia-se no ateliê do artista plástico capixaba Attilio Colnago como documento de processo através da Crítica Genética. Foi possível buscar uma aproximação entre os conceitos de ateliê e laboratório, a importância de lidar com os materiais para discutir a existência de relações entre a pesquisa do artista e o fazer alquímico. Ao investigar a vinculação entre o ateliê, o artista e a obra, verificou-se os desdobramentos do ateliê e sua inferência como estruturante do processo de criação.
Palavras-chave: Ateliê – laboratório – processo criativo – documento de processo – Crítica Genética.

ABSTRACT
Based on Attilio Colnago's studio, artist from Espírito Santo, as a documental process through Genetic Criticism. It was possible to seek a rapprochement between the concepts of studio and lab, the importance of dealing with the materials to discuss the existence of relationships between research of the artist and the alchemical do. To investigate the link between the studio, the artist and his work, there was the ramifications of the studio and its implication as a structuring of the creation process.
Keywords: Studio – laboratory – creative process – documental process – Genetic Criticism.

Este trabalho baseia-se nos estudos da Crítica Genética que vê a obra em si, muito mais do que o produto final entregue ao público. O crítico, ao ocupar-se dos registros do artista, reconhece que há muito mais da obra durante o seu caminho elaborativo, ao lidar com os rastros, os índices ou vestígios deixados pelo artista no processo de criação. Se de um lado, objetiva-se o conhecimento e a compreensão do percurso de criação do artista, de outro, os estudos desses pesquisadores acabam aguçando o próprio artista bem como novos pesquisadores. A partir do momento que se imerge nos processos de construção, na narração de suas histórias, acompanhando e buscando compreender os caminhos percorridos pelo artista na sua criação, traz-se à tona uma nova visão e fruição da obra. Apesar desse mergulho ter acesso a apenas a alguns indicadores do processo de criação, ao se contatar com as particularidades e a materialidade desse processo de grande complexidade, passa-se a conhecê-lo de uma forma plural, revelando a gênese da obra. Segundo Salles (2000) "[...] a obra não é mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos". O crítico pode suscitar a construção intelectual do artista onde cada fragmento acaba conferindo unicidade a esse objeto e a peculiaridade daquele artista e só dele.

De acordo com as definições das palavras laboratório e ateliê, o laboratório é tido como local ou atividade que envolve instalações, experiências, equipamentos, espaço para criação; e o ateliê, como local de produção, experimentação, espaço para criação bem como recebe a conotação de casa de um alquimista ou feiticeiro. Como também no que se refere à etimologia da palavra *ateliê*, defendida por alguns etimologistas/lexicógrafos franceses que grafam *astelier* sugerindo que a palavra tenha nascido como *astelle*, lascas de madeira, trabalho com madeira, carpintaria. E também colocada em relação ao italiano *attillare* , que significa colocar em ordem, organizar, decorar. No século XVIII o termo é fixo em seu significado e ortografia exprimindo o local onde várias pessoas se reúnem para trabalhar em comum. Pode-se inferir a proximidade que existia e que ainda permanece entre o laboratório e o ateliê seja nas experiências investigativas da matéria como nas práticas artísticas. Desse modo, a construção de uma obra realizada pelo artista em seu ateliê bem como as etapas investigativas efetuadas pelo químico em seu laboratório abrangem tanto o manuseio como a análise sobre a matéria. E, apesar da arte e da química serem atividades diversas, essa aproximação baseia-se no emprego de materiais e equipamentos comuns e na ideia de que o saber e o fazer são imanentes, posição essa advinda dos alquimistas e que hoje apresenta-se principalmente entre os artistas.

A partir dessa relação entre laboratório e ateliê, observamos o aspecto material e produtivo que neles se apresentam e as transformações ocorridas entre as artes e a elaboração dos conhecimentos sobre a matéria ao longo do tempo, mediante antigos textos alquímicos e receituários concernentes às artes decorativas. Supõe-se que os primeiros textos alquímicos que se tem conhecimento tiveram origem na mais remota Antiguidade, iniciada nos tabletes de argila mesopotâmicos e mantida nos papiros alexandrinos. Esses manuscritos versam sobre a matéria e suas transformações e também são conhecidos como receituários ou "livros de segredos", nos quais são descritos várias práticas de ateliê, tais como o trabalho com metais e o preparo e à aplicação de tintas. A oficina

do artesão, lugar de saber, fazer, refletir e participar do cosmo sagrado e mágico, era ao mesmo tempo, ateliê e laboratório. Nos séculos XIV e XV ocorre a intensificação da cópia e da compilação dos receituários referentes às artes decorativas na Europa originadas de diversas procedências, tomando um perfil de coleção, Em contrapartida, a partir do final do século XIV, artistas e artesãos começaram a publicar tratados de arte com características distintas dos livros de segredos, sendo ressaltado a busca pelos fundamentos da arte, principalmente da pintura, como no texto de Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte* que demonstra o valor que ela assumia a partir daquele momento e a direção que o termo começa a tomar em relação aos seus fundamentos destacando-se das outras atividades e ressaltando seu caráter liberal, como também traz associações entre o saber e o fazer – aproximação à teoria e a habilidade manual necessária. Além de Cennini, outros artistas renascentistas também escreveram Tratados de Pintura, entre eles, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer e Leon Alberti. Contudo, a imanência da dicotomia entre o saber e o fazer permanece até hoje entre os artistas e partindo dessa relação tão forte e presente pode-se, em conformidade com os apontamentos de Beltran (2002), extrair que se quisermos encontrar os descendentes dos antigos alquimistas, provavelmente não os encontrariam nos laboratórios de química, e sim, nos ateliês dos artistas.

Importantes estudos e antologias sobre os ateliês dos artistas refletindo um crescente interesse por este tema que de certa forma contraria o pressuposto de sua morte ou extinção e, que contribuíram para ressaltar o papel que o ateliê representa na criação de determinados artistas ampliando o conceito de ateliê, o fascínio por este espaço (sagrado) de criação que revela a intimidade do artista e da obra. Neles os ateliês são retratados tanto em seus aspectos físicos, funcionalidade, singularidades bem como sua participação essencial no processo de criação e sua indissociabilidade em relação ao artista. Sveltlana Alpers, com o livro *Rembrandt's enterprise: the Studio and the market.(O projeto de Rembrandt: O ateliê e o mercado)* publicado em 1988 relata a idiossincrasia de Rembrandt em sua produção artística, como todos os aspectos de sua prática e ateliê se relacionavam com o mercado da arte. Controlava o ateliê em todos os aspectos da produção, divulgação e regulação do mercado. Destaca ainda que, seu ateliê funcionava como uma espécie de microcosmo do mundo onde a vida estivesse sendo constantemente encenada dentro do ateliê para ser representada pela pintura. Assim como Alpers, o escritor Jean Genet com *L'Atelier d'Alberto Giacometti (O ateliê de Giacometti)* publicado em 1979 igualmente teve interesse na relação essencial entre o artista e seu espaço de criação. Genet, participou assiduamente do ateliê de Giacometti de 1954 a 1957 período no qual posou como modelo e tomou notas a partir das discussões surgidas entre eles. No seu ensaio retrata o ateliê, sua localização em Paris, contudo o ateliê tem uma maior profundidade do que a estrutura da arquitetura para promover as discussões. É um espaço vivo, denso, que dá vida às esculturas e aos desenhos, parece mover-se, ampliar ou encolher.

Ao trazermos à discussão qual seria o papel desempenhado ainda hoje pelo ateliê, devemos indagar sobre os limites e as possibilidades efetivas desse espaço, além de sua especificidade e importância Segundo a pesquisadora e crítica de arte, Marisa F. Cesar (2002) o ateliê é um dos apensos da obra de arte tais como a moldura, o *passe-partout,*

a assinatura, o museu e a montagem, dentre outros. A obra se mostra ali em processo, inacabada, misturada na percepção cotidiana, entre os objetos do dia a dia, desprotegida das molduras que a fazem, confundida ao senso comum.

Devido à singularidade do ateliê de Attilio Colnago percebemos o próprio ateliê do artista como documento de processo e lugar de experimentações. Assim, quais desdobramentos serão possíveis a partir da dualidade: artista/ateliê - ateliê/artista? O ateliê parece conquistar um papel estruturante no processo, ser simultaneamente o objeto artístico e o acontecimento fundamental da obra, onde são mutuamente afetados.

O ATELIÊ DE ATTILIO COLNAGO

De acordo com Salles (2004), o espaço de criação abriga trabalho físico e mental e resguarda, assim, o tempo de operação poética, de investigação ou de experimentação, onde os objetos artísticos tomam forma. Por outro lado, guarda um potencial de criação, à medida que oferece a possibilidade de armazenamento de objetos e instrumentos, que tem possível poder de gerar outras obras. Observa-se que uma das singularidades do ateliê do artista Attilio Colnago é ser presença ou convergência em suas obras, constituindo-se como próprio documento de processo. Segundo o artista, sua obra é transpassada pelo ateliê e por tudo que nele está impregnado, leva as referências. Para uma pessoa que não conhece ou não teve vivência com o espaço, essas referências podem até passar despercebidas. Mas sob um olhar atento ou possuindo alguma relação ou vivência com esse espaço, isso é claramente evidenciado. Vai além do que está pulsando enquanto trabalho e poética.

Analisamos o ateliê enquanto presença através de três formas: dos elementos de representação; como laboratório ou do fazer das coisas alquímicas; e na inter-relação e nos desdobramentos entre os seus trabalhos.

Ao transpassarmos a porta de entrada do ateliê do artista, somos acolhidos num ambiente que é destinado tanto à moradia quanto a espaço de trabalho. A finalidade do espaço enquanto moradia é secundária, entretanto o ateliê como espaço de trabalho é primordial e indissociável à sua obra. Uma atmosfera sagrada carregada de elementos decorativos, afetivos, históricos, pessoais são revelados ao olhar que percorre seu interior no qual muitos elementos se apresentam. Imagens de santos, oratórios, fotos de família, bules, xícaras, bibelôs, flores mesclam-se com pincéis, tintas, telas em andamento, telas prontas somadas aos animais de estimação, seus gatos, que também compõem o lugar. O mobiliário assume várias funções: acolher, acomodar, ser utilizado para o trabalho do artista e dos alunos, ou seja, compõem também o ambiente. Pela profusão de elementos ali impregnados poderia se pensar num ambiente confinado e caótico, entretanto a serenidade gerada pelo ambiente inundado pela música instrumental clássica subverte o acúmulo em percurso e revelação. O artista relata que os objetos são alternados na organização do ateliê de tempo em tempo, ficam por vezes guardados para depois serem novamente inseridos como todos os elementos nele presentes. Objetos e elementos recorrentes em seus trabalhos tais como os gatos, os bules, as xícaras, os bibelôs, dentre outros atuam como índices do seu percurso. Ao trabalhar com esses elementos o artista neles submerge, concebe a obra a partir deles e sempre

neles retorna numa constância cíclica no seu percurso de criação. É comum encontrá-los nos desenhos, nas aquarelas, nas têmperas e nos objetos que remetem a oratórios e relicários. O ateliê do artista constitui-se como um mosaico de atividades e espaços. Há um espaço para a pintura, outro para o desenho, um que funciona seu laboratório e oficina. Nele também são realizadas aulas de pintura bem como encontros com alunos do curso de artes ou afins. Pode-se acrescentar ainda que o espaço é casa/ateliê/laboratório. O artista é professor, pesquisador e restaurador e a relação do saber e do fazer é inerente a todo o seu caminho. Apesar da multiplicidade de elementos que coabitam o espaço assim como as atividades nele praticadas não há limite, demarcação ou separação das instâncias do ateliê. É nele e a partir dele que a obra é construída e revelada. Algumas considerações devem ser feitas sobre a ligação entre o laboratório e o ateliê de Attilio Colnago. Atua no Centro de Artes na Universidade Federal do Espírito Santo desde 1978. É professor nas disciplinas de Desenho Artístico, especializado em figura humana; Fundamentos de Conservação e Restauração de Bens Móveis, como também Materiais e Técnicas Artísticas (META). Ao assumir a licenciatura houve também a necessidade da experimentação, de formulações e testes com os materiais. Isso foi transposto automaticamente para o seu trabalho numa simbiose entre artista/professor. Da mesma forma que não consegue fazer a disjunção do papel de artista/restaurador seja pela escolha dos materiais, preparação dos suportes, bases de imprimação e camadas de proteção. Tudo é pensado em seu trabalho, todas essas relações estão imbricadas em seu processo de criação. Assim, do mesmo modo que sua vida não se separa de sua produção artística não consegue separá-la do ofício de professor universitário. Leva para a sala de aula as ideias e os procedimentos eleitos no seu ateliê, coloca sempre em evidência a preocupação quanto à qualidade e utilização dos materiais (2003).

O artista vê o seu ateliê como um laboratório devido a toda a sua ligação com a pesquisa e com a produção dos materiais. Ele prepara as telas, as bases, as tintas, os vernizes. Atualmente está pesquisando as técnicas tradicionais da fotografia do século XIX, das químicas de processo de revelação: papel salgado, cianótipos, dentre outras que o leva para a serigrafia. No ateliê / laboratório faz a preparação das emulsões, a revelação das telas. Esse caráter de laboratório é essencial para o funcionamento do ateliê que não se restringe a cavaletes e tintas já prontas em bisnagas. O laboratório está o tempo todo por trás e para ele é o próprio estofo da obra. Essa relação com o laboratório é mais estendida já que vem do seu trabalho na restauração, tanto na preparação de todos os materiais: adesivos, solventes, vernizes e suas aplicações.

Por necessidade, o artista é impelido a agir. Uma ação com tendência, certamente, complexa que se concretiza por meio de uma operação poética registrada nos documentos de processo. Uma atividade ampla que se caracteriza por uma sequência de gestos, que geram transformações múltiplas na busca pela formatação da matéria de uma determinada maneira, e com um determinado significado. Processo que envolve seleções, transformações e traduções. (Salles, Gesto Inacabado, 2004).

Ao lidar com a matéria o artista tem uma intenção ou finalidade diferente do simples manuseio. A obra é o resultado dessa intervenção. Independente do suporte, material

ou técnica o artista os utiliza para dar corpo às suas concepções, experiências ou estética. Considerando o artista em questão observamos que é inerente ao seu percurso uma multiplicidade de experiências que estão sempre levando à obra o resultado dessa experienciação e ao mesmo tempo, o artista que tem o desenho como princípio norteador, caminha pelas diferentes técnicas, suportes, materiais como uma particularidade. Relata que todos os seus trabalhos agem como num mosaico, num ciclo que se renova o tempo inteiro. Parte do desenho com grafite, vai para o desenho com pontas de metal, vai para a serigrafia, volta para o desenho, vai para a pintura, utiliza a fotografia e diferentes elementos que são agregados ao trabalho, como espinhos, pregos. Contudo essa sequência não obedece a uma inflexibilidade, pelo contrário, mostra-se sempre corrente com diversos movimentos oscilatórios, num vai e vem contínuo. Seu trabalho incensantemente mostra-se associado à novas experimentações. Pode-se afirmar que suas obras dialogam entre si e é possível encontrar resquícios entre elas. Elementos, imagens, técnicas, suportes tudo está em constante consonância e diálogo.

Esperamos, com este trabalho, ter contribuído para a visibilidade das convergências e importância que o ateliê do artista plástico capixaba impregna e o faz singular. Seu ateliê pautado no saber e no fazer, que isso acaba sendo revelado na obra que da mesma forma acabam se inter-relacionando. Imagens de santos, oratórios, fotos antigas, bules, xícaras, mobiliário mesclam-se com pincéis, tintas, telas prontas, telas a esperar, papéis, desenhos, esboços, etc. Toda essa multiplicidade de elementos está de tal forma em profusão que poderia se pensar num emaranhado de imagens, num caos. Entretanto a serenidade e a harmonia são tão intensas ali que acabam subvertendo todo esse acúmulo em percurso, em delineamento e consequentemente ser tomado como documento de processo. É nele e a partir dele que sua obra é construída.

REFERÊNCIAS

ALPERS, Svetlana. O projeto de Rembrandt: O ateliê e o mercado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BELTRAN, Maria H. Roxo. O laboratório, a oficina e o ateliê: a arte de fazer o artificial. GOLDFARB, Ana M. A. (org). In O Laboratório e o Ateliê - São Paulo: EDUC/FAPESP, 2002.

BRANDÃO, Joyce; COLNAGO, Attílio. Tintas: materiais de arte. Vitória, ES: EDUFES, 2003.

CESAR, Marisa Flórido. O ateliê do artista. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. EBA. UFRJ. 2002

GENET, Jean. O ateliê de Giacometti. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

SALLES, Cecilia Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

_____. Crítica genética: uma (nova) introdução. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. Espaço de eloqüência. Manuscrítica, revista de crítica Genética, nº 12. São Paulo: Annablume, 2004.

CONFIRMAÇÃO (SALMO 23: 1): E NADA ME FALTARÁ

André Winter Noble
Universidade Federal de Pelotas/UFPel
Renata Azevedo Requião
Universidade Federal de Pelotas/UFPel

RESUMO
Este texto discute questões suscitadas por *Reforma Alfabética: Confirmação (SALMO 23: 1)*, desenho que reproduz o salmo o qual afirma que "nada nos faltará". Obra feita do decalque de algumas Marcas comerciais, extraídas da série *Reforma Alfabética*. Neste texto, trabalha-se com o conceito de decalque associado às *imagens aqueiropitas*, comentadas por Lorenzo Mammì. A partir daí, traçamos um paralelo entre a palavra "sagrada", atribuída ao divino, e as particularidades percebidas nos *espaços de consagração*, encarregados de "perpetuar" a obra de arte.
Palavras-chave: *Reforma Alfabética*; Decalque; Consumismo

ABSTRACT
This paper discusses issues raised by Reforma Alfabética: Confirmação (SALMO 23: 1) drawing that reproduces the psalm which says that "I shall not want." Work of art done of decal of some commercial brands, extracted from the Reforma Alfabética series. In this paper, we work with the concept of decal associated with acheiropit images, commented by Lorenzo Mammì. Thereafter, we draw a parallel between the word "sacred", attributed to the divine, and perceived particularities in the spaces of consecration, charged to "perpetuate" the artwork.
Keywords*: Reforma Alfabética; Decal; Consumerism*

O desenho aqui destacado é visto amparado por uma moldura branca, em estilo caixa, distante 5 centímetros dos limites da folha transparente do desenho, permitindo que se veja claramente que há ali em seu interior um papel muito frágil. Tons de branco por entre as paredes da caixa-moldura e o limite do papel. Esse desenho, afixado por alfinetes, chega a nossos olhos como uma caixa entomológica, como se o papel-borboleta fosse ali naquele mostruário perpetuado, a grande borboleta diáfana, presa pelas asas. Mas há também outra referência importante perceptível quando ainda não se lê o que ali foi escrito. Dadas as gradações de branco de todo o objeto retangular, com leves tons de cores rebaixadas, e a profundidade provocada pela altura da moldura, é possível perceber nesse objeto a remissão ora a um *relicário*, ora aos pequenos quadros de informações do asséptico mundo hospitalar, ora ainda a um triste mundo da morte infantil. Nesta superfície delicada emoldurada e colocada na profundidade da caixa, parece eternizarem-se restos de algum mártir ou santo. E, entretanto esse trabalho (Figura 1) intitula-se *Reforma Alfabética: Confirmação (SALMO 23: 1)*.

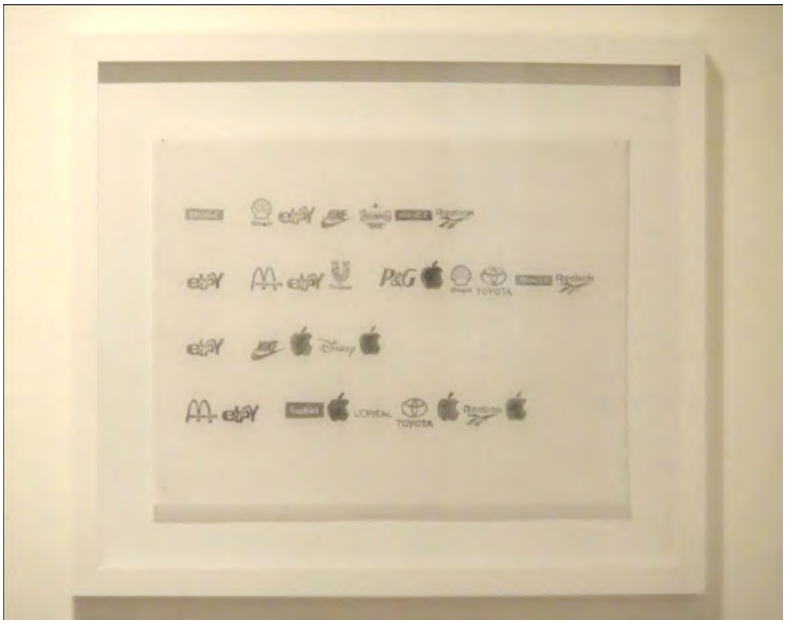


Figura 1: Reforma Alfabética: Confirmação (SALMO 23: 1), desenho produzido em lápis dermatográfico sobre papel vegetal. Tamanho A3, 2014. Obra exposta na mostra Viveiros, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, UFRGS, RS. (Foto do autor)

Esse desenho é parte do trabalho *Reforma Alfabética* (Figura 2), uma obra-sistema que, em sua configuração de apresentação, ampla, é composta por 26 desenhos feitos com lápis dermatográfico e caneta hidrocor, sobre papel vegetal tamanho A4. Nesse trabalho, está proposta uma "reforma alfabética", de forma a alterar as letras das "cartilhas" para a alfabetização de crianças. Trata-se de uma "reforma" que investe fortemente na visualidade de cada letra do alfabeto, em reformar seu desenho (porque ao se traçar uma letra se trata sempre de fazer um desenho). Mas, neste caso mais que isso, trata-se de encontrar certa motivação para cada letra – como nas primeiras escritas, aqueles quase desenhos icônicos nos quais se indicava figurativamente a coisa registrada.

Em busca de tal motivação contemporânea, nesta reforma cada letra/caractere está associada a alguma marca de grandes corporações industriais que infestam o mundo de

objetos aos quais passamos a desejar. Com a fixação e a repetição das Marcas, o mundo corporativo nos treina a consumir. Assim, *Reforma Alfabética* é uma obra composta por desenhos que são decalques de Marcas, associadas aos mais diversos produtos, produtos permanentemente propagandeados nos meios de comunicação. A obra se coloca como uma crítica a esta já não tão nova forma de estar no mundo, forma pela qual viramos consumidores de tudo. Neste mundo majoritariamente influenciado por uma dinâmica que é virtual-televisiva, as pessoas ficam à mercê das informações divulgadas e propaladas por telas luminosas onipresentes. Fundamentalmente, trata-se de incidir sobre essa espécie de "nomenclatura" que se coloca sobre nossa capacidade de desejar: cada Marca carrega consigo um objeto ao qual passamos a desejar.

Figura 2: Reforma Alfabética, 26 desenhos em lápis dermatográfico e canetas hidrocor sobre papel vegetal. Tamanho A4 cada, 2013. Obra exposta em 13º SNAI – Salão Nacional de Artes de Itajaí, SC. (Foto do autor)

O redesenho dessas Marcas (escolhidas de acordo com seu impacto de mercado, de acordo com o valor monetário, e com o valor de bem de consumo a elas atribuído) investe-se de um retorno ao gesto caligráfico como se esse gesto guardasse uma forma de apreensão das coisas do mundo. Aqui, entretanto, ele é um gesto mediado pois decodifica um comando anterior, respeita uma certa matriz virtual. Primeiramente é formulada uma matriz virtual no *Adobe Illustrator* (programa específico para a criação gráfica de vetores), a qual depois é impressa em impressora jato de tinta. Tais matrizes, uma para cada marca, são sobrepostas por uma folha de papel vegetal tamanho A4, na qual finalmente a nova letra é decalcada, com lápis dermatográfico (que permite vetorizar o cartaz impresso no papel vegetal, que funciona como um *layer*).

Matrizes decalcadas produzem escrita maquínica, construída na movimentação automatizada de seus operadores (homens velozes, adestrados pelo mercado). A ponta do lápis dermatográfico não derrapa livremente sobre o papel, mas passa por cima de linhas-

Figura 3: Etapas da letra "Z" para a Reforma Alfabética, 2013. Da esquerda para a direita: matriz digital; impressão com interferência manual dos pontilhados e letras cursivas; decalque produzido com lápis dermatográfico e caneta hidrocor sobre papel vegetal. Tamanho A4 cada. (Imagens do autor)

guias situadas sob ele, linhas que controlam os movimentos, limitam o traçado vegetal (o desenho não é desenho livre, a caligrafia é previamente demarcada). A seriação dessa produção fica evidente: é uma série produzida em série (através de movimentos automatizados), onde movimentações pré-estabelecidas geram uma *Reforma* não só *Alfabética* como também de conduta da própria pinça fina da mão.

Há aqui, portanto, uma crítica também ao mundo escolar, e às imposições na aquisição da linguagem escrita, às submissões pelas quais têm que passar as crianças em fase escolar. Em um mundo marcado pela otimização do tempo, a criança, que mal atinge a "idade escolar", que mal sabe segurar o lápis, torna-se presa precoce da cartilha que a conduz a traçar as letras, que define com que cores deve preencher zonas de desenhos, em quais rótulos se envolver.

Reforma Alfabética: Confirmação é uma das possibilidades da série *Reforma Alfabética:* Partindo das letras reescritas, das novas letras, das letras reformadas, *Reforma Alfabética: Confirmação* chega na escrita de uma frase. Mais que uma frase qualquer e banal, trata-se aqui de um fragmento extraído da Bíblia Sagrada. Como se através dessa reforma se pudesse chegar a um "testamento contemporâneo", na continuidade ao *Novo* e ao *Velho Testamento* bíblico, milhares de anos depois. Como se, ao nos assumirmos falantes desse idioma envolvido e pautado pelo consumo capitalista, tivéssemos sido mais uma vez catequizados.

No texto "O Espírito na Carne: o Cristianismo e o Corpo", Lorenzo Mammì comenta sobre determinadas particularidades culturais, de percepção, quando da instauração do cristianismo, sobretudo frente à representação divina. Mammì mostra o dicotômico contexto de formação da arte cristã, sendo ele, em parte clássico, quando "a obra de arte era fruto de um domínio racional do visível, graças a um sistema superior de proporções (os cânones)", em parte descendente da tradição hebraica, a qual "rejeitava toda representação, porque Deus por sua natureza não pode ser visto, e qualquer veneração de imagens seria idolatria" (p. 114-115). Mammì arma aí a provocação que nos levará a um dos pontos considerados por este trabalho, nesta *Confirmação*: "Cristo é Deus que se tornou visível, quis ser visto – mas quem se atreveria a representá-lo?" (p. 115). Frente a essa pergunta,

o teórico lança uma nova provocação: "A mediação de uma *tékhne* humana, nesse caso, levaria necessariamente ao sacrilégio.". Trazendo essa passagem para o contexto onde surge *Reforma Alfabética:* poderíamos pensar que seria um sacrilégio associar hoje passagens bíblicas ao capitalismo?

Lorenzo Mammì faz referência a uma lenda do século VI, na qual se "narra a história de um pintor cuja mão secou porque ele ousou representar Jesus com a mesma iconografia com que se representava Júpiter" (p. 115). Chegamos na questão na qual, para a representação divina, "surgem então as imagens *aqueiropitas*, produzidas por vontade divina, sem a intervenção do homem (*akheiropoíeton*, feito sem as mãos)" (p. 115). O teórico apresenta os dois tipos de aqueiropia:

> *a) os ícones pintados por intervenção angélica, como os retratos da Virgem atribuídos a são Lucas (a tradição quis que Lucas esboçasse o desenho, e os anjos o completassem e colorissem durante a noite; ou, com maior freqüência, Lucas teria encontrado o desenho pronto ao acordar, limitando-se a colori-lo);*
> *b) as imagens produzidas por contato direto com o corpo de Cristo, como um decalque ou uma fotografia; por exemplo, a Verônica e o Santo Sudário. (p. 115) [grifo nosso]*

No entanto, o teórico enfoca a relíquia *mandilyon* (por sua proximidade com o último tipo de aqueiropia citado), um suposto decalque do rosto de Cristo aplicado sobre uma toalha de linho. *Mandilyon* é então uma espécie de rastro, mas traço porque feito com o consentimento daquele que tem seu rosto ali decalcado: Jesus Cristo. *Mandilyon* é a prova da passagem de Cristo sobre a Terra, como quando um artista desenha e deixa lá impresso o seu gesto, a medida do seu corpo, ou ainda quando Yves Klein decalca o corpo de suas modelos sobre suas telas.

No caso da relíquia *Mandilyon* e tantas outras feitas a partir do decalque do corpo santo "a cópia, portanto, já não é produzida pelo olho e pela mente, mas pela pressão da mão que percorre as linhas da imagem sagrada. (...) sendo gerados por contato com um corpo sagrado, eles [os decalques] são, por sua vez, corpos sagrados." (p. 116)

Pensemos no significado atribuído a "sagrado", palavra que provém do latim *Sacrum* a qual faz referência aos deuses, ao espaço em torno de um templo. Trazendo esse termo para a contemporaneidade, majoritariamente para as Artes Visuais, talvez pudéssemos relacioná-lo com as obras de arte expostas em grandes mostras, de grandes coleções. Lembremo-nos das cancelas, cordões de isolamento, faixas brancas ou amarelas que delimitam áreas de respiro em torno de cada escultura, em frente a cada pintura. Essa seria uma manifestação do *Sacrum* atribuída à obra de arte? Uma espécie de redoma aureolar que mata a obra e a sacraliza? *Sacratu*, por sua vez corresponde a algo que faz jus a veneração, ao respeito religioso devido à sua relação direta com o divino. No entanto, esse adjetivo relativo a tudo o que é pertencente a ou proveniente de Deus pode, igualmente, ter seu significado expandido na contemporaneidade. Lembremo-nos quando Nietzsche trata do *desejo de poder* em sua *Aurora*. Nietzsche afirma que os

> *[...]meios utilizados pelo desejo de poder mudaram, mas o mesmo vulcão ferve sempre, a impaciência e o amor desmesurado reclamam suas vítimas: o que outrora se fazia 'por amor a Deus', hoje se faz por amor do dinheiro, isto é, daquilo que hoje confere o sentimento de poder mais elevado e a boa consciência. (Nietzsche, 2007, p. 190)*

Percebemos então esse *sentimento de poder* conferido pelo dinheiro como sinônimo para a palavra sucesso, ou como palavras necessariamente interdependentes nesse lugar/mundo onde o capitalismo selvagem impera.

Podemos dizer que, na Arte, teríamos essa impressão de interdependência quando estivéssemos diante uma dessas situações supracitadas, quando nossa experiência sensorial tátil, por exemplo, estivesse impedida pela distância imposta pelas cancelas, cordões de isolamento, faixas delimitadoras, além das vitrines? Essas seriam demarcações impostas por uma espécie de aura conferida à obra de arte ali enclausurada pelo capitalismo? (como se só pudesse ter acesso a ela aquele que pagar por ela). Pensemos ainda que, nos limites impostos pelo capitalismo, tudo pode ser vendido, coisas novas vendidas por ainda não terem sido defloradas por algum corpo humano e coisas usadas por terem pertencido a alguém importante, a algum artista de sucesso, por exemplo, ou ainda peças antigas abençoadas pelo valor histórico a elas atribuído. Vivemos em um mundo onde tudo pode ser vendido e o valor sobre determinado produto acrescido a partir de uma espécie de aura que isola objetos em vitrines blindadas, que faz refletir na transparência de suas paredes, os olhos gulosos daqueles que almejam o seu recheio, a pérola ali depositada, ali exposta.

Ao atentarmos às paredes transparentes que são as vitrines, os limites entre o que é real e o que é representado (dicotomia muitas vezes confundida com o par "original/falso") são perdidos. Por entre luzes e materialidades, projeções e adesivos, aderências e objetos, lá na vitrine, em meio às montagens, entre restos de couro e pano, plásticos, trapos e sobras, tudo é puro apelo visual.

Os vidros que protegem os objetos-marcas, seja da intempérie ou do roubo, servem como suporte para, perfeita superfície lisa, adesivar e reforçar as Marcas, feitas de sinais e signos. A vitrine e seu recheio multiplicam nosso desejo e confundem nosso discurso. Em nosso cotidiano transitório e movediço, se revela, pois, enorme confusão oriunda dessa profusão informativa: palavras em Marcas, em placas, em sinais de trânsito, em *outdoors*... Se essas são considerações importantíssimas para a compreensão de particularidades da contemporaneidade, permitem que nos aproximemos também das poéticas de determinados artistas, os quais justamente nos ajudam a compreender a contemporaneidade, a vida a partir da urbe. É essa cidade, como praça da apoteose verbo-visual, que se revela para o *homo economicus sedentarius*, chama-lhe a atenção, convida-o a lê-la, a consumi-la, mais uma vez.

Os signos criados refazem-se no imaginário do leitor e recriam-se na declamação do texto, conceitos trabalhados por teóricos como Roland Barthes, lembremo-nos de *A Morte do Autor*. (Barthes, 2004)

Reforma Alfabética: Confirmação (SALMO 23: 1) devolve à cada letra sua força visual primeira, buscando devolver a representação simplificada da cabeça bovina à visualidade

da letra “a” egípcia. Apenas que aqui na contemporaneidade, teríamos correspondendo à letra “a”, a imagem também simplificada de uma maçã mordida. Símbolo da poderosa empresa Apple. Hoje, a “maçã mordida” é Marca-símbolo de poder aquisitivo e intelectual, da própria atualização (*upgrade*) do proprietário de qualquer *gadget.* Ela alimenta nosso mercado de consumo.

Vê-se na construção de *Reforma Alfabética: Confirmação (SALMO 23: 1)* um fraseado. Feito com os desenhos de Marcas, de identidades visuais. 14 Marcas, cujo design tipográfico é facilmente encontrado na internet, fazem as vezes de cada uma das letras que compõem o nosso alfabeto. *Reforma Alfabética: Confirmação (SALMO 23: 1)*. A frase bíblica, fragmento de uma oração, dito em prece é “O Senhor é meu pastor e nada me faltará”. É ela que se lê escrita na nova tipografia da reforma, decalcada sobre papel vegetal com lápis dermatográfico. Talvez pudéssemos considerar ainda que se *Derma*, faz referência ao couro e à pele, consequentemente refere-se ao corpo. Assim, não é exagerado pensarmos no corpo de Cristo.

Este trabalho faz remissão a uma etapa do jogo de subversão entre assinatura e cópia, havendo um contínuo trabalho com o controle da gestualidade frente aos limites impostos pelo virtual, pela matriz impressa. Todo esse processo permite pensar em questões próximas à perda do gesto original. A tipografia (reforma visual caligráfica), anunciada em *Reforma Alfabética*, gera *Reforma Alfabética: Confirmação (SALMO 23: 1)*. Escrita aprendida escrita produzida e reproduzida. O desenho na redoma, ora uma *vitrine*, ora se torna um *relicário*. O corpo em risco é o corpo infantil, à mercê dos discursos.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O RUMOR DA LÍNGUA*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MAMMÌ, Lorenzo. “O Espírito na Carne: o Cristianismo e o Corpo”. In: NOVAES, Adauto. *O HOMEM-MÁQUINA: A CIÊNCIA MANIPULA O CORPO*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, pp. 109-121.

NIETZSCHE, Friedrich W. *AURORA*. São Paulo: Editora Escala, 2007.

O ARTESANATO DE CONCHAS COMO PATRIMÔNIO: DISCUSSÕES ACERCA DA MEMÓRIA E IDENTIDADE

Adriana Tiago Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA/FAPES/UFES
Aíssa Afonso Guimarães
Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA/UFES

RESUMO
Este trabalho analisa o artesanato de conchas produzido no município de Piúma, no Espírito Santo, como patrimônio imaterial, um modo de fazer transmitido através da prática e da vivência. Para tanto, faz-se necessário um estudo de campo, com entrevistas, aliado a discussão teórica pertinente.
Palavras-chave: Artesanato, Memória, Conchas, Piúma.

ABSTRACT
This work examines the craft of shells produced in the municipality of Piúma, on Espírito Santo, as intangible heritage, a way of doing transmitted through practice and experience. For this purpose, it is necessary a field study, with interviews, combined with relevant theoretical discussion.
Keywords*: Crafts, Memory, Shells, Piúma.*

INTRODUÇÃO

O artesanato de conchas é uma prática comum no litoral capixaba. Em Piúma, a variedade de trabalhos é enorme e a cidade transforma-se numa referência nacional a partir da década de 1960, com Dona Carmem, artesã que ressignificou essa prática. Entretanto, apesar das interferências, decorrente da modernidade, permanece como símbolo da identidade do município, há uma consciência de sua importância para a cultura local. Estudaremos a história deste artesanato, através das narrativas orais, e do seu reconhecimento como identidade local.

Como base teórica, discutiremos a noção de memória coletiva de Maurice Halbwachs, e as relações estabelecidas sobre os sentidos da memória por Le Goff, Choay e sua teoria ligada à emoção e afetividade, bem como, Canclini e sua reflexão do tradicional maniqueísmo popular/erudito, situando o artesanato numa lógica de relações sociais e humanas.

Faremos uso de pesquisa bibliográfica, de caráter qualitativo e explicativo, aliada à pesquisa etnográfica (relatos e entrevistas) inserindo o referencial na perspectiva da memória e patrimônio do município de Piúma (ES).

O artesanato é a parte visível da memória, é um texto visual que informa sobre os padrões de comportamento, valores e normas de um grupo; um saber inserido na questão da diversidade cultural, para pensarmos as tradições e práticas locais.

PIÚMA E SEU ENVOLVIMENTO COM O ARTESANATO DE CONCHAS

Piúma é uma cidade do interior Sul do Espírito Santo, uma ilha a 90 km de Vitória, capital do estado. Antiga aldeia de índios Purisque, em 1565, chamou a atenção do padre José de Anchieta. Este fundou missões na região. (CALENZANI, 1996)

Essa porção do território capixaba sempre produziu artesanato de conchas, devido principalmente a grande oferta de matéria – prima e ao fato de os índios utilizarem-na para a confecção de adereços utilizados em cerimônias religiosas, ou enfeite cotidiano. Posteriormente, com a grande quantidade de artesãos e o elevado número da produção, o município recebe o título de Cidade das Conchas. A partir desse momento, o artesanato passou a fazer parte do discurso da identidade local.

A cidade transforma-se num grande produtor de artesanato de conchas a partir da década de1960, quando Dona Carmem envolve-se com o artesanato, fato que se deu por acaso, devido a uma curiosidade pessoal. Mulher simples, ela desenvolveu, por conta própria, as técnicas de feitura de seus trabalhos. Posteriormente, empreendeu uma espécie de manufatura no quintal de casa, exportando as peças para a praia de Paquetá, no Rio de Janeiro, negócio engendrado juntamente com o filho Permínio Guimarães. Para ajudar a mãe, Permínio largou o emprego e dedicou-se exclusivamente à produção. (SANTOS, 2012)

Logo, com o sucesso da família Guimarães, outros artesãos surgiram. Dona Carmem passou seu saber adiante, contava com a ajuda de vários ajudantes e estes por sua vez deslanchavam após o domínio da técnica. O número de artesãos se multiplicou a ponto de a Prefeitura Municipal não dar conta de contabilizar os dados de exportação desse material. (CALENZANI, 1996)

Dentre os que se dedicaram ao artesanato destacamos alguns nomes como: Seu Lili, Kátia Welerson, Otávio Freire, Regina Lúcia, Jussara Bassul Guimarães, Deila Dunis, Cláudia Leal, Welita Cristina da Silva Adão, Ivanilson Adão, Edílson Serafim Bandeira, Fernando Manoel da Silva Correia, Edaléa Miranda Gonçalves, Katiúscia Nascimento, Adriana Carvalho, Samuel Guimarães, etc. Esses e muitos outros contribuíram para que a cidade se tornasse um dos grandes produtores de artesanato no Sul do E.S. Surgiram também as figuras denominadas mangueadores ou atravessadores. Pessoas que dedicavam-se, exclusivamente, a levar os trabalhos dos artesãos a uma gama variada de lugares, chegando à Europa, América Latina e América do Norte.

Com um grande número de técnicas houve a necessidade de dividi-las em grupos. Desses, destacamos dois: os artesãos que trabalham com a concha em seu estado primitivo, apenas limpando-as; e outros que trabalham com tinta e agregando outros materiais como escama de peixe.

DISCUSSÕES ACERCA DO ARTESANATO

As peças produzidas em Piúma encaixam-se na denominação de Artesanato Tradicional, pois possuem história, levam consigo a memória e a identidade cultural de quem as produz. Dessa forma, entendemos que o trabalho faz parte da cultura local. (LIMA, 2014)

Existem questionamentos acerca da venda do artesanato, no sentido de tratarem-no como comércio. De fato, as peças são vendidas em feiras específicas na cidade, porém, as características históricas e a memória dessa prática permanecem presentes na comunidade. Essa comercialização foi a pulsão que incitou o grande número de envolvidos.

Outra discussão refere-se a dois grupos: de um lado aqueles que defendem a conservação do objeto nas condições em que foi produzido, do outro, os que advogam em favor de um artesanato que acompanhe a evolução da sociedade e que incorpore soluções técnicas novas. Apesar de observar mudanças nas técnicas, inclusive com a incorporação de materiais novos, como a escama de peixe, a essência da produção permanece basicamente igual aos tempos de Dona Carmem.

É necessário destacar que um grande número de artesãos gera particularidades. Isso implica uma grande variedade de trabalhos, desde os primitivos sapinhos –uma técnica fácil – até joias produzidas e exportadas como objetos de luxo, com acabamento refinado, resultado de oficinas realizadas pelo SEBRAE.

O artesanato tradicional é aquele que possui valor agregado, nos referimos à questão de identidade cultural. Quando o objeto carrega consigo toda a história de sua produção, abarcando uma significância comunitária, e que se perde quando da existência de outro sistema de produção. (LIMA, 2014)

Em Piúma existe todo um cenário que contribui para que o artesanato de conchas produzido agregue valores. A cidade faz questão de manter essa memória com a repetição da frase “Piúma: Cidade das Conchas”, a prefeitura faz questão de apoiar os artesãos. Observamos que há uma preocupação em manter viva a história do artesanato de conchas, que é percebido pela população como uma expressão local, importante para a cidade e seus moradores.

Atualmente, a produção, em sua grande maioria, possui característica de complementação de renda, muitos ligados a economia informal, com algumas exceções, ou seja, não possuem firma registrada, não emitem nota fiscal. Por conta disso, fica inviável o mapeamento de todos os artesãos locais.

O número de envolvidos também caiu, de acordo com uma artesã, Regina Lúcia Pimentel, "as pessoas desanimaram, sobretudo, devido aos produtos *Made in China*. É mais fácil revender do que criar sua própria mercadoria. Dessa forma, há mais tempo hábil para o lucro, já que a pessoa desvincula-se da produção". (PIMENTEL, 2012)

Outra artesã, Cláudia Leal, acredita que a queda na produção é resultado "da baixa qualidade das peças. O acabamento ficou pobre, pois os artesãos passaram a se preocupar muito com a quantidade da produção. Não era raro ver vestígios de cola quente aparecendo, coisas fora do lugar ou torto. As vendas caíram e muitos abandonaram o ofício".(LEAL, 2014).

Existem associações de artesãos que promovem oficinas com orientações empresariais, em parceria com o SEBRAE. Um grupo de artesãs, em conjunto com arteãos de outras cidades da região, desenvolveu um selo de qualidade para as "joias" confeccionadas com conchas. São produtos mais caros, mais valorizados, pois emprega-se uma matéria prima de qualidade superior. Essa produção é menor, pois requer mais tempo para a confecção dos trabalhos, além de técnicas mais sofisticadas. Poucos artesãos tiveram a ideia de elevar a qualidade da produção, essa é uma prática relativamente nova.

O ARTESANATO COMO EXPRESSÃO DA CULTURA POPULAR

O artesanato é geralmente estudado no campo antropológico, não recebe a denominação de arte. Entretanto, acreditamos que se trata de uma forma de expressão sensível. Também entendido como expressão da coletividade, que suprime as características particulares, tão apreciadas numa obra de arte. Mas é inegável que as peças carregam consigo: sentimentos, histórias, projetos, saberes, técnicas, etc. (CANCLINI, 2008, p. 205)

É muito comum observarmos que o olhar voltado para o popular enquadra-o como o excluído: aqueles que não possuem patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado. São artistas que não chegam a ser artistas, justamente por desconhecer a alta cultura ou a história dos saberes e estilos. (CANCLINI, 2008, p. 205)

Um grande desafio é a necessidade de conhecer a cultura popular a fundo, fugir do resgate puro e simples. Colecionar é uma atitude que gera uma interpretação pobre, não contextualiza os fenômenos. É necessário situá-los numa lógica de relações sociais e humanas. (CANCLINI, 2008, p. 212)

As tradições reinventam-se e perpassam os muros das cidades. Podemos dizer que com a globalização as culturas tornaram-se híbridas, misturadas (CANCLINI, 2008, p. 219). Esse hibridismo está presente no artesanato piumense. Com a era da internet, vários artesãos pesquisam novas técnicas na rede ou incorporam novos materiais às suas produções. Por exemplo, a artesã Kátia Welerson é uma que confecciona uma espécie de artesanato híbrido. Suas peças não são apenas de conchas, mas de madeira, fibras naturais, papel, etc.

Esse é um exemplo de reinvenção do artesanato. Antes as conchas eram usadas para

criação de colares usados como enfeites, mas a criatividade dos artesãos foi além. Houve a necessidade de inovar, também para diversificar o negócio, aumentar a renda, e expressar-se de uma nova forma, criando novas peças, utilizando-se de novos materiais.

Entendemos que a cultura popular (ou qualquer outra denominação que possa servir de título aos saberes do povo) é viva, mutante, constantemente recriada pelos homens e mulheres que são seus atores e praticantes, em diversas épocas e locais. (FREIRE, 2009, p 65)

PATRIMÔNIO E MEMÓRIA

A palavra patrimônio é de origem antiga e estava ligada a ideia de estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável e criou raízes no espaço e no tempo. Posteriormente, essa palavra ganhou novas conotações, transformou-se e, atualmente, possui novos adjetivos. Também significa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade, a qual está inserida. (Choay, 2001, p 11)

Dessa forma, foi subdividido em duas novas classificações: material e imaterial. O primeiro refere-se a tudo que pode ser estudado de forma concreta, possui matéria. Por exemplo: edifícios, fotografias, móveis, etc. O segundo dá conta de abarcar aquelas manifestações que não possuem uma matéria física determinada. Geralmente são saberes populares, tradicionais, que passam de geração a geração. A fim de ilustrar podemos citar o caso dos repentistas. Embora a presença física dos cantores se dê no âmbito da apresentação, juntamente com os instrumentos, é a capacidade de improviso – permitindo uma performance diferente da outra - que torna-se patrimônio. Ele ganha a denominação de imaterial, pois a característica mais importante é o domínio absoluto do tempo em que ocorre. (FONSECA, 2003).

Esse patrimônio carrega consigo significados que possibilitam o reconhecimento mútuo de pessoas que fazem parte de comunidades, tribos, famílias. Eles se reconhecem no patrimônio, e este carrega sua identidade. O patrimônio trabalha e mobiliza a memória coletiva por meio da emoção e da afetividade, fazendo vibrar um passado selecionado com vistas a preservar a identidade de uma comunidade étnica, religiosa, nacional, tribal ou familiar. Preservar o patrimônio é, portanto, preservar a memória. (CHOAY, 2001 p 18)

Essa emoção é facilmente percebida quando entramos em contato com os moradores, que orgulham-se do artesanato local. Os artesãos também demonstram fortes sentimentos em relação ao seu trabalho. Que permanece sendo uma atividade de complementação da economia familiar, confeccionado por pessoas simples e vendido numa feira tradicional da cidade, na praça Dona Carmem. Esse espaço, que leva o nome da falecida artesã, é um dos lugares que perpetua a memória coletiva da cidade.

Entendemos que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, pois as lembranças são constituídas no interior de um grupo. A origem de várias ideias, reflexões, sentimentos, paixões que atribuímos a nós são, na verdade, inspiradas pelo grupo. Podemos pensar na existência de uma “intuição sensível” (HALBWAKS, 2004, p 57).

Portanto, a memória individual é apenas um ponto de vista sobre a memória coletiva. Mas deve-se sempre observar o lugar ocupado pelo sujeito no interior do grupo a que pertence e suas relações com outros meios. (HALBWAKS, 2004, p 29). Nossas representações

podem ser pautadas nas percepções de outras pessoas, que imaginamos ter acontecido, ou pela internalização de representações de uma memória histórica. A lembrança, "é uma imagem engajada em outras imagens". (HALBWAKS, 2004, p 71)

A memória (coletiva) é algo tão importante que pode ser manipulada pelos poderes constituídos, no sentido de construírem uma nova história ou preservar as histórias que já existem. Tudo depende do modelo que se quer construir de memória, afinal, a identidade, o sentimento de pertença, perpassa pelos caminhos da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p 466)

Os responsáveis pela perpetuação da memória do artesanato, tão forte no município e tão entrelaçada à figura de Dona Carmem, foram seus filhos, que sempre desempenharam papel importante na política. Josephina Guimarães, filha de Dona Carmem, foi, por diversas vezes, secretária de cultura, assim como com seu irmão, Israel Guimarães. Os dois sempre fizeram questão de homenagear a mãe, guerreira que os criou de forma digna, por meio de seu trabalho e paixão pelo artesanato.

Essa última análise não tira o mérito de Dona Carmem como cidadã importante que foi para a história do município e artesanato local. Foi a partir dela que as mulheres, principalmente as esposas dos pescadores, puderam se dedicar à prática de forma tão organizada. Mesmo que o artesanato de conchas seja comum no litoral capixaba, herança dos grupos indígenas da região, foi Dona Carmem a personagem que deu um novo sentido a esta prática, este fazer em Piúma, influenciando a economia, o modo de vida e o imaginário da população na construção de uma identidade local.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos que o artesanato de conchas de Piúma pode ser estudado sob a ótica de patrimônio imaterial local, pois, antes de constituir-se como um produto, sua prática possui uma longa história - afinal era produzido pelos índios Puris, antes mesmo da colonização local. Posteriormente, foi ressignificado por Dona Carmem, inspirando os muitos artesãos que vieram depois dela. Esse artesanato possui história, memória e identidade - questões importantes para compreendermos esse modo de fazer em Piúma.

Em suma, ao analisar a história dessa prática devemos entender seu caráter excepcional, sobretudo para os envolvidos e apreciadores desse tipo de arte, cujos saberes são passados de geração a geração, por meio das tradições orais e vivências pessoais – que devem ser preservadas para que as gerações futuras tenham a oportunidade de conhecê-las.

REFERÊNCIAS

CALENZANI, Castorina do N. e outros. Dicionário Escolar com Histórico do Município de Piúma, Vila Velha: Editora Acervo Cultural Ltda. 1996.

CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Unesp, 2001.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas. São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Paulo, 2008

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, R; CHAGAS, M. (Orgs.). Memória e patrimônio. Ensaios

contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003
FREIRE, Beatriz Muniz. Cultura Popular e Ação Educativa no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. IN:_. Cultura Popular. Coronel Fabriciano: Editora Prominas, 2009. 1 CD -ROM. Windows 95/98.
HALBWAKS, Maurice. A memória Coletiva. São Paulo: Centauro, 2004.
LEAL, Cláudia. Artesanato de Conchas, 2014. Entrevista concedida a Adriana Tiago Lopes, Anchieta, 30 abr. 2014.
LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: Unicamp, 2003.
LIMA, Ricardo. Éstética e Gosto não são Critérios para o Artesanato. Disponível em: <Disponível em: http://www.acasa.org.br/biblioteca_texto.php?id=177. Acesso em 26 de abril de 2014>. Acesso em: 17 de maio de 2014.
PIMENTEL, Regina Lúcia. 2012. Artesanato de Conchas. Entrevista Concedida a Adriana Tiago Lopes, Piúma, 5jul. 2012.
SANTOS, Adelzira Madeira. OMundo Encantado das Conchas. Disponível em: <http://www.mundoencantadodasconchas.com.br/paginas/comercio.html>. Acesso em: 12 mai. 2012.

HÉLIO OITICICA: EU E OUTRO/EU É OUTRO

André Arçari
Universidade Federal do Espírito Santo/CNPQ-ICT/UFES
Ângela Grando
Universidade Federal do Espírito Santo/FAPES/UFES

RESUMO
O artigo tece relações ressaltadas na presentidade de outrem nas pesquisas do artista Hélio Oiticica (1937-1980) a partir de seu transitar no campo da arte brasileira, no deslocamento do modern(ism)o ao contemporâneo. Delineamos questões, a contar essencialmente com as construções – Bólides e com as situações-Parangolés, traçamos reverberações possíveis, bem como a pertinência de um eu-outro em sua produção.
Palavras-chave: Hélio Oiticica, arte participativa, espectador

RÉSUMÉ
Le texte entreprise ici consiste à circonscrire l'enjeu mis en l'oeuvre par la présence de l'autre dans le processus poétique de l'artiste Hélio Oiticica (1937-1980). Nous y considérons son transit dans le domaine de l'art brésilien, dans le déplacement du modernisme face à face aux changements de l'art contemporaine. Questions évoquées, à commencer par l'essentiel des objets - Bolides et situations- Parangolés, on interroge sur l'interférence de soi et de l'autre dans son travaille.
Mots-clés : Hélio Oiticica, art participatif, spectateur

BÓLIDES E PARANGOLÉS

Os movimentos artísticos modernistas alargaram as percepções acerca das condições da arte e expandiram seus entendimentos. Uma entre as condições que problematizaram o universo artístico e avançou de maneira intensa na contemporaneidade é a dissipação das categorias que permitiam o seguro reconhecimento de uma obra de arte e também seu julgamento. Num campo onde se defrontou o afrouxamento das categorias, com a disponibilidade de um crescente expandir-se de envolvimento dialético entre as formas modernistas e formas da cultura de massa, arte e vida, questões crítico-reflexivas refletem dúvidas sobre como portar-se com relação ao trabalho em arte, consideradas as expectativas que implica e as "contradições" que expõe. No campo da arte no Brasil, esse processo de transformação, a partir de 1950, e principalmente considerando a morosidade do circuito que o antecedia, se faz com extrema rapidez. A década de 1960 recebe o legado e intensifica a critica ao sistema oficial da arte, é engendrada uma arte que dialoga com a atualidade da arte internacional. Os impulsos evidentes nas obras enfatizam a negação de princípios formalistas e valorizam a alteração do "lugar" da obra de arte, assim como a apropriação da cultura de massa em um envolvimento com sua imagística e sua materialidade.

Essa questão se legitima exemplarmente no caso do trabalho de Hélio Oiticica, na relação tomada por ele entre artista/propositor, obra e espectador. Com seu "projeto ambiental" e com a liberdade de torná-lo relacional, entrelaçando o urbano e o natural, lugar e não-lugar (*site* e *non-site*), e entre a aproximação do trabalho com o público, entrelaçar autoria com a participação do "outro", corpo com a obra, impregnação e reverberação da cor no espaço, forma e informe, Oiticica opera no deslocamento das coisas, no seu valor de reversabilidade. Nesse eixo, dá-se na construção de seus trabalhos objetuais *Bólides* uma *determinação estrutural* que, entre 1963 e 1980, aportam diferentes aspectos mas guardam uma identificação existencial do objeto com o corpo e o lugar. Com relação a essas transformações, a negação da obra de arte como sendo primordialmente uma matéria adequada a uma forma é a primeira a ser diretamente percebida. Surge a necessidade de que até mesmo a concepção formal da obra de arte engendre diálogos mais abertos com a realidade.

Os *Bólides,* denominados pelo próprio Oiticica como *obras-objetos,* ou, *transobjetos*, fazem parte do programa ambiental desenvolvido pelo artista desde o início da década de 1960 até o final de sua vida, em 1980. O termo *transobjeto* diz respeito a um *objeto* construído com matéria preexistente, apropriada do mundo. O conjunto de *Bólides* compõe um complexo de proposições que tomam diferentes aspectos, e, nos conduzirá a construção de uma possível relação com a ideia contida na essência dos *Parangolés*. O argumento de Hélio Oiticica, sobre a incorporação de uma ideia estética ao objeto, ou seja, que o trabalho pudesse ser tomado por um caráter transcendental, ressaltava que a proposta *Bólide* fosse erguida como um problema do discurso, o que iria além da materialidade das peças.

Consequentemente, os *Bólides* instauraram uma nova significação para a pesquisa da cor, que começou a ser disposta não mais recobrindo um objeto, mas em seu próprio valor objetivo, uma vez que elementos naturais compunham o problema tonal dos trabalhos, "onde a cor não só se apresenta nas técnicas a óleo e a cola, mas no seu estado pigmentar, contida na própria estrutura do Bólide." (OITICICA, 1963, p. 63).

A proposta *Parangolé*, por sua vez, é concebida após a proposta *Bólide* e exige que o corpo de um participador incorpore a obra. Mas, as proposições acabam coexistindo, uma vez que os *Bólides* continuam sendo produzidos após a invenção das capas de cor. Contudo o *Parangolé* "vai inverter a estrutura-*Bólide*: as cores não estão mais contidas, mas soltas, envolvendo o corpo que as faz fulgurar no espaço por evoluções e dança." (FAVARETTO, 1992, p. 104). Existe aí uma ideia em estabelecer uma dialética para a obra, entre a entropia da cor/*Bólides* e a mobilidade da cor/*Parangolés*. Tanto as faixas e capas coloridas como as tendas de pano se articulam com os movimentos do corpo do espectador e o impulso corporal se faz essencial para a existência da proposição, visto que as peças exigem um corpo vivo, contextualizado pelo samba. E, além disso é possível analisar uma dimensão discursiva específica no DNA desse trabalho, se pensarmos que o atual morro da Mangueira, situado na cidade do Rio de Janeiro, não é o mesmo morro que Oiticica vivenciou. Ele relata o surgimento de uma nova força motriz em sua obra através de sua experiência com a dança e a favela, especificamente com no morro da mangueira. Junto a esse dado, há também o fato dessa proposição ter colidido com a conturbada situação política do país que teve uma ditadura instaurada em 31 de março de 1964 através de um golpe militar.

O Parangolé requer uma continua ativação para se fazer como tal, é a proposição em si que importa, onde a matéria é mediadora de um conceito, uma concepção mental que exige mente e corpo do fruidor. Por isto, Guy Brett aponta que "Hélio Oiticica tem sido comparado a Joseph Beuys não apenas por sua importância, mas também pela dificuldade de preservar a eficácia da 'obra' sem a presença viva do artista" (BRETT, 2005, p. 74). Essa verdade, assim como o retorno à condição de "objeto" de muitas obras feitas para a experiência artística, após a morte de seus proponentes (autores), leva ao

Figura 1: Hélio Oiticica. Estou Possuído

questionamento se essas peças continuariam como obras de arte, ou teriam sido transformadas em meros registros arqueológicos, vestígios de obras. E esse questionamento já indica como aquela proximidade entre autor, obra e espectador é uma problemática forte da arte dos anos sessenta e setenta em geral, da qual a produção atual de arte é inevitavelmente herdeira.

As *situações-Parangolés* eram comumente usadas por integrantes da Mangueira como Mosquito (mascote do Parangolé), Nildo, Jerônimo, Tineca, Nininha Xoxoba, Paulo Ramos, entre outros, como o músico Caetano Veloso, o poeta Torquato Neto, Luiz Fernando Guimarães, etc.. Alguns Parangolés expressam um nítido inconformismo com proposições engajadas, frases furiosas e marcantes como, por exemplo, *Estou Possuído* ou *Incorporo a Revolta*. É um *estandarte da anti-lamúria*, revelando a cumplicidade do artista com os que vivem à margem da sociedade.

O Parangolé *Estou Possuído* faz referência ao Exu Muleque da Mangueira, ao Seu Malandrinho, habitantes marcantes que interessavam a ele como criação. Não se trata nesta proposição da própria incorporação do espírito do Seu Malandrinho no Terreiro, mas sim das situações locais; a própria religião e a dança em si, traços que Oiticica considerava com essência da cultura negra.

Ao abandonar o tipo de obra que funciona como material que repousa em si e onde o espectador pode repousar seu olhar, Oiticica sugere "uma mudança de perspectiva, para uma atitude centrada na repotencialização dos processos de criação e percepção, deslocando a imagem de artista e de espectador" (FAVARETTO, 1992, p. 96).

EU E OUTRO

Há um conceito inserido nos *Parangolés* que os retiram da condição de obras-objetos, apesar de sua materialidade. Embora assemelham-se aos *Bólides* em termos de ideia, não problematizam a questão da apropriação, mas uma totalidade ambiental. A *in-corporação*[1], tomada como referência física e conceitual ao trabalho prioriza a expansão entre fruição e criação. Oiticica realoca-se no outro na própria formulação de suas proposições. E por isto mesmo notamos, para tal, o fato de que na compreensão modern(ist)a, a expansão da linguagem tem na reflexão poética de Rimbaud um sentido que abarca a significativa dimensão do eu polissêmico. Em uma carta para George Izambard (Charleville, 13 may, 1871) diz o poeta: "Je est un autre". É uma sentença que desconstrói o ponto de vista gramatical – sob qualquer tentativa de tradução literal - porém pode ser assimilada de modo plural e significativo do ponto de vista poético. Arthur Rimbaud gera assim, um curto-circuito na configuração formal (culta) da escrita (linguagem) em detrimento de sua poesia, conjugando o verbo "SER" extra convenção gramatical, gerando assim uma tensão que ressalta uma pluralidade significativa das palavras e da gramática francesa de sua época, ou ainda, lançando dados que exibiam índices sobre a fragmentação do eu na incorporação da modernidade. E, por assim dizer, se pode ampliar o ruído notando que este pensamento assistemático e de estranha concordância, "Je est..." ao invés de "Je suis..." é por excelência, parte de sua pesquisa poética.

É nessa percepção sensível da figura alheia que também destaca Merleau-Ponty, “Eu e o outro somos como dois círculos quase concêntricos, e que se distinguem apenas por uma leve e misteriosa diferença.” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 168). Ou seja, ainda que sendo o outro em si, do ponto de vista polissêmico, não trata-se de transubstanciar-se em outro corpo, mas refletir sobre a existência daquele que não é você mesmo - o qual lhe serve de espelho -, distinção tênue enredada por uma poética da alteridade, uma interdependência vasta que, apontamos aqui, pode ser de cunho tanto social quanto cultural. Produzindo assim novas formas e sentidos para a arte, a noção de espectador-participador, concebida por Oiticica, permitiu que o jogo representacional da arte atingisse novas aberturas que extrapolaram aquelas tomadas pelos trabalhos modernistas em suas facções centradas com os absolutos artísticos.

Engajado, e de maneira crítico-reflexiva, Hélio Oiticica oferece em seu trabalho perspectivas amplas tocando o campo do sensível e inserindo a dimensão do corpo humano como um dado no trabalho, lançando assim visadas sobre o existir do artista bem como o da própria arte em proposições experimentais.

EU É OUTRO

Ao lançar mão da nossa língua materna para realocar e incorporar o “Eu é Outro” ao sentido sinestésico da proposição inicial do poeta Rimbaud, um outro ruído visual e escrito, mas que também pode ser sonoro, leva ao próprio fenômeno de apreciação do experimental em Oiticica. Nessas dobradiças percebemos a possibilidade de expansão em outras línguas, bem como notabilizamos as distinções sociais e culturais existentes. Entretanto ainda há de se notar, apesar das traduções, a resistência do sentido essencial ao aporte de Rimbaud, *eu sou ele*, como *ele é eu*, ou ainda, irremediavelmente, *eu é e sou ele*, de modo simultâneo. Seria a co-habitação de ente(s) interno(s) dentro do eu do artista, um eu polissêmico, que sou eu e que sou muitos eus, para além do meu próprio corpo. Numa multiplicidade de sentidos e reverberações de ti fora de si, problematiza Merleau-Ponty: “A esse infinito que eu era, algo ainda se acrescenta, um rebento brota, desdobro-me, engendro, esse outro é feito da minha substância, e no entanto não é mais eu. Como isso é possível? Como o *eu penso* poderia emigrar para fora de mim, sendo eu?” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 168). Segurando uma perceptível alça cartesiana, o filosofo questiona a relação de estar fora de seu próprio corpo ainda que estando em si, um *pensar* como um ir sem mover-se do próprio lugar, ainda que mentalmente seja possível ir a inúmeros espaços e tempos distintos em um determinado *momentum*, um tempo-espaço específico tomado pela experiência corpórea única. E ainda, notabilizamos, transitar entre um eu e um outro, sendo você nele, revela uma fisicalidade espacial flutuante, ou seja, há a possibilidade estar tanto em casa como num aeroporto, a citar nesses dois casos, o primeiro espaço, lugar do íntimo e da segurança, enquanto que o segundo, um lugar de transitoriedade, de passagem, ou ainda sobre a perspectiva de Marc Augé, um não-lugar.

Em nossa investigação sobre Oiticica, obra, artista e público são notadas como intersecções de conjuntos e por isto mesmo o *eu-propositor* também é outrem, bem como o *eu-fruidor.* Sobre essas implicações, assimilamos que no trabalho de Oiticica o processa-

mento do espaço da obra é extremamente preparado para se retroalimentar com a "vivência" do outro, da energia do outro, da presença do outro assim como de uma possível solicitação de uma performance do outro.

Quando geradas tais dobradiças tanto de acréscimos quanto de existências (e/é), expandimos as vivências múltiplas alargadas pelo artista e incitamos novos questionamentos a partir do nosso entendimento e vivência sobre os trabalhos de Oiticica, tomando bem como num espelho, o reflexo dele em nós, ou ainda num duplo projeto do corpo para este lugar onde é possível perceber-se sem existir em carne, espaço de habitação real onde se ver é talvez se notar fora de si, sendo a ti mesmo, como quando se é outro em si, sem sair do lugar. Assim, o que se processa é uma tomada do espectador como condição de existência da obra, e os reflexos desse processo ecoam de maneira potente pela obra de Hélio Oiticica. Em texto de junho de 1971, ele afirma:

> *O conceito de obra de arte foi mortalmente abalada como tal, assim como em consequência e da produção de obras, compulsiva e irremediável, livres ou não: a ligação disso tudo com o que aconteceu e acontece no mundo da arte internacional, é relativa e "sui generis": abortiva: há tendência compulsiva em 'as experiências da posta em questão da problemática espectador-participador' serem transformadas em produtos-obras mais sofisticadas, tal como acontece na gloriosa-atuante "arte conceitual": há uma década falo e insisto na formulação de denominações referentes às manifestações desse pensamento, onde procuro excluir sistematicamente, termos tais como "arte", "obra de arte", "objeto", "happening", etc.: 'espectador' e 'participador' são, porém, conceitos postos em questão: conceitos sob constante conflito crítico, que terão que e devem ser usados até que sejam discutidas e reveladas todas as faces saturadas e as não imaginadas (ou discutidas) do problema.*[2]

REFERÊNCIAS:

BRETT, Guy. Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

ECO, Umberto. Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FAVARETTO, Celso Fernando. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A prosa do mundo. [Trad.] Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

OITICICA, Hélio. Cor tonal e desenvolvimento nuclear da cor. *In:* OITICICA FILHO, César [Org.]. Hélio Oiticica: Museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

NOTAS

1 Em textos datilografados do próprio artista e entrevistas, uma delas realizada por Ivan Cardoso, Oiticica chamou in-corporação, o ato de colocar os trabalhos Parangolés no corpo e ativá-los em suas extensas possibilidades.

2 OITICICA, Hélio. Doc.0278-71 p.1. Catalogue Raisonné Hélio Oiticica : Rio de Janeiro, 2007.

A PÁGINA DE HILAL SAMI HILAL: O PLANO BIDIMENSIONAL, A ESCRITA E SUAS MATERIALIDADES.

HILAL SAMI HILAL'S PAGE: THE TWO-DIMENSIONAL PLAN, THE WRITING AND ITS MATERIALITIES

Maria Aparecida Ramaldes
Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA/UFES/FAPES
José Cirilo
Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA/UFES/FAPES

RESUMO
Hilal Sami Hilal (1952-) afirma que seus trabalhos sempre partem do plano bidimensional. Tomamos como base a afirmativa do artista, para investigar a materialidade e os modos de produção das páginas que compõem suas obras. Para isso analisamos três trabalhos construídos com diferentes materiais, como: papel artesanal, chapa de cobre e acetato. Essas análises nos possibilita pensar o processo de criação de Hilal.
Palavras-chave: arte, escrita, livro-objeto, processo de criação, Hilal Sami Hilal

ABSTRACT
Hilal Sami Hilal (1952-) states that his works have always started from the two-dimensional plan. Based on this statement made by the artist, we investigated the materiality and the pages' production methods that comprise his works. In order to do so, we selected three of his works, constructed with different materials such as: handmade paper, copper plate and acetate. This analyzes enables us to reflect about the artist's creative process.
Keywords*: art, writing, object book, creation process, Hilal Sami Hilal*

INTRODUÇÃO

O tema abordado neste artigo integra nossa pesquisa de mestrado, que está vinculada ao grupo de investigação de processo de criação do LEENA - Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte, da UFES, com apoio da FAPES. Nela investigamos os livros-objetos do artista Hilal Sami Hilal (1952-), que vive e trabalha em Vitória-ES. Ele afirma que seus trabalhos sempre partem do plano bidimensional. Tomamos a afirmativa do artista para investigar as páginas de seus livros. Com foco nas materialidades e nos modos de produção dessas superfícies planas, analisamos algumas obras constituídas com diferentes matérias. Tais análises possibilitam uma breve descrição das técnicas construtivas assim como dos aspectos materiais das mesmas. Além de nos apontar peculiaridades na maneira como Hilal articula seu pensamento plástico, criando uma topografia gráfica em planos de materialidades diversas.

A PÁGINA DOS LIVROS: MATERIALIDADES

As palavras das quais originou o termo 'livro' são anterior ao objeto propriamente dito. Este, por sua vez, está presente em nossas vidas há cerca de dois mil anos, desde o códex manuscrito. Seja qual for o material utilizado nas páginas dos livros - pergaminho; papel ou chapa de metal - elas são organizadas em sequência. E desde a origem da escrita, essas superfícies planas são tidas como suporte das escrituras. No desenvolvimento da escrita e das técnicas de reprodutibilidade do livro, como a Revolução da Imprensa[3], que viabilizou sua ampla distribuição, a associação entre suporte e escritura foi prevalecendo. Tornou-se difícil descolar o sentido dos termos 'livro' e 'escrita', o que obscureceu a autonomia desse objeto.

O ato de escrever[4] implica na adição de uma matéria (tinta, grafite, entre outras) sobre uma determinada superfície que, por sua vez, é de outro material (papel, por exemplo). A escrita como ação, agrega uma matéria sobre um suporte plano que podemos chamar de página. São as páginas que compõem as obras de Hilal, que investigamos nesse artigo. E para melhor compreender a conformação física e a materialidade desse plano, nos voltamos para os termos que deram origem à palavra livro, *biblion* e *líber*. Ambos fazem referência à materialidade dos primeiros suportes da escrita. Para isso tomamos partido da definição de Jacques Derrida (1930-2004):

> *Citei a palavra biblion, [...] Falei grego para indicar de passagem que biblion nem sempre quis dizer 'livro', nem mesmo 'obra' [...] Biblion, que não significava primeiramente, nem sempre, "livro", menos ainda "obra", podia designar um suporte de escrita (que nomeia em grego a parte interna do papiro, do papel, portanto, como a palavra latina líber designava primeiramente a parte viva da casca, antes de significar 'livro'. Biblion, portanto, queria então dizer somente "papel de escrever", e não livro, nem obra ou opus, somente a substância de um suporte particular, a película. Mas biblion também pode designar, por metonímia, qualquer suporte de escrita, tabuinhas, por exemplo, ou mesmo cartas, correio. [...] A extensão dessas metonímias fez derivar biblion para o sentido de 'escrito' em geral (a saber, o que não se reduzia mais ao suporte, mas vinha se inscrever diretamente no papiro ou na tabuinha, nem por isso sendo um livro: nem todo escrito é um livro [...] (2004, p.20-1, grifo do autor).*

A palavra livro deriva de *biblion* e de *liber,* respectivamente, do grego e do latim. Originalmente, o significado de ambas estava ligado ao papiro ou a cascas de árvores. Mas também, "por extensão", a outros tipos de suportes da escrita, como as "tabuinhas" ou tabuletas. Ou seja, em sua origem se ligava à materialidade dos suportes que recebiam as escrituras, "a substância" ou a "película", como disse Derrida. Portanto, foram as matérias que primeiramente nomearam as páginas e o objeto livro. Com o passar do tempo, os termos originais foram recebendo outros significados e originando novas palavras afins – como biblioteca e livraria, por exemplo. E por afinidade ou metonímia, passaram também a dar significado a algo que está fora da materialidade, que nem é "substância", nem "película" e nem "suporte". A palavra livro passou a dar significado ao texto, à própria escritura. Indo além, livro passou a nomear um *corpus*[5] ou 'obra' ou o 'conjunto de textos' de um determinado escritor. E nesse ponto, o sentido do termo livro passou a não se limitar mais ao campo do material. Atingiu o âmbito do conceitual, abarcando tudo o que pode representar o conjunto de obra de um autor, para além da escrita em si. O que objetivamos com a análise da citação de Derrida é descolar o sentido da palavra 'livro' como conceito (ou conteúdo textual), do seu significado como objeto – em seus aspectos físico, tátil e material. Pensamos que assim, reforçamos o nosso foco na constituição material dos livros em geral. E, em especial, aos de Hilal que trazem no termo que os acompanha - livros-objetos - a ênfase na materialidade.

AS MATÉRIAS NAS PÁGINAS DE HILAL SAMI HILAL

Aracy Amaral afirma que em Hilal, "a matéria se constitui em ponto fundamental" (2010, p.185). A pesquisa desenvolvida pelo artista em papel artesanal, iniciada nos anos 1970, foi primordial para o desenvolvimento de sua poética. De suporte para suas pinturas o papel passou a ser usado na elaboração das obras. Em folhas ou na consistência pastosa, a matéria-papel foi ganhando espaço em seu processo criativo e se transformando em linguagem.

No final dos anos 1990, Hilal iniciou os rendilhados (Figura1) feitos em pasta de papel artesanal. A nova formulação da substância evidenciou "o traço rigoroso" de seu desenho (MENDES, 2008). Com o grafismo revigorado a partir da técnica que criou utilizando a pasta

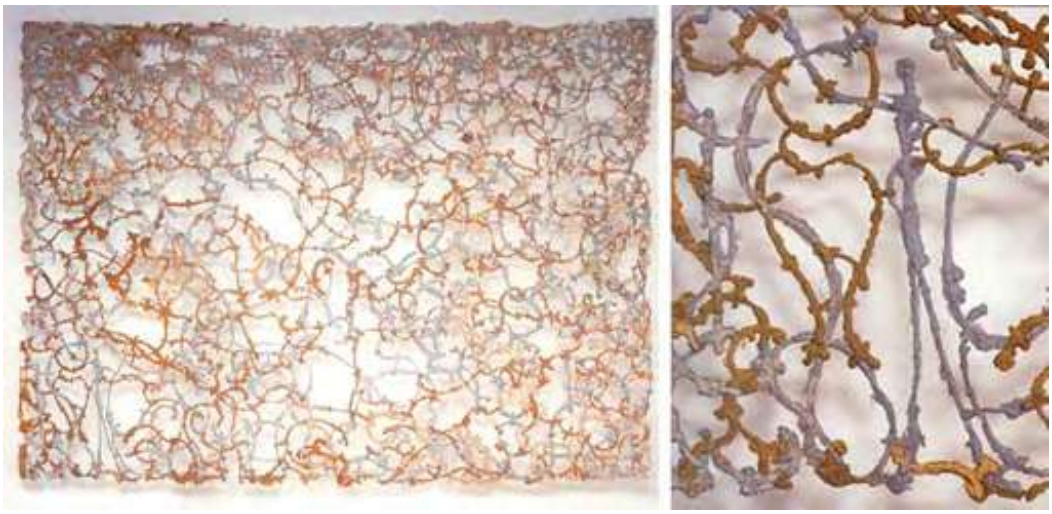


Figura 1- Hilal, S/título, 1998, trapo de algodão, pó de alumínio e ferro, 2x3m. Foto: Eduardo Ortega Fonte: Acervo do artista

de papel em bisnagas, Hilal exercitou o desenho de arabesco. Grafismos conduzidos com maestria da direita para a esquerda, como na escrita árabe. Nas delicadas rendas a força da influência de sua descendência síria foi destacada. Para, logo em seguida, iniciar uma escrita cursiva com uso do alfabeto latino (Figura 2). Desse modo, o papel foi se transformando em material para a elaboração de suas obras/escrituras.

No percurso criativo de Hilal, mesmo depois que novos materiais surgiram em sua poética, o papel artesanal permaneceu. Ou de forma sutil, como coadjuvante na constituição de trabalhos em outra matéria, ou como abordagem principal. O que podemos conferir em recente exposição, como *Costelação*, de 2013 (Figura3).

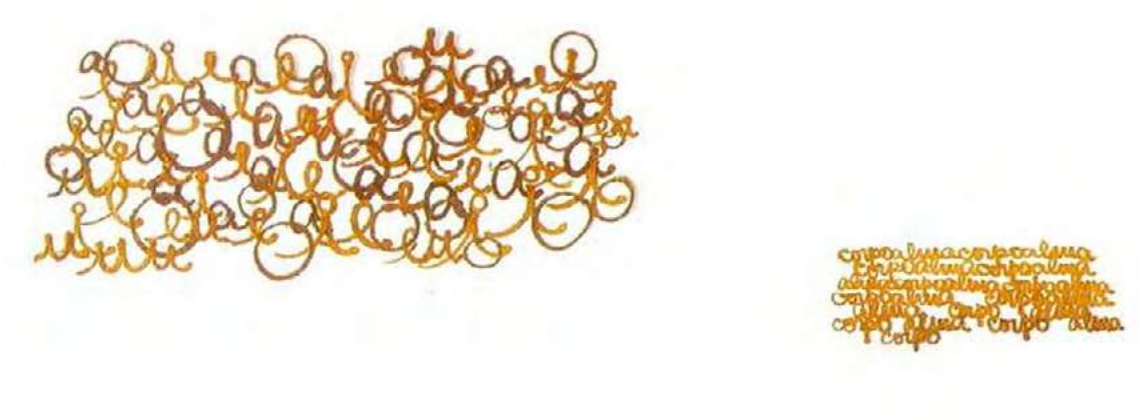


Figura 2 – Hilal, s/título, 1998, tamanho variado. Trapo de algodão, pó de ferro. Foto: Daniel Coury
Fonte: http://www.hilalsamihilal.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=90. Acesso em: 05/10/2014

Figura 3 - Oficina de produção integrada à exposição Constelação, 2013, Bagé – RG. Fonte: Acervo OÁ Galeria.

Os anos 2000 trouxeram para produção de Hilal, as chapas de cobre e a execução de livros. Nas páginas desse metal o artista inscreve signos cartográficos, palavras, nomes e letras geometrizadas. Na execução dos livros em cobre, primeiramente os textos são desenhados sobre papel, transferidos para o computador e enviados para gráfica, que produz o fotolito para serializar as páginas. A transferência do desenho para a chapa de cobre, também pode ser obtida através de técnica manual de corrosão por ácido. Este modo artesanal é usado para obras únicas, com menor número de planos seriados.

Como nas grafias feitas com a pasta de papel artesanal, o texto de cobre é estruturado numa trama vazada, porém as letras são tipográficas e em caixa alta. A alternância de cheios e vazios confere leveza às páginas de metal (Figura 4). E seu aspecto áspero e de cor ferrugem remetem à ideia de passado e memória, conceitos presentes no discurso plástico de Hilal.

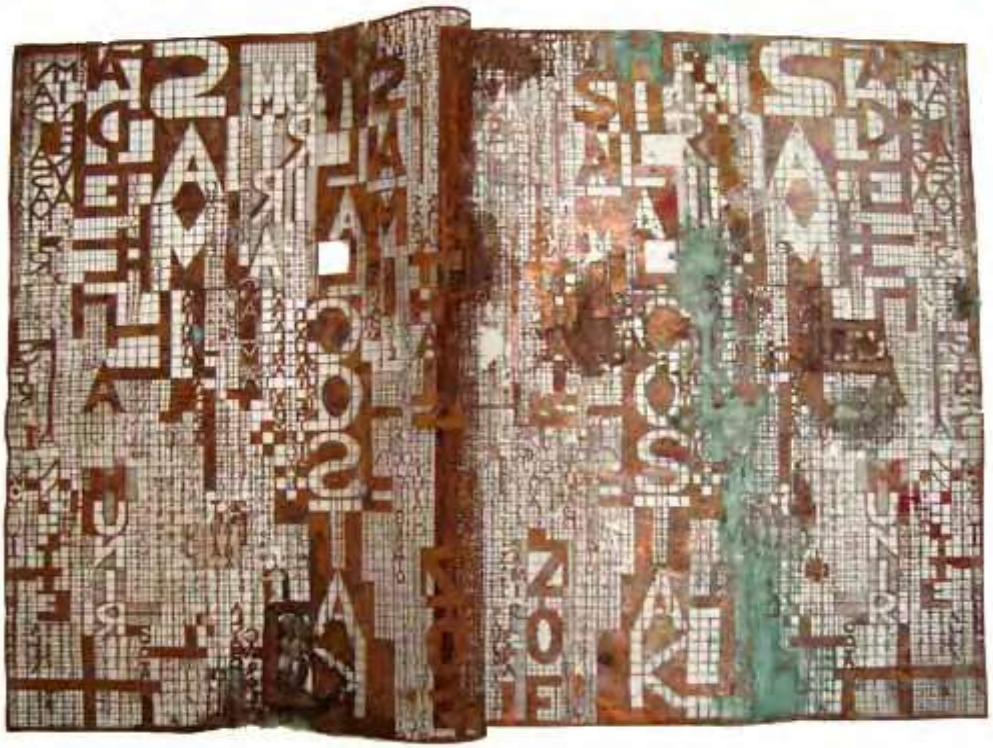
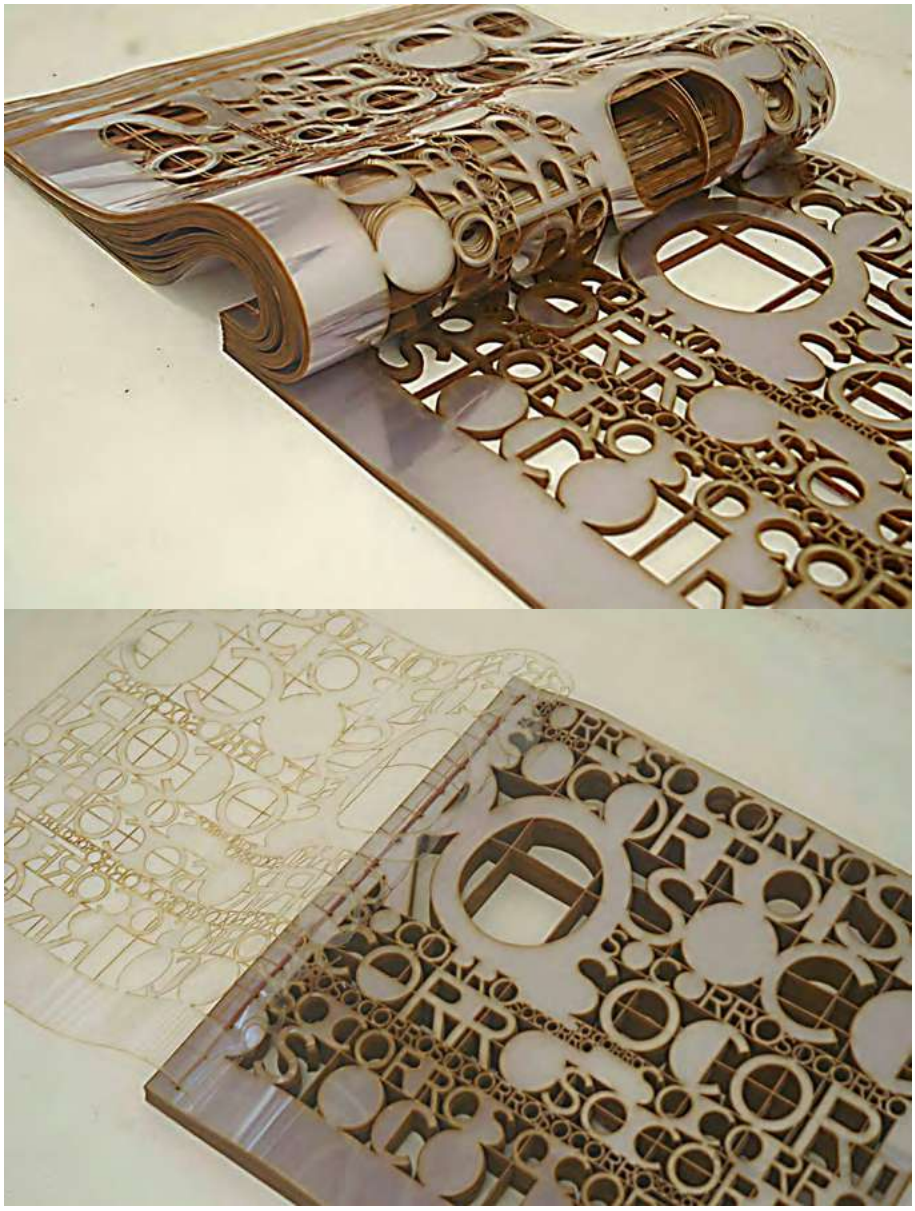


Figura 4 – Hilal, Caderno, 2009. 63x48,5cm, cobre, cola e papel.Fotos: Sérgio Guerini. Fonte: acervo Oá Galeria.

Para finalizarmos esta breve análise material dos livros-objetos de Hilal, trazemos uma obra elaborada com outro material. Antes, porém, lembramos que a produção de livros desse artista não se limita às três matérias que elencamos para este estudo. Trata-se do Livro Socorro (Figuras 5 e 6), que é constituído de páginas de acetato incolor e transparente. No texto sobre suas páginas, a palavra Socorro tem tipografia em caixa alta, que se repete de modo fragmentado e em diferentes escalas, como um poema visual. Quando fechado, esse códice moderno tem aspecto sólido e opaco, de um branco leitoso.



Figuras 5 e 6 - Hilal, Livro Socorro, 2011, 58x59 cm (fechado). Fonte: acervo Oá Galeria

Na construção da escrita, o artista explorou a visualidade e os sentidos das palavras decompostas: “soco”, “corro” e “oco”. O desenho, feito em computação gráfica, foi elaborado sobre um gradeado, calculado para unir as letras entre os vazados. Nessa etapa, a elaboração técnica foi fundamental para a estruturação concreta do texto que, desse modo, pôde ser transportado para as finíssimas folhas de acetato. O processo de corte a laser foi terceirizado, viabilizando a serialização das páginas, para a montagem manual do livro. Técnica que resultou numa coloração queimada nos contornos das palavras. Esse efeito conferiu um aspecto envelhecido ao texto.

As páginas transparentes, limpas e lisas desse livro, de modo antagônico, se confrontam com a eloquência tátil das páginas de cobre e de fibra de algodão. Ao mesmo tempo em que sua força poética, estabelecida pela transparência no jogo entre o visível/legível e o

tátil, se desdobra em nossas reflexões conceituais, pertinentes à página e ao livro. Além disso, enfatiza o caráter experimental de Hilal. diante das matérias que surgem em suas investigações plásticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hilal é um artista interessado em investigar as possibilidades materiais. Ao testar os limites e a resistência de cada substância, se depara com novos modos de criar. Isso acontece no momento em que um fenômeno, resultado do embate entre as matérias, se transforma em expressão artística ou, em linguagem. O artista busca agir no sentido de dominar essas reações. A cada matéria testada, uma técnica específica se consolida em sua produção, trazendo uma nova cartografia para a superfície plana em que trabalha.

Dentro do seu processo criativo há espaço para a experiência e para os desafios que as matérias impõem. E mesmo quando empenhado em um novo projeto, com matérias e formas diferentes, as pesquisas anteriores não são descartadas. Na poética de Hilal, ao que nos parece, cada experiência leva a uma nova série, que reflete características da pesquisa anterior. E nesse universo de substâncias diversas, os conceitos que acompanham o pensamento plástico do artista, seguem reverberando. Memória, tempo/espaço, por exemplo, são recorrentes no processo criativo de Hilal. A alternância entre o cheio e o vazio, entre a força e a delicadeza, entre a escala monumental e a espessura mínima, são tensões presentes em suas obras.

O que nós propusemos neste artigo foi uma breve e parcial apresentação do repertório material de Hilal, em suas experiências nos planos das páginas. Os livros-objetos são um dos modos de apresentar esse espaço/tempo bidimensional, no campo da Arte. E são também, uma maneira de enfatizar as relações que se estabelecem nesse lugar de registro de memórias. E nessa medida, as experiências artísticas de Hilal, dialogam com o universo do livro de artista.

REFERÊNCIAS:

AMARAL, Aracy. Margem paragem paisagem miragem. In: SCHUARTZ, Jorge; MONZANI, Marcelo (org.). Atlas: Hilal Sami Hilal. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. p. 185-189.

DERRIDA, Jacques. O livro por vir. In: DERRIDA, Jacques. Papel-máquina. São Paulo: Estação Liberdade, 2004. p.19-34.

MENDES, Neusa. Cronologia. In: HILAL, Hilal Sami. Seu Sami, catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2008. p 91-3.

ESPELHOS PARALELOS: PASSAGENS, TROCAS, REESCRITAS E RECONSTRUÇÕES DE IMAGENS

NOTAS

3 Em 1450, Gutenberg criou a prensa de tipos móvel. Seu invento provocou uma grande revolução cultural e econômica no mundo ocidental. A impressão dos livros dinamizou o mundo do conhecimento com a publicação e distribuição dos textos. Para maiores informações: História concisa da escrita, de Charles Higounet.

4 Como o termo escrita, por metonímia, pode ter o significado conceitual de texto ou escritos, procuramos aqui usar a expressão 'ato ou ação de escrever', quando nos referirmos ao sentido objetivo da escrita como materialização da fala, a partir da ação de grafar signos linguísticos sobre alguma superfície.

5 Derrida utiliza as palavras latinas Opus e Corpus, na mesma citação, para dizer que já não são mais "obras finitas e delimitáveis". As palavras, Opus e corpus, significam obra ou trabalho linguístico que abarcam toda a produção de um autor, incluindo os registros escritos e os orais.

ESPELHOS PARALELOS:
PASSAGENS, TROCAS, REESCRITAS E RECONSTRUÇÕES DE IMAGENS

Beatriz Rauscher
Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia/UFU/FAPEMIG

RESUMO
"parallel mirrors" é um conjunto de trabalhos em processo, que reúne imagens criadas a partir da passagem por processos fotográficos e digitais. Este artigo relaciona alguns problemas teóricos que dele emergem para buscar os limites entre o que podemos chamar de fotografia e aqueles artefatos iconográficos que não temos propriamente uma palavra para definir. O termo "espelhos paralelos", escolhido para nomear a série, foi adotado a partir da ideia do deslocamento do referente resultante da apropriação de imagens e sua submissão às operações poéticas do cruzamento, edição e remixagem.
Palavras-chave: Imagem; cruzamento de processos; apropriações.

RÉSUMÉ
« parallel mirrors « est un ensemble de travaux en cours qui rassemble des images créées à partir du passage par les procédés photographiques et numériques. Cet article répertorie certains problèmes théoriques qui en émergent, à chercher les limites entre ce que nous appelons la photographie et les objets iconographiques qui n'ont pas fait un mot à définir. L' expression «miroirs parallèles», choisies pour nommer la série, a été adopté à l'idée de déplacer le référent résultant de l'appropriation d'images et de soumission aux opérations poétiques d'hybridation, l'édition et le remixage.
Mots-clés*: Image; processus d'hybridation; appropriation d'images.*

REINVENTANDO IMAGENS

O conjunto de trabalhos "*parallel mirrors*" (Figuras 1, 2, 3 e 4) reúne imagens criadas a partir da passagem por processos fotográficos e digitais. Estes trabalhos são resultado e desdobramento do projeto poético de investigação em fotografia que busca os limites entre o que podemos chamar de fotografia e aqueles artefatos iconográficos que não temos propriamente uma palavra para definir, mas que por falta de outro termo, continuamos a chamar fotografia. Mesmo considerando a captação ótica, via objetivas do aparelho, a passagem pelo digital modifica seu estatuto, e o caráter indicial, intrínseco às imagens fotográficas parece não ser mais uma invariável.

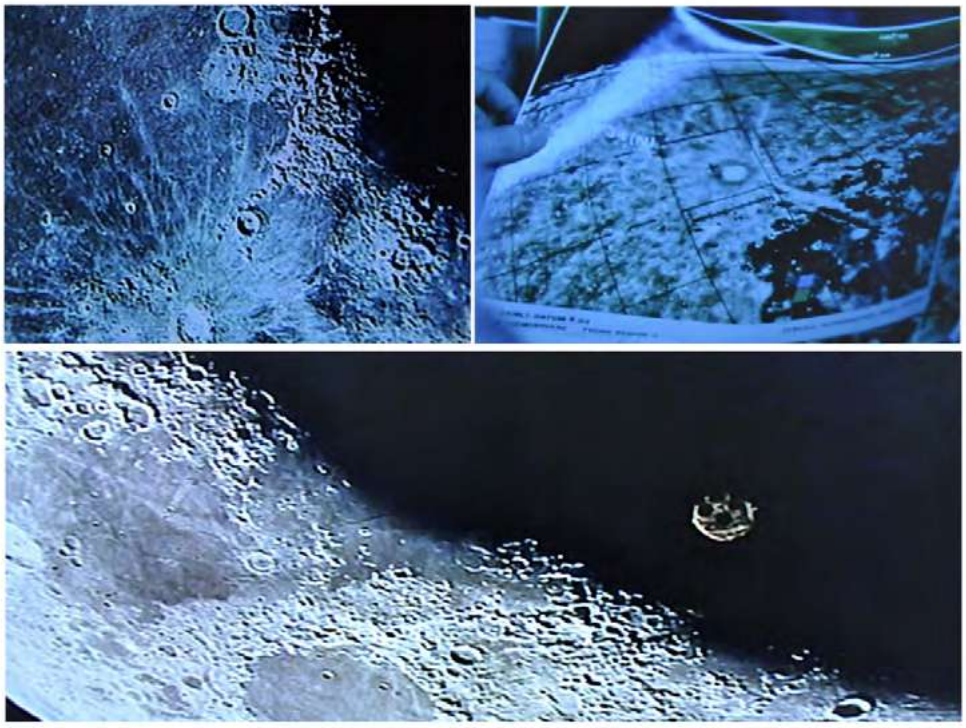


Figura 1. Beatriz Rauscher. Moonscape. 3 fotografias digitais impressas (metacrilato); 30 x 40 cm ; 30 x 40 cm e 33 x 82 cm. (dimensão do conjunto 66 x 86 cm); 2014. Fonte própria.

O termo "espelhos paralelos", escolhido para nomear a série, foi adotado a partir de ideia de Dubois (que veremos mais a diante), e coloca ênfase, no modo de produção, ou seja, o processo de criação que levou ao conjunto aqui descrito. Inserido nesta questão, temos um segundo problema, pois estas imagens são determinadas também pelo seu modo de captação e fontes. Trata-se de fotografias cujo referente não é a realidade do mundo, mais o próprio mundo das imagens, em especial as imagens originadas de narrativas ficcionais. Assim, elas são apropriadas e submetidas às operações poéticas do cruzamento, edição e remixagem afim de serem investidas de outros significados.

Veremos como os trabalhos e as suas diversas camadas – processual e paradigmática - colocam em discussão, o conceito de imagem. Para pensa-los, vamos considerar (1) os efeitos na recepção e nos modos de criação decorrentes da cultura digital e da disponibilidade das imagens; (2) a imagem fotográfica e sua potência em produzir tensões entre o real e o ilusório, a fim de se instaurar como um campo propício às ficções artísticas.

A conclusão se fará pela apresentação da poética de "*parallel mirros*" como decorrente desse conjunto de contingencias.

A CULTURA DIGITAL E A DISPONIBILIDADE DAS IMAGENS.

Os trabalhos que constituem a série "*parallel mirrors*" são fruto de uma pesquisa que tem como ponto de partida a atenção aos veículos da imagem, aqui entendidos como máquinas de imagens que permitem a fabricação, combinação e leitura de objetos visuais. Os conceitos postos em obra apelam às ideias de passagens, trocas, reescritas e reconstruções, ou seja, imbricamentos técnico-estéticos que enfatizam as ambiguidades e desordens que permeiam o sistema das imagens.

Vilém Flusser se debruçou sobre a questão do transporte das imagens, propondo em sua analise, três situações nas quais se estabelece a relação das imagens com seus receptores. A primeira e segunda situação diz respeito, sucessivamente, à imagem do animal na caverna feita por um caçador pré-histórico e a imagem em um quadro feita por um pintor que navega na história. A terceira diz respeito à "revolução cultural dos tempos atuais" (2007, p.153), seria a das imagens incorpóreas, que podem ser reproduzidas a vontade.

Estão neste contexto as questões que interessam na reflexão sobre o processo de criação de "*parallel mirrors*". Vilém Flusser em seus escritos reconhece nas imagens técnicas duas tendências básicas como utopias negativa e positiva:

A primeira refere-se à inflação de imagens (e também da aceleração da sequência de imagens), que impossibilitaria qualquer escolha (2007, pp. 156-157). Assim, reduzido em sua capacidade crítica, o receptor é levado, pelas imagens, à condição de consumidor de coisas e de opiniões. Mais que uma questão de meios técnicos, trata-se para Flusser, de uma intenção, que é subjacente aos próprios meios (2007, p.158). A "outra indica o rumo da sociedade telemática dialogante dos criadores das imagens e dos colecionadores das imagens" (2008, p.14). Trata das imagens computadorizadas e nos mostra que podemos observar "como elas são transmitidas por um emissor a um receptor para serem processadas por esse receptor e retransmitidas de volta" (Flusser, 2007, p.159) caminhos, na sua opinião, para superar a situação atual da emissão das imagens (...) que mostram que é possível neutralizar de um modo técnico o 'poder' político, econômico e social.

Com essa mudança, o conceito de imagem como superfície incorpórea, se abre à projeção de significados, passando das "imagens como modelos de comportamento que fazem dos homens meros objetos" às imagens como portadoras de significados e "os homens designers de significados" (idem, p.159).

As operações poéticas da apropriação, cruzamento, edição estão na origem do processo de criação de "*parallel mirrors*". O conjunto é devedor da multiplicação da oferta de produções cinematográficas, a nível doméstico, disponíveis e incorporadas no imaginário contemporâneo como objetos banais da cultura. O olhar fotográfico aqui, se dirige não ao mundo em si, mas ao mundo feito de imagens. O trabalho está determinado por estratégias/atitudes artísticas que Nicolas Bourriaud reuniu sob o termo "pós-produção" (2009). Em sua análise, estes procedimentos não se restringem a produção de imagens a partir de imagens, mas, de tomar posse de todos os códigos da cultura e das mais diver-

sas formas, para "habitá-las" (Certeau apud Bourriaud, 2009, p.21). Assim, o trabalho em questão se propõe como *mise en abyme* no qual imagens aludem a outras imagens.

A IDEIA DE CRIAÇÃO E A "MÍTICA DO ATO CRIADOR" EM QUESTÃO, EM PROL DA IDEIA DE "AVENTURA" SEGUNDO FLUSSER

Atento ao campo da imagem, Vilém Flusser, em "Elogio da superficialidade" afirmou que "no curso do processo da recombinação de informações (*data processing*), pode surgir um acaso pouco provável (...), é o momento criativo" (2008, p.117). Para este autor acasos resultantes de "momentos de criatividade" e meros acasos são indistintos. Por não haver, para Flusser, até aquele momento, resposta satisfatória à questão, permitiu que afirmasse:

> *(...) que estamos atualmente no limiar de criatividade nova; que não estamos mais condenados a criar empiricamente (com 'intuição' ou 'inspiração'); (...) Em outros termos: que o verdadeiro processo criativo apenas emerge e que a telemática é a forma sob a qual este processo está emergindo(2008, p.118).*

Assim, o segundo aspecto operativo para pensar "*parallel mirrors*" como um conjunto de trabalhos determinados pela cultura das imagens digitais e da potencialidade da web, é a abordagem do filosofo sobre o potencial dialógico da cultura digital, para por em questão a ideia de criação e "mítica do ato criador", em prol da ideia de "aventura".

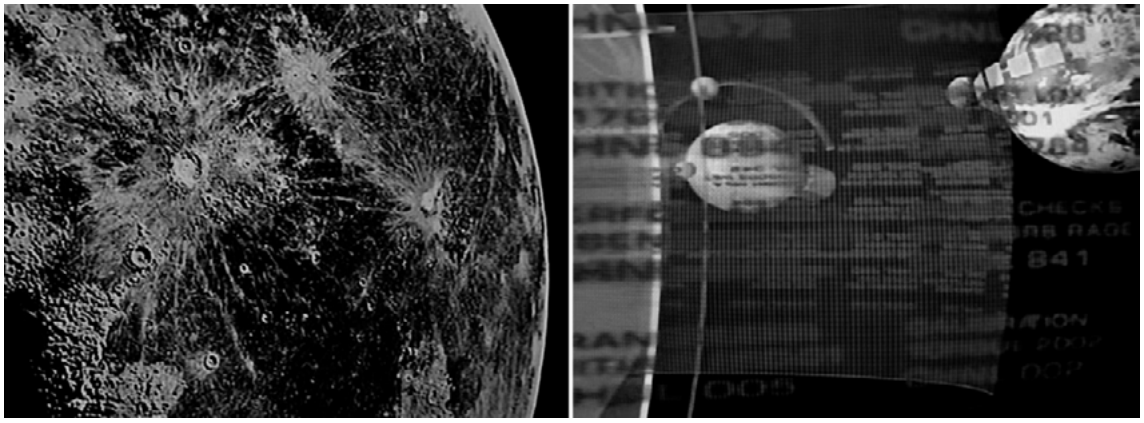


Figura 2. Beatriz Rauscher. Jupiter two. 2 fotografias (p/b) digitais impressas (metacrilato); 30 x 40 cm (dimensão do conjunto 30 x 81 cm) ; 2014. Fonte própria.

Assim, Flusser pergunta "qual o sentido tem falar-se em criatividade no caso da produção coletiva de informações eternamente reproduzíveis, como serão dentro em breve todas as fotografias, vídeos, e, sobretudo, as imagens sintetizadas por grupos graças a computadores" (2008, p.101). Para ele, o termo 'criatividade' (enquanto produção de obra 'individual') perdeu todo o sentido. Flusser sugere que, na situação emergente (que já estamos de fato absolutamente imersos) o conceito seja totalmente reformulado.

Assim, as máquinas que produzem imagens nas quais se multiplicam originais, eliminam o mito do autor "ao eliminar definitivamente a função da autoridade, ao esvaziar do conceito de 'autor' de todo significado." Estas máquinas desconstroem a autoridade porque automaticamente constroem pontes entre o consumidor e a fonte da mensa-

gem. “O termo autoridade perde o sentido quando a função autoritária não funciona mais.” (2008, p.103).

Assim, temos na apropriação a primeira fase da pós-produção (Bourriaud, 2009) presente no ato de atribuir uma nova ideia a um objeto, inaugurada com os ready-mades , praticada nos anos de 1960 pelos novos realistas europeus e norte americanos da Pop Arte. Ela surge no campo das imagens, pelas fotomontagens dadaístas dos anos 1920 e reaparece com o uso da fotografia pelos artistas (principalmente na década de 1980) como sintoma do declínio da especificidade na arte. Dominique Baqué explica que a recusa desses artistas em produzir novas imagens fundava-se na reação ao excesso de imagens. Sherrie Levine e Richard Prince são artistas do período que negaram a noção de autor, de obra e de originalidade (Baqué, 1998) refotografando fotografias e obras de arte conhecidas e consagradas.

> *rephotographier des photographies, c’est consommer le deuil de l’aura préalablement diagnostiqué par Walter Benjamin, en finir avec les mythologies du génie expressif (Walker Evans, Edward Weston..) , dévaluer a priori la rareté, donc la valeur, des clichés(Baqué, 1998, p.181).*

Em sua indagação sobre, “se eliminado o autor, teremos também eliminado a criatividade” (2008, p.104) Flusser conclui dizendo que emerge assim um “outro nível de consciência, o nível da criatividade consciente. Tal emergência implica verdadeira revolução no estar-no-mundo humano”. (idem, p.106)

> *As informações precedentes se apresentam hoje como tendo sido sintetizadas inconscientemente (pelo método da ‘inspiração’, da ‘intuição’, isto é: pragmaticamente), enquanto as informações do futuro serão sintetizadas por método explícito, disciplinado e fundado sobre teoria. (Flusser, 2008, p.106).*

Podemos arriscar que a resposta de Flusser indica as práticas pós-conceitualistas, mas o filosofo não a sugere de forma definitiva. Mas, mesmo ressalvando que sua proposição é utópica, afirma que (..) “no significado novo de ‘criatividade’, no significado de produção dialógica de informação eternamente reproduzível (e eternamente memorável), o tempo da criatividade está apenas raiando. Estamos no limiar de aventuras, de situações imprevistas, de situações criadas disciplinadamente.” (2008, p.107).

O PARADOXO REAL-ILUSÓRIO INTRÍNSECO À IMAGEM FOTOGRÁFICA.

Sabemos que é possível aproximar imagem à “ideia” no sentido de uma figuração mental e ao campo da representação sensível (aparição, visão, fantasma), enquanto à fotografia especificamente, associamos, mesmo que extemporaneamente, à “verdade” no sentido de espelhamento do real, herdada do positivismo cientificista, ainda vista como uma tecnologia a serviço da verdade.

A discussão sobre as imagens planas, como são as fotografias, pressupõe a sua dupla realidade perceptiva, um fenômeno psicológico explicitado por Jacques Aumont (2004)

no qual essas “duas realidades” não são de natureza idênticas, pois uma delas é o objeto plano “que pode ser tocado, deslocado, e visto, enquanto a imagem como porção de mundo em três dimensões existe unicamente pela vista.” (idem, p.63).

Figura 3. Beatriz Rauscher. Windows in space. 3 fotografias digitais impressas (metacrilato) ; nas medidas 75 x 45 cm, 75 x 32 cm e 75x32 cm ; (dimensão do conjunto 75 x 109 cm) ; 2014 . Fonte própria.

Porque vemos, em objetos de duas dimensões, objetos de três dimensões com referências espaciais, que as imagens são paradoxais e a essa característica se liga o fato de que as imagens mostram objetos ausentes dos quais são uma espécie de símbolo (Aumont, p.66). Assim, na dimensão da interpretação das imagens, o caráter perceptivo duplo e sua ambiguidade não podem ser negligenciados.

Apreendemos a realidade nas imagens fotográficas, isso é possível a partir das ilusões produzidas pela imagem “quando seu espectador descreve uma percepção que não se concilia com um determinado atributo físico do estímulo” (Aumont, 2004, p.67), no caso, a superfície bidimensional da foto. Mas, Aumont explica, que a imagem produz a impressão de realidade, e o faz, pela capacidade que o sistema visual tem de associar às imagens características não visuais, particularmente espaciais. Esta seria a capacidade

quase automática que temos de interpretar em superfícies planas, termos espaciais e tridimensionais, ou seja: na dupla percepção temos uma única experiência que comporta dois aspectos, um do domínio da percepção (formal) e outro do domínio da cognição (interpretativo). A ilusão no caso do fotográfico é epifania icônica, necessária para que haja ficção.

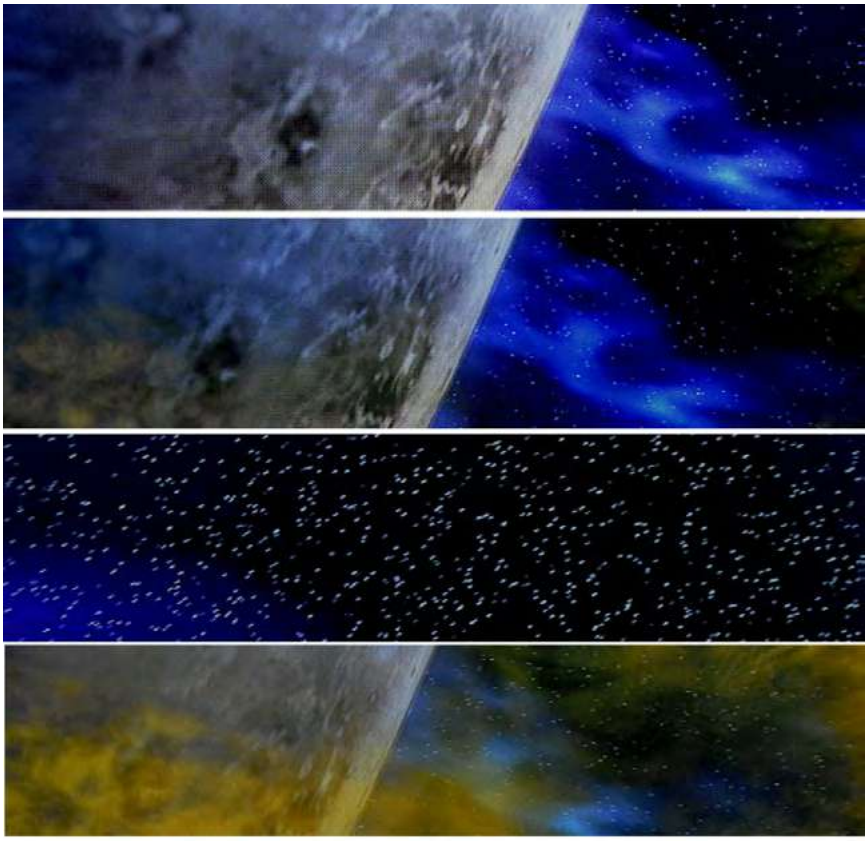


Figura 4. Beatriz Rauscher. Infinite spiral . 4 fotografias digitais impressas (metacrilato); 75 x 18 cm cada ; (dimensão do conjunto 120 x 73 cm) ; 2014. Fonte própria.

A fotografia, justo por sua objetividade e por ativar nossa crença no real da imagem, é suporte privilegiado da ficção. O que vemos na imagem fotográfica é o próprio objeto (referente) sem ser o objeto. Traço do real e epifania icônica ativam a relação presença-ausência da coisa na sua aparência.

As imagens técnicas produzem, conforme Flusser (2002, p.15) "determinados conceitos do mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo" sobre a sua superfície. As máquinas de imagens são potentes em "gerar realidades" mais que mimetizar o mundo, assim permitem colocar semelhança e dessemelhança em tensão.

FICÇÕES SOBRE FICÇÕES

As imagens da série foram capturadas em filmes de ficção científica a partir do monitor de televisão e (re)criadas na passagem pela fotografia e por processos gráficos digitais. Assim, a imagem guarda da tela catódica a marca do impulso eletrônico, da varredura tramada de linhas e pontos, que por sua vez, já é passagem do filme-película (matéria e luz) para sinal de vídeo. Ao passar pelo digital entra no que Dubois chamou de "espiral

infinita (...) a relação mimética funciona como dois espelhos paralelos, que se refletem e se repercutem ao infinito sem que saibamos qual foi o ponto de partida" (2004, p.53). Ao se oferecerem em outro dispositivo de visão (aqui a fotografia impressa sobre substrato acrílico, uma superfície por si mesma espelhada), indagam seu estatuto e perturbam o referente. Se, diferente do passado evocado no "isto foi" do fotográfico o vídeo nos fala da imagem sempre no presente, o que se passa quando este é traduzido em fotografia? Quando se fotografa uma fotografia ou uma imagem na tela luminosa de um monitor de TV, a referência concreta daquele objeto no mundo real perde a importância. Operando no declínio da indicialidade a pergunta colocada pelo conjunto "*parallel mirrors*" se responde quando a imagem apresenta a si mesma. Em sua artificialidade não há lugar para crença. Mais que o jogo ficção / não-ficção próprio da operação imersiva do cinema é na percepção da realidade do objeto que se desestabiliza o dado ficcional.

Os trabalhos da série "*parallel mirrors*" não tratam da imitação o mundo, trazem, antes a presença material de modos de ser das imagens em operações combinatórias e embaralhadas da fotografia, das imagens de TV, dos filmes e vídeos e das imagens digitais. Estabelecem assim, relações entre a presença artificial da imagem e os conceitos forjados a partir da presença-ausência dos objetos nas imagens, por sua vez, captados de outras imagens.

Enfatizando a artificialidade das imagens e seus reflexos em artefatos iconográficos "*parallel mirrors*" abre ainda para outras questões: os conceitos em obra constroem narrativas embaralhadas das imagens do disponível, mapas trocados de mundos imaginários de um futuro que ficou para trás. "parallel mirrors" são imagens metamórficas, imagens sem nenhuma hierarquia. Implosões de sentidos, acessos para inquietar a natureza das imagens.

REFERÊNCIAS:

AUMONT, Jacques. O olho interminável [cinema e pintura]'. (Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro) São Paulo: Cosac Naify. 2004.

BAQUÉ, Dominique. La photographie plasticienne. Un art paradoxal. Paris: Regard, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção. Como a Arte Reprograma o mundo Contemporâneo. (Tradução: Denise Bottmann) São Paulo : Martins Fontes, 2009.

DUBOIS, P. Cinema , vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia (Tradução do autor). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação (tradução: Raquel Abi-Samara) São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

CADERNOS DE NOTAS
(DES)FOLHAMENTOS DE TEMPO

NOTEBOOKS
(DE)FOLIATONS OF TIME

Cláudia França
Universidade Federal de Uberlândia/UFU

RESUMO
Discutimos o caderno como suporte físico de registros textuais e gráficos. Partindo da ideia de que o caderno pode ser feito antes e depois do registro, questionamos se essas diferenças não seriam índices do modo de trabalho de um artista. A depender disso, o artista pode privilegiar o uso sistemático do caderno ou ainda trabalhar com folhas esparsas, em tempos e lugares distintos. Isso nos parece análogo à dialética ternura/injúria proposta por Paulo Silveira (2008), como modo de lidar com livros: mantendo sua integridade física e simbólica (ternura) ou transgredindo sua narratividade, materialidade e função (injúria).
Palavras-chave: caderno de notas, escritura pessoal, desenho, documento de processo.

ABSTRACT
We discuss notebook as a physical support for texts and graphical interferences. From the point that notebook can be made before and after registering, we question if these differences would be signals of how artists work. Depending on it, the artist may privilege systematical use of notebook or even decide for single sheets. This aspect seems to be similar to "tenderness/insult" relation, dialectics purposed by Paulo Silveira (2008), concerned with the way of working with books: keeping its physical integrity and symbolic (tenderness) or infringing its narrative, physicality and function (insult).
Keywords: notebooks, handwriting, drawing, process document.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente texto investiga o caderno de notas de um artista. Consideramos o caderno como objeto: sua aparência e constituição física. Desse modo, a atenção recai para seus elementos constituintes: capa, folhas, espessura, peso e tamanho. Sua tridimensionalidade dada ou adquirida, enfim. Esse objeto também é pensado como "lugar" em sua acepção mais corrente: receptáculo de formas e ideias. Nesse viés, seria um depósito de lembranças materiais diversas, ocorrências e experiências de um sujeito, ao sabor de uma frequência temporal.

Em um caderno residem anotações textuais, esquemas, desenhos, poemas; em suas entrefolhas depositamos também fragmentos de bilhetes e suportes diversos: contas a pagar, papéis de bombom, palitos de picolé, clips, pregos enferrujados, flores secas e toda uma sorte de *madeleines*: elementos materiais que suscitam bruscamente a reminiscência. Recebendo ideias, formas e outros elementos materiais, o caderno-receptáculo vai alterando também seu formato inicial. As folhas adquirem coloração, cheiro, textura e volumetria suficientes para que sua planaridade e alvura originais sejam questionadas, como se desse modo se apresentasse uma "memória de uso" - ofertada pelo próprio objeto - ao seu portador e usuário.

Observando um caderno de notas de artista, vemos nele a suposta gênese de um trabalho de arte. Podemos perceber ali que há uma "narrativa" ou historicidade pela reincidência de uma forma ou questão, a qual desembocará no trabalho final. As folhas já encadernadas ou mesmo enumeradas facilitam o trabalho de reconhecimento e interpretação da formatividade do trabalho. Por meio dessa historicidade, análoga à estrutura sequencial do caderno, percebemos também a "disciplina" do autor em fazer os registros e anotações em um mesmo "lugar". No entanto, há vezes em que os documentos respectivos àquele fazer específico se encontram em folhas esparsas, deixadas em lugares diversos, ou mesmo em notas descontínuas, quando pertencem a um caderno de múltiplas funções. Com uma mentalidade arquivística e investigatória, adotamos o critério "documentos processuais relativos à gênese de um trabalho X" e vamos à caça desses elementos originariamente separados, ora separando o que estava agregado em uma totalidade, ora reunindo o que estava disperso. Percebemos, enfim, uma totalidade compósita, constituída de fragmentos materiais diversos. É o modo de organização desse conjunto heterogêneo que nos interessa. Como reagrupar esses elementos dispersos?

O CADERNO E A FOLHA

"Folha ou caderno?" É com essa pergunta que Jean Hébrard (2000, p.31) inicia suas considerações sobre a continuidade/descontinuidade temporal no ato da escritura pessoal, a partir do século XVI. Ao estudar a materialidade das escrituras pessoais autobiográficas, Hébrard percebe a presença peculiar do caderno, por conta da necessidade de um suporte material adequado à prática crescente da escritura íntima. O autor faz essa pergunta também em função de qual materialidade teria originado tal prática: se em folhas avulsas, que poderiam ser dobradas em números múltiplos de quatro (daí *quaternio* → caderno) e

posteriormente encadernadas, ou se a prática se deu em cadernos previamente construídos para receberem dados.

O uso do caderno na escritura íntima não é uma passagem rápida, no entanto. Os suportes da escrita – livro, caderno, registro, caderneta - são soluções físicas voltadas especificamente a práticas comerciais, jurídicas e escolares, setores que se tornaram mais complexos nas sociedades modernas, atestando o alcance e a importância da escrita nesses domínios. A solução do caderno para anotações pessoais e diários religiosos se apresenta paulatinamente, apropriando-se dos modos de registro de movimentação de valores e mercadorias. O comerciante, fazendo um balanço diário de suas atividades mercantis, fazia apontamentos sobre a organização da vida doméstica cotidiana em espaços à parte da escritura contábil:

> *Por mais paradoxal que isso possa parecer, o livro de contas é o ancestral direto do diário religioso, que por vezes toma a forma de um livro em partida dobrada. Depois ter prestado contas cotidianamente de suas despesas e de seus atos, sente-se obrigado a prestar contas a Deus, a anotar aquilo que, na perspectiva do julgamento divino, constitui um ativo e um passivo, a detalhar dia após dia seus atos e seus pensamentos. (BOURCIER apud HÉBRARD, 2000, p. 42-3)*

No caderno adaptado à escritura intimista mesclam-se anotações pessoais e fatos sobre a inserção do indivíduo no contexto de uma vida social; a história pessoal e os fatos coletivos paralelos a ela. Como a temporalidade social está mais ou menos organizada, o indivíduo preocupa-se com a reorganização de seu tempo próprio. Índices como a paginação, a folheação, a numeração dos cadernos e a datação das notas escritas permitem o entrelaçamento da continuidade temporal com a permanência do "escritor-autor", mesmo com as possíveis rupturas do ato da escrita. Nesse sentido, o caderno oferece mais vantagens em seu uso do que as folhas avulsas. Estas - embora figurem em representações pictóricas de escreventes, pinturas do século XVI ao fim do século XVIII[6], derivando de práticas copistas medievais – não se configuram no modo mais difundido de anotar informações e dados importantes do cotidiano.

Quanto ao uso dos cadernos no ambiente escolar, os estudantes deveriam preenchê-lo sob a orientação do mestre e apresentá-lo completamente escrito com anotações, para passarem ao próximo estágio de aprendizagem. Se neles se escrevem ditados e citações, são as "folhas volantes" (avulsas) que recebem comentários pessoais. Hébrard também se refere a cadernos com materiais impressos – textos sobre latim, grego e hebraico – que continham um espaço em branco (margens largas) para comentários dos alunos. Algo bem próximo dos formulários e das atuais agendas. Desse modo, foi-se resolvendo o problema da agregação das folhas avulsas ao caderno de notas. Mas resolveu-se também a questão da descontinuidade: *"Vê-se nesse caso que a descontinuidade (notas de aulas, glosas) do trabalho didático não destrói a continuidade textual (aqui o texto de referência) que convém preservar."* (HÉBRARD, 2000, p.53).

Os suportes da escrita tornam-se menos técnicos no desenrolar do século XIX, o que permitiu sua passagem para usos mais comuns. Do mesmo modo como os "livros" (razão,

diário, caixa, entre outros) geraram os diários como possibilidades para a escrita pessoal a respeito do acontecido cotidiano, as cadernetas e seu formato portátil se popularizaram como suporte de recolha de anotações rápidas. Ao considerar que os cadernos se tornaram suporte para correspondências, cálculos, estudo de línguas, Hébrard percebe também um deslocamento funcional do diário: anteriormente ao século XIX, era uma prática mais próxima à crônica; no século XIX, no entanto, assume o viés de uma escrita íntima.

O CADERNO DE NOTAS DE UM ARTISTA

O panorama descrito por Hébrard - o caderno como suporte de escrita entre os séculos XVI e XIX - é útil para pensarmos em nossas práticas atuais de registro de notas e desenhos, em cadernos ou em folhas avulsas. Embora em nossa pesquisa não tenhamos ainda fontes que nos certifiquem sobre o uso do caderno para anotações em desenho, no caso de práticas artísticas – referimo-nos a fontes no mesmo nível de elaboração como o texto de Jean Hébrard - é possível fazer uma extensão da prática escrita ao ato de desenhar, ambos como elaboração do pensamento. Escrever e desenhar são os modos mais acessíveis para solucionar o problema da dispersão das informações faladas e pensadas e para lidar com o esquecimento das experiências. Mesmo que o registro eletrônico tenha entrado forte e definitivamente em nossa rotina, nós ainda nos valemos dos expedientes de papel para a elaboração de um pensamento visual, tendo o desenho como elemento importante na geração de documentos processuais.

O caderno tem sido o suporte por excelência para o registro do pensamento e das ações:*"(...) a arte do escriba, bem como a arte do contador, apagou a necessária descontinuidade do trabalho humano para deixar na página, no registro, na biblioteca, apenas a ilusão de um mundo pleno e coerente, definitivamente oferecido ao olhar e à inteligência".* (HÉBRARD, 2000, p. 58) Complementamos a questão para chegarmos ao "caderno de notas":

> *É usual (...) encontrar nos cadernos um amplo e matizado senso do caráter de um artista e o padrão de seu intelecto, e incluí-los em nossa compreensão de seu corpo de trabalho como um todo. Contudo, esboços e anotações ocupam um grupo intermediário entre pensamentos inexpressados, não registrados, e arte pública acabada. Eles não são devedores aos imperativos a que a arte maior é – não é necessário aperfeiçoar um livro de anotações mais do que a prosa em um diário. (RUBINFIEN apud SILVEIRA, 2008, p.109)*

O suporte "caderno de notas" é comumente o primeiro anteparo para uma ideia em processo, raciocínio por imagens que vai se materializando sobre a(s) folha(s) branca(s). A imagem (poética ou não), em seu nascedouro, é um fenômeno importante, pois *"emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade"* (BACHELARD, 1988, p.96). A Fenomenologia da Imaginação de Bachelard respalda o processo de formação de imagens *na* consciência do artista, solicitando um "alargamento" temporal desse processo. Posteriormente, o desenho apresenta-se mais como rabisco: prática mais solta e livre, podendo resultar em algo ou não. Às vezes, a ideia vai se formando junto à sua representação gráfica. Usamos um traço a cada página, como se fosse uma conversa cumu-

lativa com a formatividade do trabalho, em muitas vezes, deixando grandes espaços vazios em torno daquela interferência – não plenamente um *storyboard* da forma, mas uma narrativa que se apropria do agrupamento sequencial do suporte caderno. Em algum momento, saímos dessa fase e passamos à elaboração de esboços, próximos ao conceito de risco[7] : desenho marcado por uma determinação intencional, em que, na pretensão de se realizar algo, distinguem-se os estados mentais (crenças e desejos, por exemplo) dos atos mentais (operações e ações a serem feitas). Outras informações, não necessariamente gráficas, lhe são acrescidas, permitindo que com essa objetividade, até mesmo que *outra* pessoa a execute.

É muito comum também, mesmo que a ideia já esteja em fase de elaboração maior, por meio de outros modos de registro da processualidade (maquetes, ensaios e outros modos) - que continuemos a desenhar. Aqui o "desenho continuado" torna-se um modo de conversação peculiar com a ideia. As conversas diferem de teor quanto às conversas da fase-rabisco. Nessa fase, até podem ocorrer mudanças no projeto, mas desenhamos muito mais no sentido de reiterações e confirmações daquilo que já estipulamos. As transformações são, em sua grande maioria, secundárias em relação ao eixo nodal de concepção. Ocorre, nessa fase, uma reaproximação fenomenológica com o desenho em si. Por um aspecto - quando um projeto não pressupõe ainda um lugar específico, tendemos, nessa fase, a vislumbrar situações e lugares para tal. Pensando com Bachelard sobre a imagem imaginada, podemos considerar "os desenhos continuados" como instância em segundo grau de uma fenomenologia da imaginação, pois devaneamos em situações ainda distantes da realidade, mas cujo devaneio pode gerar desdobramentos de estudos de implantação da "forma" em algum espaço expositivo. Por outro aspecto e até complementar a ele, é comum também observarmos mais o desenho em si do que sua função utilitária. Temos vontade de explorar a cor, texturas, de fazer representações da ideia e não tanto a colocação da ideia como "ato inédito no mundo".

Nesses momentos, é bem possível que nos desliguemos do caderno de notas matricial, experimentando situações de "desenho continuado" em quaisquer lugares, em quaisquer tempos, em quaisquer suportes. Como se devaneássemos desenhando, e o devaneio - como se sabe - simplesmente emerge em meio à tentativa de o sujeito se manter consciente e presente diante de uma situação que requisita sua atenção. O desenho nos permite devanear sem alterar as transformações externas em curso, por uma relativa invisibilidade posta no ato gráfico. Há uma série de aproximações da escrita e do desenho: o modo como nossas mãos se colocam, pegam o instrumento; os materiais em comum (caneta e papel); a imediaticidade do registro. Isso gera uma dificuldade em se perceber o ato gráfico como uma ação criadora específica. Em uma sala de aula, por exemplo, fingimos bastante. Quando o professor está a explicar um conteúdo, assumimos várias posições corporais que mimetizam o ato de escrever como signo indicador de atenção ao conteúdo transmitido. Mas podemos, de fato, estar em outro tempo ou lugar, em um devaneio dado no "desenho continuado": sonhando de olhos abertos com um trabalho já idealizado. Nesse viés, multiplicam-se os documentos relativos a um trabalho artístico em processo ou mesmo de um já existente. Inicia-se então um desdobramento de documentos processuais para além da unicidade do caderno de notas.

REUNINDO DOCUMENTOS DE PROCESSO: TERNURA OU INJÚRIA AO SER-CADERNO-DE-NOTAS?

Recuperando a questão fundamental deste texto – como trabalhar a heterogeneidade documental concernente ao devir de uma experiência artística; como o processo de criação se posiciona frente à estrutura narrativa do caderno (de notas) – tais questões implicam, na base, um modo de compreender o próprio processo de criação como obedecendo ou transgredindo a linha histórica, cadeia causal de fatos. Implicam pensar no grau de entropia que subjaz o processo de criação.

No viés de uma sucessão lógica dos fatos, o ápice de um processo de criação seria o trabalho de arte. Finalização de um processo, ele consubstanciaria o impacto estético e social de uma obra no mundo. Isso criaria uma hierarquia entre as diversas etapas de seu vir a ser, em que os termos – início (ideia, motivação) e fim (concretização, a "obra") – compõem um jogo cujos agenciamentos com o contexto podem alterar a velocidade de formatividade da obra e a consciência do artista sobre suas escolhas, decisões e ações no âmbito dessa formatividade. Os cadernos são um objeto que indicam tal tensão: ao mesmo tempo em que "documentos" e fontes de pesquisa, são realidades, pelo menos realidades objetuais e em última instância, mercadorias. Ao mesmo tempo em que são escrituras/desenhaduras íntimas, podem ser publicizados - expostos e adquiridos. Paulo Silveira (2008, p.103 et seq) elege os CadernosLivros de Artur Barrio como exemplo de propostas que trazem consigo uma tensão entre a reclusão do ser-caderno-de-notas e a exposição pública dos processos artísticos; onde a apropriação da linguagem híbrida livro-caderno ocorre para revelar/ocultar o *modus operandi* do artista. Na proposta de Barrio reside tanto a presença de *"(...) croquis, rascunhos, pequenos textos, desenhos, recortes, ou o que fosse, quando unidos em algum tipo de sequencia perceptível, propiciando a constatação do tempo, da memória e do pensamento, formando um todo na forma de livro, agenda ou caderno (mesmo que de maneira muito sutil)"* e gerando *"(...) uma especialização de livro de artista, à imagem e semelhança das agendas e diários pessoais",* quanto a presença de alguma coisa que

> *poderia ser fac-similada, apoiada nos novos recursos das artes gráficas industriais. Portanto, barata, vulgar, mundana. A individualidade do artista se prometeria de todo, mas intimamente com o colecionador, ou se democratizaria nas mãos de quem quer que fosse, concorrendo marginalmente com os veículos de massa. Surgia, então, um novo tema: o segredo e, seu contraponto, a exposição. (SILVEIRA, 2008, p.103)*

A essa dicotomia apontada – o segredo e a exposição, indicando tensões entre o caderno e o livro, Paulo Silveira acresce o jogo entre "ternura" e "injúria" para referir-se a modos de leitura, tratamento e concepção de livros - especificamente livros de artista. A ternura preservaria conformações tradicionais e valores institucionais do livro, enquanto que a injúria os negaria, problematizando até mesmo sua materialidade e continuidade temporal. Nessa dialética, o *"equilíbrio e o desequilíbrio de sua presença gera a desejada tensão plástica da página, ou do volume."* (Ibid, p.30).

Embora Silveira se refira ao livro como objeto de segredo e/ou exposição, de injúria e/ou ternura, podemos adaptar seu pensamento ao caderno de notas e outros modos de organização de nossas notas esparsas e outros elementos indiciários de um trabalho em processo ou já realizado. Nesse sentido, o caderno em branco a ser preenchido por anotações e colagens, ou mesmo uma encadernação que apare arestas de heterogeneidade em documentos processuais – tais situações podem, de certo modo, fazer correspondência a um tratamento "terno" dado a um caderno e também preparando-a à exposição. Se Silveira estabelece a ternura como a manutenção da ordem no trato de um determinado suporte/material, como consideraríamos o segredo e a injúria no campo dos documentos de processo? Seriam as folhas esparsas, grosseiramente reunidas, uma experiência "injuriante" na organização de um caderno de notas? Estariam elas aptas a se converterem em uma matéria apta à aquisição por outrem?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No exemplo anterior, em que há o caderno com registros de uma ideia, ao mesmo tempo em que existem folhas esparsas ou anotações em outros cadernos (como comentários acerca da ideia), como rejuntar todas essas referências ao vir-a-ser de um trabalho? Por meio da injúria ou por meio da ternura?

O ato de encadernar, em seu estrito senso – reunir folhas avulsas em dimensões iguais por meio de costura ou outro processo, gerando um volume - pode ceder ao imperativo emergencial de simplesmente se colocar "tudo" – anotações e outros documentos processuais em um saco plástico, envelope ou caixa; grampear folhas avulsas ou mesmo prendê-las com uma garra metálica. Soluções provisórias que podem se tornar definitivas. De algum modo, desvios de continuidade ocorrem aqui: a narrativa processual torna-se o critério agregador da descontinuidade dos suportes e essa heterogeneidade, por sua vez, revela o esforço da memória e do arquivamento.

Pensamos tais situações como promotoras de desvios em narrativas processuais, os quais poderiam ser momentos de resistência à suposta linearidade na cadeia processual de um trabalho. Agrupamentos alternativos de folhas dispersas poderiam dizer de um modo de o artista perceber temporalidades sutis no desenvolvimento de seu trabalho, ou mesmo na reflexão sobre seu processo de criação; talvez espelhem melhor as peculiaridades de seu *modus operandi*.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Nova Cultural, 1975. (Os pensadores)

COSTA, L. "O Ensino do Desenho". (1940). Disponível em: http://www.archdaily.com.br/br/01-151527/o-ensino-do-desenho-lucio-costa Acesso em 22.07.2014.

HÉBRARD, Jean. Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias. A escritura pessoal e seus suportes. In: MIGNOT, A.C.V; BASTOS, M.H.C; CUNHA, M.T. (org). Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica. Florianópolis: Mulheres, 2000. P. 29-61.

SILVEIRA, Paulo. A página violada. Da ternura á injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

NOTAS

6 Segundo Jean Hébrard, “A iconografia mostra que esse hábito de redigir sobre uma folha dobrada conservou-se durante muito tempo, inclusive em práticas muito mais cotidianas e não profissionais, como as epistolares. É o caso, por exemplo, do que se vê ainda no século XVII, na pintura de Vermeer e na da maioria dos mestres holandeses; também, mais tarde, em Fragonnard ou em data mais próxima de nós, em David. Contudo, a articulação entre a prática, o gênero de escritura do diário pessoal e o suporte que o recebe se constitui em torno de uma exigência, a da continuidade textual, que parece afastar a priori o uso de folhas separadas”. HÉBRARD, Jean; “Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias. A escritura pessoal e seus suportes”, 2000, p.33.

7 Lúcio Costa aponta uma diferença substancial entre rabisco e risco: “O rabisco não é nada, o risco – o traço – é tudo. O risco tem carga, é desenho com determinada intenção – é o “design”. É por isto que os antigos empregavam a palavra risco no sentido de “projeto”: o “risco para a capela de São Francisco”, por exemplo. Trêmulo ou firme, esta carga é o que importa. Portinari costumava dar como exemplo a assinatura, feita com esforço, pelo analfabeto (risco), com o simples fingimento de uma assinatura (rabisco)”. COSTA, L.; O Ensino do Desenho, 1940. Disponível em: http://www.archdaily.com.br/br/01-151527/o-ensino-do-desenho-lucio-costa Acesso em 22.07.2014.

PAISAGEM E POESIA: UM DESENHO MÚTUO NA POÉTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Eliane Lordello
Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo/SECULT-ES

RESUMO
Este trabalho endereça um olhar poético à paisagem, enfocando-a na poesia de João Cabral de Melo Neto. O objetivo é demonstrar a participação da paisagem na construção da dicção poética de Melo Neto e na formação de sua memória. A argumentação demonstra as afinidades que mantém a palavra com o desenho e a pintura na expressão da paisagem, argumento que imbui o método analítico-descritivo adotado na abordagem dos poemas. O trabalho traz à tona as afinidades entre poesia e paisagem e conclui pela paisagem como formadora da memória do poeta, e como fundamental estruturadora de sua dicção poética.
Palavras-chave: paisagem, poesia, memória.

ABSTRACT
This research addresses a poetic regard on the landscape, focusing it in the poetry of João Cabral de Melo Neto. The aim is to demonstrate the participation of the landscape in the construction of the poetic diction of Melo Neto and in the formation of his memory. The argument demonstrates the affinity between the word and the drawings and the painting in the expression of the landscape. This argument imbues the analytic-descriptive method used in the analysis of the poems. The article demonstrates the affinities between poetry and landscape and concludes by the demonstration of the landscape as constructor of the memory of the poet, as well as fundamental structure of his poetic diction.
Key-words: *landscape, poetry, memory.*

INTRODUÇÃO: UM OLHAR POÉTICO

O meu olhar é nítido como um girassol.
[...]
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...

(Alberto Caeiro, O Guardador de Rebanhos, II)

Este trabalho endereça um olhar poético à paisagem, enfocando-a na poesia de João Cabral de Melo Neto. O objetivo é demonstrar a participação da paisagem na construção da dicção poética de Melo Neto e na formação de sua memória. Nossa argumentação, aqui, é a das afinidades que mantém a palavra com o desenho e a pintura na expressão da paisagem, argumento que imbui o método analítico-descritivo adotado na abordagem dos poemas. O trabalho traz à tona as afinidades entre poesia e paisagem e conclui pela paisagem como formadora da memória do poeta, e como fundamental estruturadora de sua dicção poética.

O olhar é essencialmente a forma com que se fita, se contempla; se atenta e pondera; se vela e se cuida de um determinado objeto de nosso interesse. O olhar que a um objeto destinamos nos revela também, uma vez que, ao encararmos uma determinada matéria sob um certo olhar, projetamo-nos e, assim, revelamo-nos nela. A coisa vista, sendo-nos exterior no momento preciso em que nela pousamos os olhos, mostra-nos nosso interior, donde emergem as condições que concorreram para estruturar nosso olhar. Há, portanto, uma reciprocidade entre o que olha e o que é olhado. Walter Benjamin, assim entendendo, vale-se dessa reciprocidade para expor o conceito de aura.

> *É, contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa expectativa é correspondida (e ela, no pensamento, tanto pode se ater a um olhar deliberado da atenção como a um olhar na simples acepção da palavra) aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude [...]. A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar. [Nesse ponto, Benjamin insere uma nota onde afirma:] Essa investidura é um manancial da poesia. Quando o homem, o animal ou um ser inanimado, investido assim pelo poeta, ergue o olhar, lança-o na distância; o olhar da natureza, assim despertado, sonha e arrasta o poeta à cata do seu sonho. As palavras também podem ter sua aura (Benjamin, 1994, p. 139-140).*

Precisamente esse olhar, que se considera correspondido pelo mundo circundante, é o que nos interessa; visto que ele irmana o poeta ao arquiteto que se ocupa da paisa-

gem, de algo que ambos contemplam, buscam decifrar e revelar. Parece-nos admissível supor que esse mesmo olhar guia a poesia de João Cabral de Melo Neto, em que nos deteremos neste trabalho.

O principal conceito que conjura nossa opção pelo olhar poético é a proposta de "Visibilidade", de Italo Calvino. Esse escritor explica a inclusão dessa proposta em sua lista de valores que devem ser preservados neste milênio, pela advertência do risco de perdermos uma faculdade humana que ele considera fundamental: "a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens". Essa faculdade será primordial em nosso trabalho, posto ser ele uma leitura da leitura; ou seja, nele leremos nas poesias uma paisagem que já foi previamente lida pelo poeta.

Entendemos que a capacidade de fazer visível o que se quer transmitir deve ser cultivada tanto pelo poeta quanto pelo arquiteto. Essa capacidade nós encontramos no poeta de nosso estudo de caso, que confere uma imensa exatidão às suas palavras, dotando-as de uma precisa visibilidade; sendo essa uma característica que em muito pesou em nossa opção por sua poesia. Apresentando, como afirma Marly de Oliveira, "[...] uma inata predisposição para ver, muito mais que para ouvir [...]" e desejando, como declarava, "dar a ver" com sua poesia, João Cabral sagrou-se como um poeta que oferece enorme visibilidade da paisagem com que construiu a sua dicção poética. Sua poesia, como adiante veremos na análise do estudo de caso, é eminentemente visual, de imagens precisas, resultantes de uma busca intensa pela exatidão, típicas desse poeta que admitia preferir o símile à metáfora (Oliveira, In: Melo Neto, 1999, p. 16).

Nossa opção pelo olhar poético é, ainda, uma assunção da paisagem como infundiosa da poesia. Para a isso subsumirmos, partimos de nossa concordância com a concepção de olhar que encontramos em Olhos de Madeira, livro de Carlo Ginzburg. De acordo com esse historiador, para que possamos verdadeiramente ver as coisas é preciso "olhá-las como se não tivessem nenhum sentido: como se fossem uma advinha". Essa compreensão diz respeito a um olhar intrigado com o que vê, como se o visto constituísse um enigma. Essa acepção do olhar lembra-nos ainda a candente afirmação contida no poético texto da obra A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna: "Só lhe pertence aquilo que por você for decifrado". Em nosso entender, o enigma seguirá sendo desvendado à medida que o contemplado, o visto, seja sucessivamente incorporado a um fazer poético, seja no ofício do poeta, seja no do arquiteto paisagista. Nessa perspectiva, nossa convicção se apoia em todas as idéias acima expostas, e encontra seu baluarte derradeiro na fala de Sócrates a Fedro, no imaginário diálogo composto por Paul Valéry:

> *Pois os objetos visíveis, tomados pelas outras artes e pela poesia: flores, árvores, os viventes (e até mesmo os imortais), quando colocados na obra pelo artista, não deixam de ser o que são, misturando sua natureza e sua própria significação ao desígnio daquele que os emprega para exprimir sua vontade (Valéry, 1996, p.39).*

Mesma sina possui a paisagem – passemos a ela, então.

PAISAGEM, SUAS AFINIDADES COM A POESIA

A paisagem é um campo transdisciplinar de estudos, abarcando diversas definições. Neste trabalho, porém, assumimos uma compreensão da paisagem como espaço objetivado, constituído a partir do olhar consciente do observador. Assim é que a tomaremos em nossa leitura da paisagem na poesia, uma vez que nela mesma encontramos uma forma de objetivação da paisagem.

Uma comprovação da pertinência dessa definição, encontramos entre as assertivas de Meinig que, admitindo todas as paisagens como culturais e simbólicas, defende a idéia de paisagem como conceito inclusivo do homem e da natureza. Assim tomada, para ele, "A paisagem é, antes de mais nada, a unidade que nós vemos, as impressões de nossos sentidos ao invés da lógica das ciências" (tradução nossa). Em sua abordagem da paisagem como termo inclusivo, esse autor ressalva que, em termos estritos, nunca estamos propriamente na paisagem, mas sim a contemplando. Eis mais uma forma de definir a paisagem como um espaço objetivado pelo olhar do observador que se sabe observador.

Outra compreensão importante da paisagem para efeito deste trabalho é a de paisagem como figuração. O registro iconográfico de paisagens pelo desenho e as diversas formas de pintura, os daguerreótipos, ou a fotografia, consiste num relevante cabedal para a pesquisa de paisagens, e, para nossos propósitos mais especificamente, um repertório a ser evocado. Porquanto, em muitos momentos, encontraremos nas poesias, as palavras desenhando ou matizando as paisagens. Isso se torna bastante plausível se recordarmos que entre as formas que manifestam a sua inerente visualidade, a paisagem assume um caráter eminentemente figurativo. Entendemos aqui a figuração como uma expressão gráfica das formas, cores e texturas da paisagem, que, tanto podem ser expressas por imagens – como as produzidas pelo desenho, a pintura e a fotografia – quanto por palavras. Cada qual expressando-se por suas próprias linguagens e técnicas. No respeitante ao nosso intento de leitura, em muitos momentos convocaremos o repertório gráfico conhecido de arquitetos, desenhistas e pintores. Isso faremos por entendermos que o processo de figuração é, em si mesmo, um modo de tomar contato e compreender a paisagem; uma forma de cognição.

A visão da paisagem como figura e motivo da figuração pode ser ainda estendida ao próprio sítio geográfico, considerando-o infundioso da concepção de paisagens, pelas características figurativas que lhes são inerentes.

Figura 1 – Parque Güell. Fonte: GAUDI. Barcelona: Scudo de Oro, 1974.

Encerrando essas características, ele detém, assim, as qualidades constituintes da gênese das formas construídas. Desse modo, ele poderá apontar um traçado, sinalizar para uma solução plástica, em substância: expressar um lugar. Podemos ver a materialização dessa concepção em numerosos projetos, ainda que esses evoquem um sítio distante do local onde se edificou a obra, mas pertencente ao repertório de sua cultura. Para ficar em apenas uma ilustração dessa influência do sítio geográfico no desenho e construção da paisagem, lembremos o que nos diz Kenneth Frampton a respeito do Parque Güell de Gaudi (Figura 1):

> *O Parque Güell é o primeiro trabalho de Gaudi a evocar diretamente, por meio do perfil ondulado de sua arena, a imagem obsessiva de sua vida: a famosa montanha perto de Barcelona conhecida como Montserrat (Frampton, 1997, p.71). (Figura 2).*

Figura 2 – Montanha de Montserrat. Fonte: Skyscraper City[8]

Uma vez materializada por quaisquer dessas formas de expressão, a paisagem poderá ser novamente lida, endereçada aos diversos leitores individualmente, tal como afirmado por Meinig. Essa faculdade que possui a paisagem de se deixar materializar por palavras, desenhos, pinturas, bem como pela construção arquitetônica, nos é revelada lucidamente na expressão de Denis Cosgrove e S. Daniels:

> *Uma paisagem é uma imagem cultural, um modo pictural de representar, estruturar ou simbolizar os circundantes. Isto não quer dizer que as paisagens são imateriais. Elas podem ser representadas em uma variedade de materiais e em muitas superfícies - pintura sobre tela, na escrita num papel, na terra, pedra, água e vegetação no solo. Um parque paisagístico é mais palpável, mas não mais real, nem menos imaginário, que uma paisagem pintada ou poema. (Cosgrove, Daniels, 2000, p. 1, grifo e tradução nossos).*

Nas palavras de escritores e poetas, como pretendemos exemplificar em nossa análise das poesias de João Cabral, a paisagem surgirá tanto desenhada quanto pintada; delineada como no desenho, e matizada como na pintura. Como já dissemos, isso se torna possível graças às características figurativas e narrativas inerentes às próprias paisagens. Desse repertório gráfico e literário nos valeremos para leitura da paisagem cabralina. Passemos então a um breve conhecimento do poeta João Cabral de Melo Neto.

O POETA JOÃO CABRAL DE MELO NETO E SUA CONCEPÇÃO DE POESIA

João Cabral de Melo Neto nasceu em 9 de janeiro de 1920 no Recife. Passou a infância nos engenhos de Poço do Aleixo, Pacoval e Dois Irmãos. Seu primeiro livro, *Pedra do Sono*, nome de um lugarejo em Pernambuco, é publicado em 1942. Em 1945 publica *O Engenheiro*, e é aprovado em concurso para a carreira diplomática, sendo nomeado em dezembro do mesmo ano. Sua carreira diplomática será marcada ainda pelas designações para as cidades de Madri, Brasília, Cádiz, Genebra, Berna e Dacar, mas será a Sevilha, cidade que o impressiona muitíssimo, que dedicará vários poemas. O poeta torna-se "imortal" em 1969, tomando posse na Academia Brasileira de Letras. Melo Neto faleceu no Rio de Janeiro, no ano de 1999. Em 1999 também, saiu pela editora carioca Nova Aguilar, sua Obra Completa, livro que constitui a referência principal de nossa abordagem de sua poética.

Para aquilatar a concepção de poesia por Melo Neto é preciso evocar uma estrofe do poema Os Três Mal Amados.

> *RAIMUNDO: Maria também era a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas a minha fuga (Melo Neto, 1999, p.63).*

Como podemos ver acima, para João Cabral, a poesia é um objeto sólido, preciso – do mesmo jaez do desenho e do cimento armado. É uma coisa material, visão muito cara a um poeta que também se dedicou ao trabalho de impressor de livros. Flora Süssekind contesta esta visão da materialidade da poesia de João Cabral ao apontar como "um dos aspectos centrais da poética cabralina" o que definiu como "– a consciência material da escrita –, que seria objeto simultaneamente de reflexão poética, crítica e epistolar" (Süssekind, 2001, p. 7-17)."

Além disso, a poesia, para João Cabral é algo inalterável, como outrora defendido por Valéry; e, mais ainda, ela é aquilo que depois definirá o próprio poeta, tal como discorremos sobre as paisagens, capazes que são de nos revelar, nos definir. Dessas aproximações entre poesia e paisagem, passamos ao seu conceito de poesia e poético. Esse conceito, que desde já adotamos, foi expresso por João Cabral em entrevista concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira, que dedicou ao poeta pernambucano seu número inaugural. Nele, Melo Neto responde, a propósito do poético:

> *CADERNOS: Na sua opinião, o que é, afinal, o poético?*
> *João Cabral: Para mim a poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le*

> *Corbusier. A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro. Ninguém imagina que Picasso fez os quadros que fez porque estava inspirado. O problema dele era pegar a tela, estudar os espaços, os volumes. Eu só entendo o poético neste sentido. Vou fazer uma poesia de tal extensão, com tais e tais elementos, coisas que eu vou colocando como se fossem tijolos. É por isso que eu posso gastar anos fazendo um poema: porque existe planejamento (MELO NETO, 1996, p. 21).*

Essas palavras de João Cabral nos apresentam - para além de seus conceitos de poesia e poética fortemente vinculados a uma ideia racionalista da composição -, o esforço pela exatidão da poesia, conducente a uma eliminação de ambiguidades. Dessa sua fala é possível depreender certa antipatia pela ideia de inspiração, o que foi agudamente esclarecido pelo seu amigo, também poeta, Ariano Suassuna, em entrevista à mesma publicação.

> *É curioso que a poesia do João destoa das teorias poéticas dele. Como teórico dizia, por exemplo, que não acreditava em inspiração – e a poesia dele era altamente inspirada, apaixonada. Eu entendo a raiva dele com relação à palavra inspiração, desgastada pelos poetas românticos. Mas se ele não tivesse inspiração verdadeira, não teria feito aquela poesia extraordinária (Suassuna, 2000, p. 47) .*

De nossa parte, ainda que tenhamos admitido acima a definição cabralina de poesia, não nos furtamos a concordar com Suassuna; mais ainda, na análise que faremos das poesias cabralinas, tentaremos mostrar como as paisagens delas participam como inspiradoras. Ademais, é o próprio poeta quem admite em poema que as paisagens desferiram-no à poesia, senão vejamos:

AUTOCRÍTICA

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha
(Melo Neto, 1999, p. 456)

João Cabral sempre declarou seu gosto pela arquitetura moderna em função de sua simplicidade, e admitiu ter recebido profunda influência dos arquitetos modernistas Lincoln Pizzie e Le Corbusier, cujas concepções o inspiraram a fazer de sua poesia o que nomeou de "máquina de emocionar". Bastante emblemático dessa influência em sua carreira, é o poema "O Engenheiro", que segundo depoimento de seu irmão, Evaldo Cabral de Melo, trata-se

da transformação do prédio da Secretaria da Fazenda de Pernambuco em poema-homenagem ao engenheiro Antônio Baltar, seu construtor (Fonseca, 2001, Caderno B, p.4).

[...]
(Em certas tardes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária,
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro.)
A água, o vento, a claridade
de um lado o rio, no alto as nuvens,
situavam na natureza o edifício
crescendo de suas forças simples
(Melo Neto, 1999, p.70).

Finalmente, após essas considerações sobre as aproximações da poesia de João Cabral e a arquitetura, resta dizer que o poeta chegou a afirmar seu desejo de ser arquiteto. A concepção de poesia por Melo Neto encerra a fundamentação deste artigo, e permite-nos passar à análise.

ANÁLISE

Iniciamos nossa análise permitindo que o próprio João Cabral nos dê a sua visão de literatura como um registro, uma escrita da paisagem.

A LITERATURA COMO TURISMO
Certos autores são capazes
de criar o espaço onde se pode
Habitar muitas horas boas:
espaço-tempo, como o bosque.

Onde se ir nos fins de semana,
de férias, até de aposentar-se:
de tudo que há nas casas de campo
de Camilo, Zé Lins, Proust, Hardy.

A linha entre ler conviver
se dissolve como em milagre;
não nos dão seus municípios
Mas outra nacionalidade,

até o ponto em que ler ser lido
é já impossível de mapear-se:
se lê ou se habita Alberti?

se habita ou soletra Cádiz?
(Melo Neto, 1999, p. 557-558)

Nesse poema, o poeta afiança a literatura como veículo para a viagem por paisagens diversas, e, ao mesmo tempo, como lugar e habitat. Além disso, vemo-lo afirmar sua crença na reciprocidade entre o que olha e o que é olhado, entre leitor e texto, e na transcendência dessa relação para a convivência. Finalmente, na dupla referência ao cultuado arquiteto Alberti e à cidade de Cádiz, o poeta diz-nos da proximidade de paisagem e texto, ambos passíveis de serem soletrados e, assim, de manter uma reciprocidade com seus leitores.

Sendo imensa a obra poética de Melo Neto, para efeitos deste trabalho, fez-se imperiosa a necessidade de estabelecer uma amostra de poemas que exemplifiquem a representação da paisagem pelo poeta. Sendo Sevilha uma cidade referencial para Melo Neto, estabelecemos como recorte uma amostra de poemas que representam a paisagem sevilhana (Figura 3).

Figura 3 – Sevilha. Fonte: Viajar Economicamente. Disponível em: <http://viajareconomicamente.blogspot.com.br/2013/05/sevilha-cidade-mais-sedutora-da.html>. Acesso em: 30 dez. 2013.

Na poética cabralina, como veremos, a paisagem sevilhana é sempre ressaltada por sua feminilidade. Entre os vários poemas em que João Cabral exalta os atributos femininos da paisagem sevilhana, principiamos por "A Sevilhana que Não se Sabia", nele recortando os versos onde a feminilidade surge denotada pela menção à plumagem do papagaio, associada aos refolhos das vestimentas das sevilhanas (Figura 4).

[...]
2
"De uma Sevilha tem pudor:
de onde nos balcões tanta flor,

de onde as casas de cor, caiadas
cada ano em cores papagaias,

que fazem cada rua uma festa
que a sevilhana sem modéstia

passeia como em sala sua,
multivestida porém nua,

dessa nudez sob mil refolhos
que só se expressa pelos olhos.
[...]
(Melo Neto, 1999, p. 629-630).

Figura 4 – Bailarina sevilhana. Fonte: ANDALUSIA: the spirit of Spain. National Geographic Magazine, Washington, D.C., v. 147, n. 6, p. 851, June 1975.

O caso específico da referência ao papagaio na expressão do colorido da cidade evoca os atributos da plumagem dessa ave aludindo, a um só tempo, à pintura das casas, e ao vestuário refolhado das sevilhanas. Sendo de uma ótica marcadamente masculina, a poética cabralina sempre toma a mulher como referência para a cidade de Sevilha; como no poema acima, onde nos remete à natureza feminina do colorido dessa cidade, predominante também nas vestimentas das dançarinas do Flamenco. À essa dança, Sevilha deu uma variante muito especial, o estilo chamado "Sevillanas", clara referência às peculiaridades das bailarinas dessa cidade.

Essa feminilidade da cidade também é expressa pelo poeta nas referências à escala algo mignon de Sevilha, do acolhimento que suas proporções favorecem, como faz no poema que se segue:

As Plazoletas

Quem fez Sevilha a fez para o homem,
sem estentóricas paisagens.
Para que o homem nela habitasse,
não os turistas, de passagem.

E claro, se a fez para o homem,
fê-la cidade feminina,
com dimensões acolhimentos,
que se espera de coxas íntimas.
Para a mulher: para que aprenda,
fez escolas de espaço, dentros,
pequenas praças, plazoletas,
quase do tamanho de um lenço
(Melo Neto, 1999, p. 641).

Se tal acolhimento acontece, para João Cabral isso se deve a uma extensão da arquitetura sevilhana à escala da cidade, como bem nos mostra no poema "Viver Sevilha". Desse poema destacamos os versos abaixo, onde encontramos o paroxismo dessa extensão da arquitetura à cidade:

[...]
2

Mas só a arquitetura é total,
não virtual, ao corpo que a vive,
ainda mais se essa arquitetura
numa cidade se urbanize;

como em Sevilha, a mais regaço
de toda cidade que existe,
pois nela vamos e nos vai,
num vai e vem que é ir-se e vir-se
(Melo Neto, 1999, p. 636).

Nesse perpétuo ir-se e vir-se em Sevilha, no poema a seguir, o poeta mais uma vez enfatiza a sua escala feminina que a reconhece (a cidade) como a que melhor "veste" o homem. Trata-se de um poema que tanto diz da paisagem urbana quanto humana, como tão bem expresso nas estrofes que se seguem.

Sevilha

1

A cidade mais bem cortada
que vi, Sevilha;
cidade que veste o homem
sob medida.

Justa ao tamanho do corpo
ela se adapta,
branda e sem quinas, roupa
bem recortada.

Cortada só para um homem,
não todo o humano;
só para o homem pequeno
que é o sevilhano.
[...]
(Melo Neto, 1999, p. 252).

Desse modo, vestindo ao homem, Sevilha aproxima-se cada vez mais da própria personalidade do sevilhano – dizendo-nos desse povo – constituindo-se mutuamente com ele, como é a sina de toda paisagem.

A paisagem humana referenciada pela paisagem da cidade, como no poema acima, encontramos também em outros, onde pudemos vê-la sob diferentes óticas. Dentre eles, sobressaem aqueles em que são ressaltados a índole e o caráter dos sevilhanos. Neles o poeta destaca o comportamento desse povo – suas atitudes, suas idiossincrasias, o seu "fazer no limite", "o ser extremo" – que concede um "nervo" todo especial à cidade, como se fora ela uma espécie de Ave de Fênix.

Cidade de Nervos

Qual o segredo de Sevilha?
Saber existir nos extremos
como levando dentro a brasa
que se reacende a qualquer tempo.

Tem a tessitura da carne
na matéria de suas paredes,
boa ao corpo que a acaricia:
que é feminina sua epiderme.

E tem o esqueleto, essencial
a um poema ou um corpo elegante,
sem o qual sempre se deforma
tudo o que é só de carne e sangue.

Mas o esqueleto não pode,
ele que é rígido e de gesso,
reacender a brasa que tem dentro:
Sevilha é mais que tudo, nervo

(Melo Neto, 1999, p. 638).

Noutros poemas, João Cabral ressalta ainda a sua paisagem movimentada por eventos populares, as touradas, o *Flamenco*, o costume de propagar *infundios* cotidianamente, o perpétuo rumor de suas ruas. Por último, mas não menos importante, resta-nos finalizar pela luz da cidade, luz que lhe é mister. Tão rico quanto o estudo do caráter feminino que o poeta confere à paisagem sevilhana, é o estudo da sua luz vista sob a ótica dessa poética.

A Luz de Sevilha

Não há uma luz sobre Sevilha,
embora sofra sol e lua;
o que há sim é uma luz interna,
luz que é de dentro, dela estua.

Luz das casas branco-caiadas,
que vem de baixo para cima,
que vem de dentro para fora
como água de uma cacimba;

luz de dentes de luz, e vivos,
que parecem a sede da alma,
e luz que parece acender
no espaço seu andar de palma;

enfim, luz de tudo o que faz
seu estar na vida, vivê-la,
a da clara alegria interna,
de diamante extremo, de estrela

(Melo Neto, 1999, p. 543).

Nesse poema, assim como em muitos outros, podemos ver que se trata de uma luz que, mais que da copa celeste, provém de toda a sua paisagem, daí advindo seu caráter aurático. Mais ainda, que não é luz cerúlea, é branca, e por outra, transparente, límpida como água – luz intrínseca à paisagem sevilhana – sua aura.

CONCLUSÕES

Ao longo da análise das poesias, os conteúdos narrativos e figurativos da paisagem foram continuadamente desvendados pela forma com que as palavras desenharam-na na poesia, revelando-nos assim, a força poética da paisagem e sua faculdade de impregnar a memória. Ao final dessa abordagem das poesias podemos dizer que a paisagem é infundiosa da memória do lugar.

Trata-se, majoritariamente, na poética cabralina, de uma paisagem de planuras e claridades. Paisagem lhana que podemos supor participar da origem de seu gosto pela arquitetura moderna, preferência, portanto, tributária não somente do caráter racionalista da escola modernista. Essa arquitetura, franca também em sua legibilidade, tantas vezes exaltada pelo poeta por sua limpidez e clareza, foi, por seu turno, muito profícua em terras recifenses, onde viveu o poeta. Nelas, assomam praças e parques do traço de Burle Marx, e reside uma escola de arquitetura originada sob orientação modernista, cuja história remonta a nomes como Delfim Amorim e Acácio Gil Borsói.

Por tudo isso, acreditamos que a paisagem, mais que infundiosa da memória do poeta, e de sua obra, foi o estruturante mesmo da própria forma lhana e exata com que João Cabral deu-nos a vê-la. Daquela paisagem franca sob luminosa copa celeste incoam pois, a visibilidade, a exatidão, a lucidez do modo cabralino de dar a ver, da própria constituição de sua poética.

REFERÊNCIAS

ANDALUSIA: the spirit of Spain. National Geographic Magazine, Washington, D.C., v. 147, n. 6, p. 851, June 1975.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COSGROVE, D.; DANIELS, S. *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

FONSECA, Rodrigo. O historiador vê o poeta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 mar. 2001. Caderno B, p. 4.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GAUDI. Barcelona: Scudo de Oro, 1974.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

____. João Cabral de. Considerações do poeta em vigília. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 21-31, mar. 1996. Entrevista concedida a Rinaldo Gama.

SUASSUNA, Adriano. Ao sol da prosa brasileira. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 47, nov. 2000. Entrevista concedida aos editores dos Cadernos.

SÜSSEKIND, Flora. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o arquiteto*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

NOTAS

8 Disponível em: <http://www.google.com/imgres?imgurl=&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.skyscrapercity.com%2Fshowthread.php%3Ft%3D1057739&h=0&w=0&sz=1&tbnid=XtpArKj3tAwD-jM&tbnh=194&tbnw=259&zoom=1&docid=6gilmGCogsCs-M&hl=pt-BR&ei=-Z_BUum7H5OHkQfL-noD4Aw&ved=0CAQQsCUoAQ>.
Acesso em: 30 dez. 2013.

O HIBRIDISMO CULTURAL ENTRE VIDENTES E DEFICIENTES VISUAIS COMO INFLUENCIADOR NAS MINHAS PRODUÇÕES PLÁSTICAS ATRAVÉS DA GRAVURA

THE CULTURAL HYBRIDITY BETWEEN SEERS AND VISUALLY IMPAIRED AS INFLUENCER IN MY PRODUCTION THROUGH PRINTMAKING

Helder Amorim
Universidade Federal de Goiás/ PPGACV/UFG

RESUMO
O presente artigo tem como objetivo, sugerir uma futura reflexão sobre a influência da minha atividade profissional como professor de arte para crianças deficientes visuais em minhas produções plásticas através da gravura. O contexto de desenvolvimento desta investigação é parte de minha pesquisa de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, na linha de pesquisa Poéticas Visuais e Processos de Criação.
Palavras chave: gravura; hibridismo cultural; deficientes visuais.

ABSTRACT
This article aims to suggest a future reflection about the influence of my professional activity as an art teacher for visually impaired children in my plastic productions through printmaking. The development context of this research is part of a research Master's Program Graduate in Art and Visual Culture of the Federal University of Goiás, in survey research visual poetic and creation processes line.
Keywords*: printmaking; cultural hybridity; visually impaired.*

INTRODUÇÃO

A gravura é uma prática artística cujo significado da palavra é gravar ou riscar ou desenhar em pedra, metal ou madeira. Existem diversas possibilidades de exploração do material, nesse sentido, falo mais especificamente da variação técnica que permite-me utilizar e experienciar a produção de gravuras através da combinação de papelão e vinil (cola e adesivo).

Desde que cursei a disciplina de gravura, na minha formação no curso de Licenciatura em Artes Visuais, no segundo semestre de 2010, esta linguagem vem participando de forma direta e indireta da minha vida profissional e pessoal, ou seja, enquanto educador e sujeito. Nesse intervalo de tempo, dentro do ateliê, trabalhei técnicas como a xilogravura (gravura em madeira), a calcografia (gravura em metal), a colagravura (gravura com processos de adição de materiais com diferentes gramaturas), a linoleogravura (gravura em linóleo) e a litografia (gravura em pedra), expressando diferentes tipos de imagens.

Em janeiro de 2003 iniciei no cargo de professor transcritor em Sistema Braille em um centro de educação especial, voltado para o atendimento a alunos com deficiência visual – cegos e baixa visão –, onde posteriormente assumi também o cargo de professor de arte. Em função da minha atuação profissional, a partir dessa experiência percebi a importância da produção poética acessível a este tipo de público.

> *Baixa visão: É a alteração da capacidade funcional da visão, decorrente de inúmeros fatores isolados ou associados tais como: baixa acuidade visual significativa, redução importante do campo visual, alterações corticais e/ou de sensibilidade aos contrastes que interferem ou limitam o desempenho visual do indivíduo. A perda da função visual pode ser em nível severo, moderado ou leve, podendo ser influenciada também por fatores ambientais inadequados. Cegueira: É a perda total da visão até a ausência de projeção de luz. (BRUNO e MOTA, 2001, p. 33).*

Segui notando que as inovações na utilização dos materiais em processos de produção de imagens, viabilizam a reformulação dos meios de criação de poéticas visuais. Tal fato me fez atentar para uma correlação existente dentro de sala de aula, com meus alunos deficientes visuais de turmas da educação infantil e alfabetização, onde a constante necessidade de adaptação de materiais e técnicas nas nossas aulas também permite reformulações não só no que dizem respeito ao ensino-aprendizagem, mas inclusive nas produções plásticas desse grupo.

Sem ignorar as trocas culturais possíveis, aula a aula, entre esses dois universos – videntes/deficientes visuais –, e que na grande maioria das vezes, passam despercebidas, me veio a ideia: “Por que não pensar em uma produção em gravura, mas que de alguma forma também seja acessível a esse público com o qual já tenho contato há tanto tempo?”

Minha pesquisa no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás faz referência às técnicas artísticas e às possibilidades plásticas do material, bem como, da acessibilidade desse objeto à alunos que devido a problemas do órgão da visão estão condicionados a sentir e visualizar de forma diferenciadas, neste caso, me reporto a percepção tátil.

Entendendo que o emprego de materiais considerados alternativos nessa área, quando comparados ao tradicional uso da madeira nas xilogravuras, das chapas de metal nas

calcografias, do linóleo nas linoleogravuras e da pedra calcária nas litografias, a pesquisa e as circunstâncias são específicas de cada processo, por isso, na minha atividade como artista-pesquisador, sou remetido ao universo das imagens no que diz respeito à sua produção nos seus transitáveis meios – imagético e físico. Nesse contexto, notei um processo evolutivo no que diz respeito a criação e ressignificação da técnica de gravura, pois com a utilização de materiais alternativos eu teria a possibilidade de recriar outras técnicas, fazendo surgir novas possibilidades a partir do uso e da combinação de materiais ainda a descobrir, como já percebo diariamente na minha atividade como professor de arte em turmas de ensino especial.

Pensar em poéticas artísticas como investigações de técnicas, materiais e processos na produção de imagens, evoca práticas e experimentações na busca tanto de aperfeiçoamento quanto de novas produções. Ao longo de alguns anos trabalhando arte com deficientes visuais, surgem, para mim, questionamentos sobre o acesso desses apreciadores às produções.

> *A possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. (BOURRIAUD, 2009, p. 19-20)*

NUMA EXPERIÊNCIA SENSORIAL E ESTÉTICA EM GRAVURA

Minhas propostas são: pesquisar a materialidade do papelão e do vinil (adesivo e cola) – que combinados garantem versatilidade, agilidade e facilidade no manuseio –, para a produção de imagens inerentes ao confronto entre a mão e a matéria através de impressões; e discutir a capacidade da gravura em proporcionar o acesso de deficientes visuais a essas imagens.

Ao longo desses anos de docência para deficientes visuais, vi que não há receita ou uma fórmula para seguir. É no contato diário, individual, para se saber o que funciona e o que não funciona com eles. Às vezes, o que dá certo numa turma, pode não ter o mesmo efeito em outra. Mas percebi que essas crianças têm um diferencial e quando eles sabem se relacionar, considerando sua limitação sensorial, se colocam de igual para igual com qualquer outra pessoa.

Em nossas reuniões de planejamento pedagógico, inúmeras vezes já havíamos comentado a importância de se explorar a sensibilidade tátil dos nossos alunos e, nas aulas de arte, todas as nossas atividades são adaptadas para otimizar essa prática que é de extrema importância inclusive com reflexo nas outras disciplinas como a alfabetização, a matemática e a produção de texto.

Numa atividade no último semestre com a turma de educação infantil, foi proposto um trabalho em gravura, com impressão em relevo, para esses alunos. As matrizes de madeira e linóleo foram substituídas lâminas de isopor. As goivas foram substituídas por canetas. E assim o material foi adaptado para facilitar o processo de produção das gravuras.

Mesmo com uma impressão simples, com diferenças de textura na imagem impressa praticamente imperceptíveis para os videntes, usando apenas tinta guache, os resultados foram excelentes para os deficientes visuais.

Foi a partir desse exercício desenvolvido com os meus alunos, considerando as variações de texturas, que pensei a possibilidade de viabilizar o acesso dos deficientes visuais às minhas produções, tanto em relação à matriz, quanto à impressão a seco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa segue em andamento. O processo se encontra na etapa de apresentação das matrizes e das impressões aos deficientes visuais. Mas já posso concluir, até aqui, que a impressão a seco vem permitindo percepção tátil, conectando assim a recepção da imagem nos dois universos. E como mencionei no início, após alguns anos envolvido com o ensino especial, fica difícil ignorar as trocas culturais possíveis entre essas duas realidades – videntes/deficientes visuais –, por mais sutis que possam parecer. Finalizo o presente relato concordando com Ferraiuoli quando diz que

> *a gravura se revela como uma linguagem estética, que utiliza da expressão artística e sensorial. Apresentando-se como um recurso didático transformador para o ensino de arte com deficientes visuais capaz de favorecer significativamente no desenvolvimento da percepção, estética e interação sociocultural dos participantes. (FERRAIUOLI, 2013, p. 22)*

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009, p. 19-20.

BRUNO, Marilda Moraes Garcia; MOTA, Maria Glória Batista da (Coord.) *A Escolarização do Aluno com Deficiência Visual.* In: *Programa de Capacitação de recursos Humanos do ensino fundamental: deficiência visual vol. 2*, Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial, 2001, p. 33. (Série Atualidades Pedagógicas; 6)

FERRAIUOLI, Adriano de Almeida. *Aplicação da xilogravura e da arte colaborativa, na busca do desenvolvimento estético e interação social em alunos deficientes visuais.* In: CIRILLO, José; GIL, Fernanda García; GRANADO, Ângela (org.). Artistas, autorias e as práticas colaborativas. / Poéticas de criação, E. S. 2013. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 19-22.

QUANDO OS REGISTROS NÃO QUEREM SER RASCUNHOS: A FAMILIARIDADE COM AS MÍDIAS CONTEMPORÂNEAS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

WHEN RECORDS DO NOT TO BE DRAFS: THE FAMILIARITY WITH CONTEMPORARY MEDIA IN THE PROCESS OF CREATION

Joedy Marins
Universidade Estadual Paulista/UNESP - Campus de Bauru

RESUMO
O foco do presente trabalho é a linha tênue entre rascunho e obra, investigando-os como momentos distintos, mas, igualmente, partes do processo criativo. Tomando-os como referências mútuas, observa-se como as mídias contemporâneas podem favorecer tais proximidades.

Conexões em rede, essas considerações surgem do encontro de meu processo criativo com leituras específicas. Nessas, as primeiras palavras que me inquietaram e que há tempos vêm sendo esmiuçadas estão nas páginas de "Gesto Inacabado" e "Arquivos de Criação: arte e curadoria", de Cecília Almeida Salles. A essas primeiras, aproximei as palavras de Anne Cauquelin, lidas em "Frequentar os Incorporais" e "A Invenção da Paisagem". Tendo como objeto de estudo, obras que constituem referências para outras, a pesquisa está em desenvolvimento, um processo do qual fazem parte não somente *scanners*, impressoras 3D, *smartphones, notebooks, tablets,* mas também papel, lápis, cola, argila e linhas. Mídias que possibilitam delicadas conexões, nas quais os rascunhos nascem aptos a se tornarem obras e obras se tornam esboços para outras obras.
Palavras-chave: processo de criação – mídias contemporâneas – arte contemporânea

ABSTRACT
The focus of this work is the fine line between draft and work , investigating them as distinct moments , but also parts of the creative process . Taking them as mutual references , we can observe how contemporary media can foster such close proximity.

Network connections, these considerations arise from the meeting of my creative process with specific readings. In these, the first words that questioned me and *that have been scrutinized for some time* in the pages of "Gesture Unfinished" and "Creatives: Art and curated" by Cecilia Almeida Salles. These first, approached the words of Anne Cauquelin, read in "Attending the incorporeal" and "The Invention of Landscape."Having as object of study works that are references to other works, the research is being developed, a process which comprises not only scanners, 3D printers, smartphones, notebooks, tablets, but also paper, pencils, glue, clay and lines. Media that allow delicate connections, in which the drafts are born able to become works and works become sketches for other works.
Keywords: process of creation – contemporary media – contemporary art

INTRODUÇÃO

Ao encontrar-me como criadora nos textos de Salles e Cauquelin passei a observar o que faz parte de meus documentos de processo após anos de registros, o que mudou durante o nascimento de meus trabalhos, e percebo que a ausência de fronteiras entre os arquivos constitui um elemento comum em meus procedimentos, atenuando a distância entre rascunhos e obras expostas, fato destacado pelo uso de mídias mais velozes.

Nesse contexto, dentro da familiaridade com veículos imediatistas, obras se tornam registros para outras obras, fortalecendo as conexões poéticas na busca pelo que a artista e filósofa francesa denomina incorporais, cheios de fluidez e transitoriedade, características da produção contemporânea.

Fotografias e arquivos são potencializados como criação, diante da emergência, urgência do fluxo criativo pela originalidade. O registro se torna a própria obra de arte, iminente, em todo seu frescor, rusticidade e gênese, o rebento que anseia por se mostrar e se apresentar em sua forma mais pura e sensível. A tentativa de captar o momento exato do surgimento da ideia em toda sua essência.

Penso no que disse Picasso: "Os quadros são uma soma de destruições" (Picasso, 1985, 13), na maneira como os registros têm sido alvo de atenção e pesquisa, a exemplo do que houve na 30ª Bienal Internacional de São Paulo, quando nos vimos inseridos nos ateliês dos artistas, em meio a suas anotações, páginas de *sketches*, que nos traziam proximidade ao momento do fazer artístico, as primeiras materializações dos *insights*.

Existe uma vivacidade, um lampejo de vida nos documentos de processo, que exprimem o que temos a ânsia de buscar. As mídias contemporâneas, por sua rapidez e eficiência podem nos auxiliar nesse processo como registros imediatos de pistas a serem seguidas. No processo criativo, a busca faz de todas as pistas, criações em potencial, sejam elas registradas ao escrever, fotografar, fazer anotações em um caderno ou em folhas soltas, enviar um SMS, gravar uma anotação ou falas, armazenar dados na linha do tempo do *facebook*, utilizar os sentidos, sentir, perceber.

O PERCURSO ATÉ AS MÍDIAS VIRTUAIS

Os primeiros registros que resgato, ao investigar meu processo, remetem a 1985. São agendas utilizadas até 2010, aproximadamente, as quais, apesar de não demonstrarem uma constância nas anotações, apresentam uma necessidade de armazenar, guardar pensamentos em forma de texto verbal, poético, dados que justificam a resistência em descartá-las como simples calendários de compromissos. Continuando a observação também encontro folhas soltas com esboços de cenários, figurinos e pensamentos.

A partir de 1989 é identificado o uso do caderno especificamente para o desenho e, a partir de 1996, para as anotações de ideias como um todo, em textos verbais e não verbais. São inúmeras, inicialmente feitas tendendo somente à escrita. Depois, observo inúmeros esboços em função das séries que foram surgindo. Há muitas obras a serem materializadas, a partir de desenhos rápidos feitos somente para que a ideia não se perdesse. Aparecem em função de criações e materialização de criações, estágios das pesquisas que lhes davam corpo. Em 1998, os documentos de processo adquirem o caráter

de colecionismo, de bonecas e brinquedos usados, os quais passavam por uma fase de experimentos que, por sua vez geraram trabalhos.

A partir de 2006, a câmera digital passa a ser usada como um campo de experimentações. Embora já utilizasse a fotografia anteriormente, o fato de ter à disposição um equipamento que permitisse a visualização dos enquadramentos antes da impressão, possibilitando a repetição até alcançar meus objetivos, fez do novo equipamento uma nova forma de registro aliada aos rascunhos que originaram fotografias e pesquisas a serem continuadas ou que se tornaram obras. Hoje representa um equipamento imprescindível em minha poética, enfatizada à medida que conheço melhor seus ruídos.

O OLHAR COMO ESQUECIMENTO POÉTICO: TRANSCENDENDO OS RASCUNHOS E AS LINGUAGENS

Nos documentos, percebo minha necessidade de escrever para produzir, produzir para escrever. Representa um processo contínuo e reflexivo, um produzir/refletir/produzir que repercute a velocidade dos *insights* e a necessidade da rapidez para registrá-los. O *continuum* estabelece a escolha de materiais para criar as obras, a intervenção nesses materiais, o surgimento da produção, dando-lhes vida. Quando isso acontece, a tempestade de idéias entra em um fluxo constante, incessante, em uma velocidade na qual o registro rápido se faz necessário tanto quanto um rascunho. Pelo fato da linguagem escolhida para o registro se aproximar da imagem imaginada, há a aproximação também da obra pronta e aí o registro pode passar a ser a própria obra, escolhas à disposição de uma poética.

A grande questão é a linha tênue entre registro e obra, quando o registro já é ou nasce uma obra ou quando passa a ser uma obra. Observo que gosto de produzir fotos a partir das obras que crio, ao estar diante de um universo que antes não existia. Essas obras passam a ser um contexto a ser fotografado por mim e ao fazê-lo, interpreto-as (ou reinterpreto) e crio outras obras. As referências são minhas próprias obras. Acredito que esta poética está relacionada à minha identificação com a cenografia, por criar um contexto que será utilizado para a atuação, assim como as instalações interativas, que somente se completam mediante a presença do público.

Nesse contexto, a fotografia torna-se um registro do que está pronto, às vezes de obras, às vezes de desenhos prontos, inserções. É utilizada como reprodução do que a retina captou, aproximando séries distintas, mas nutridas pelos mesmos anseios. Todos têm em si o mesmo significado e essência, trabalhos gerados sob o olhar como esquecimento poético, nome que dou ao esquecimento das linguagens, dos suportes e dos rascunhos, em função de uma poética que os transcende, olhando-os como um todo, híbrido, como a "receita" do artista, sua própria poética. Nas palavras de Cauquelin: "A mescla dos territórios e a ausência de fronteiras entre os domínios são uma marca bem própria do contemporâneo (...)" (2007, p.8).

O registro fotográfico é o olhar que testemunha rapidamente a criação que acabou de nascer, o congelamento do instante. Essa rapidez é a qualidade mais eficiente das mídias contemporâneas, utilizadas à medida que se tornam familiares, e seus "ruídos", "falhas" melhor conhecidas, colocados à disposição do artista para tomar a forma que queira lhes

Figura 1. "Revisitando Legado" 4. Joedy Marins. Fotografia digital. 2010 (Acervo do artista)

Figura 2. "Preparando o Enxoval" nº 10. Joedy Marins. Fotografia digital. 2010 (Acervo do artista)

dar. Quanto aos trabalhos que dialogam com essas reflexões, cito "Revisitando Legado" e "Preparando o Enxoval" (quando mostro, inclusive, o avesso do bordado, o "rascunho", o que não se mostra), séries que nasceram do olhar sobre outros trabalhos, respectivamente "Legado" e "Dote".

Em 2013, o espaço da intimidade abordado por Gaston Bachelard direcionou à procura de marcas que diariamente apagamos em nossas casas ao nos organizar, limpar. As fotos nasceram da procura pelas pessoas através das intervenções que fazem em sua moradia e que são apagadas diariamente. Preparar a casa para receber o outro, arrumá-la, é retirar as provas de que passamos por ali, retirar nossa presença, onde somos encontrados. Chamo essa série de "Vestígios" e a produzi buscando as marcas do uso em minha casa, momentos antes de ser limpa, arrumada. Cito o filósofo francês como influência preponderante sobre essa produção, em um trecho de sua obra que menciona lugares onde guardamos o que organizamos:

> *O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses "objetos" e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. (...) (Bachelard, 1996, p.91)*

Os "objetos-sujeitos" foram fotografados com suas marcas de uso quando busquei o que espontaneamente estariam fora das gavetas, à mostra do olho visitante. Nelas, nessas marcas nos encontramos como vestígios de nós mesmos, de humanidade. Sem elas, a casa não tem o cheiro de quem nela habita, de seu jeito, da pessoalidade, não carrega vestígios de vida. A assepsia nos faz impessoais de certo modo. Na "desorganização", encontro quem passou por ali, meus familiares, a mim mesma. São imagens que reconhecem registros, o olhar que capta o "desenho" das marcas. Nesse sentido, a fotografia testemunha novamente o registro de um pequeno universo criado, visitado, como faço em minhas obras prontas. Posso ler em "Vestígios", metáforas do rascunho que nasce obra.

Figura 3. "Vestígios" nº 6. Joedy Marins. Fotografia digital. 2013 (Acervo do artista)

Em 2014, outra série ainda em desenvolvimento vem sendo gerada junto à fotografia, a qual intitulei "*Exsistere*". Nasceu de uma série chamada "Bulbos", em um procedimento parecido com os citados nas obras anteriormente. Há um contexto imagético que permeia as criações, em reinterpretações que agregam novas ferramentas e mídias, tanto quanto forem necessárias para que novas obras sejam realizadas. As pesquisas plásticas têm direcionado à digitalização tridimensional, prototipagem e usinagem, em questões que dão continuidade à interação de mídias velozes com linguagens tradicionais, aproximando o fazer artesanal de tecnologias voltadas para a indústria, largamente utilizadas em Design.

Figura 4: "Exsistere" nº10. Joedy Marins. Fotografia digital. 2014 (Acervo do artista)

Como num corpo vivo, onde a criação se manifesta, novos e antigos meios de expressão dialogam à medida que se tornam acessíveis à poética em andamento, à sua disposição, modelados. O percurso criador que se apresenta como uma cadeia de continuidade, como diria Cecília Almeida Salles, permeando procuras constantes que ora se estabilizam, ora se desestabilizam, conforme a autora enfatiza em trechos de "Gesto Inacabado" e "Arquivos de Criação: arte e curadoria", respectivamente:

> *O percurso criador mostra-se como um itinerário não linear de tentativas de obras, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e sempre inacabado.*
> *(...) O produto desse processo é uma realidade nova que é, permanentemente, experienciada e avaliada pelo artista, e um dia será por seus receptores. (Salles, 2011, p.35)*
> *Muitos já devem ter ouvido dizer que Jorge Luis Borges (1984) afirmou que publicamos para*

não passar a vida corrigindo. (...) De modo semelhante, ouvimos a história atribuída a Bonnard, quando já era famoso, que entrava escondido nos museus, com pincéis e tintas, e nos momentos em que os guardas não estavam olhando, retocava seus próprios quadros. (Salles, 2010, p.17)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao aproximar os conteúdos teóricos mencionados no presente texto de meu percurso criador, observo a maneira como as séries constituem-se mutua e continuamente. Encontro-me "retocando" meus trabalhos quando os fotografo, quando me refiro às "visitações", registros poéticos, novos trabalhos. Há um olhar prazeroso que os contempla, redescobrindo-os, que experimenta o papel do espectador, mas desfruta do favor de estar no centro do processo. Encontro um "novo jardim", um "novo mundo" para fotografar e nesse momento compreendo perfeitamente o olhar minucioso de Monet sobre sua casa em Giverny, lendo-a como uma criação do artista, referências para obras, um conjunto de documentos de processo. Assim, questiono se as obras tornam-se registros ou somente fazem parte de uma mesma colcha de retalhos, que por sua unicidade, legitima intervenções constantes que lhe dão forma. O ato criador contemplando e verificando seus caminhos.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston (2008). A poética do espaço. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes.
CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. Lisboa: Edições 70, 2008.
CAUQUELIN, Anne. Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea.
São Paulo: Martins Fontes, 2008.
PICASSO, Pablo. O pensamento vivo. São Paulo: Martin Claret, 1985.
SALLES, Cecília A. Arquivos de criação: arte e curadoria. Vinhedo: Horizonte, 2010.
SALLES, Cecília A. Redes da criação: a criação como rede. 2 ed. Vinhedo: Horizonte, 2006.
SALLES, Cecília A. Gesto inacabado: processo de criação artística. 5 ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

NOTAS DE UMA PESQUISA POÉTICA: APONTAMENTOS E VESTÍGIOS METODOLÓGICOS

Keila Alves da Silva
Universidade Federal de Goiás/PPGACV/UFG

RESUMO
O presente artigo procura refletir sobre possibilidades metodológicas no meu processo de pesquisa poética que busca nas relações familiares, a partir das triangulações inter geracionais entre mim, meu avô e minha mãe possibilidades que podem emergir como tema, matéria poética para o desenvolvimento de um repertório experimental que se materializa em artefatos artesanais/artísticos e uma dissertação.
Palavras Chave: Memória, relações familiares, processos artesanais

ABSTRACT
This paper seeks to reflect on methodological possibilities at my poetic research process that seeks in family relationships, from inter generational triangulations between me, my grandfather and my mother who might emerge as a theme, poetic material for the development of a repertoire experimental that materializes in handmade / artistic artifacts and a dissertation.
Keywords: *Memory, family relations, handcrafted processes*

PRIMEIROS VESTÍGIOS

Histórias familiares contadas e situações cotidianas lembradas podem emergir do campo da memória para se materializar. Microvisualidades e microhistórias cotidianas podem ser o mote para uma produção poética. Relações afetivas, costuras de memórias e sentidos [re]visitados, [re]vistos e [re]significados podem ser encontrados em trabalhos de vários artistas com certa relevância.

Figuras 1, 2 e 3: Elida Tessler – À esquerda detalhe de "Você me dá sua palavra?", Work in Progress com início em 1994. Prendedores de roupa de madeira fixados em fio de varal em dimensões variáveis. Ao centro e a direita, dois trabalhos da série "Desenhos", exposta no MARGS, Porto Alegre em 1988. Pastel preto, grafite e giz branco colado sobre tela. 230x500 cm. (Fonte: Portfólio online da Artista)

No site[9] de Élida Tessler, algumas descrições de seus trabalhos revelam vestígios de situações cotidianas ou ordinárias infundindo desdobramentos poéticos como, por exemplo, quando a artista aborda sobre "Você me dá sua Palavra?" (Figura 1) contextualizando que "Este projeto desenvolveu-se a partir de uma conversa com um motorista de taxi, em Macapá." Há também uma descrição, na série "DESENHOS" (Figuras 2 e 3), publicada no mesmo site com a seguinte frase: "O conjunto de trabalhos tem uma mesma origem: a observação diária de uma escova de cabelos."

De acordo com o portal de notícias Gazeta Online[10], Rubiane Maia desenvolve desde 2013 o projeto "À Primeira Vista, Entre Afetos, Corpo, Imagem e Memória" que, entre outras ações, envolve uma residência artística no município de Viana-ES, com a captura de imagens da cidade para incorporar suas ações com performances e audiovisual a partir da relação entre corpo e memória. Outros tantos artistas lidam com as *microhistóiras* e *micronarrativas* em diferentes aspectos e enfoques sob o olhar de uma arte, ou um fazer artístico que parece se alinhavar e fundir cada vez mais com a vida.

A reflexão esboçada para este artigo tem como ponto de partida as relações familiares. As histórias que conheço de meu avô materno, hoje com 88 anos de idade, a minha relação com os seus espaços – a casa que ele construiu e ainda mora, com o seu "quartinho de trabalho" (ateliê) –, objetos e artefatos que a ele pertencem – algumas ferramentas e peças de roupa. Além de meu avô, neste ponto inicial, também trago as vivências com minha mãe, que me ensinou a bordar, executar pequenas costuras a mão, entremear alguns pontos de crochê e que, de maneira despretensiosa e sem muito intento acabou estimulando em mim a prática e o prazer do desenhar a partir dos meus cadernos de tarefas, ainda em meus primeiros anos escolares.

Com este trabalho me proponho a uma revisão do meu projeto de pesquisa de mestrado intitulada "Vestígios Herdados: relações familiares, memórias e processos criativos". Para a abordagem pretendida em minha pesquisa busco a perspectiva do reconhecimento. O primeiro objetivo desta pesquisa é observar as histórias e ofícios de mãe e avô na formação da artífice, e [re]conhecer as interferências, ou atravessamentos, das relações familiares nos meus processos criativos. Algumas singularidades das histórias, ofícios, modos dos fazeres e as construções de sentido nas relações familiares a partir de meu avô e minha mãe se mostram deflagradores potenciais de possibilidades investigatórias. Tecer relações entre o fazer e o refletir para desenvolver um processo, ou exercício investigativo de reconhecimento – reconhecimento do outro e de suas singularidades e subjetividades possibilitando também o movimento de auto-reconhecimento a partir dessas singularidades e subjetividades.

HISTÓRIAS QUE EMERGEM

Inicio com algumas de minhas memórias.

Minha mãe não era costureira profissional, trago lembranças de infância em que ela iniciava cursos de *corte-e-costura*, mas não os concluía. No entanto tinha uma máquina doméstica de costura e se aventurava em coser peças de roupas para o cotidiano da casa. Por sermos uma família com bases no catolicismo e praticante de seus rituais, na época

da “primeira comunhão” eu e minha irmã vivenciamos, juntas, este ritual, que costuma ser uma passagem marcante para a comunidade católica. Na preparação para esse evento nossa mãe comprou um catálogo/método de costura para roupas infanto-juvenis, que continha desenhos e alguns “moldes”. Deixou que escolhêssemos os modelos dos nossos vestidos e os confeccionou para a ocasião. Hoje, ela não costura mais e sua máquina foi passada para mim como uma “herança de mãe para filha”, um elo dos fazeres, em certa maneira, vistos como *femininos*. Hoje utilizo a máquina de costura para produzir, não roupas, mas outros artefatos artesanais, e por vezes poéticos. Outra reminiscência marcante na relação com minha mãe encontra-se, como já citei, nos primeiros anos do meu período de alfabetização. Lembro-me que ela procurava sentar-se comigo, garantindo que, apesar da dispersão, eu cumprisse as tarefas escolares. Recordo especialmente dos exercícios de cópia dos pequenos textos indicados pela professora nos livros didáticos. Em sua estratégia para me acompanhar e me estimular na execução das atividades escolares havia uma ação peculiar: reproduzir as ilustrações dos livros em meus cadernos. A execução da cópia se dava a partir da observação das imagens do livro, cuidadosamente colocado à nossa frente. Essa estratégia tornou-se um ritual muitas vezes repetido. Ela não tinha muita prática com desenho, de modo que às vezes as suas reproduções saíam “diferentes”, um pouco distorcidas do “original”, provocando risos.

No final da década de 1980, em Goiânia, meu avô sofreu um furto dentro de um ônibus na linha do Eixo Anhanguera. Chateado e inconformado com a perda da carteira com dinheiro e documentos encontrou uma solução para evitar situações parecidas: começou a costurar bolsos secretos em suas “roupas de sair”. Ainda evocando as minhas memórias, agora as cruzando com meu avô materno, revelo que, apesar de criança ser proibida de entrar no quartinho de trabalho do vovô, minhas férias escolares eram permeadas por aventuras às escondidas neste lugar quase mágico que, embora precário a primeira vista, era cuidadosamente organizado. As formas, as texturas e os cheiros da cola e dos retalhos de couro e ferramentas afiadas em formatos inusitados eram estimulantes e entremeavam com certa normalidade o cotidiano da casa. Meu avô era sapateiro. Aprendeu a profissão na adolescência. Conhece e executa com propriedade todos os procedimentos da confecção de qualquer calçado – de “alpargatas” a botinas e coturnos –, dando especial atenção aos acabamentos de costura. Sua máquina é, até hoje, uma doméstica, da década de 1960, adaptada por ele para que conseguisse costurar minimamente os calçados que produzia, pois uma máquina “profissional”, específica para costurar calçados era (e ainda é) de custo muito alto.

Curiosamente, meu avô, ao realizar o seu “costurar”, ainda que a partir de uma profissão dita como pertencente ao universo masculino (a sapataria), fundia no seu gesto e na sua ferramenta uma ação também muito localizada no universo feminino. Desta maneira ele borrava as fronteiras entre o que poderia ser masculino e feminino, fundindo os dois universos em um ato aparentemente comum: costurar em uma máquina doméstica.

Além de pequenas costuras, crochês e bordados, eu produzo cadernos artesanais (Figuras 4 e 5). Os confecciono com primor e escolho cada detalhe, desde os papéis que comporão seu miolo até a capa e outros materiais que irão adornar o todo. Chego a pensar o

Figura 4: Detalhe da confecção artesanal de caderno com costura Yotsume Toji. (Arquivo pessoal)

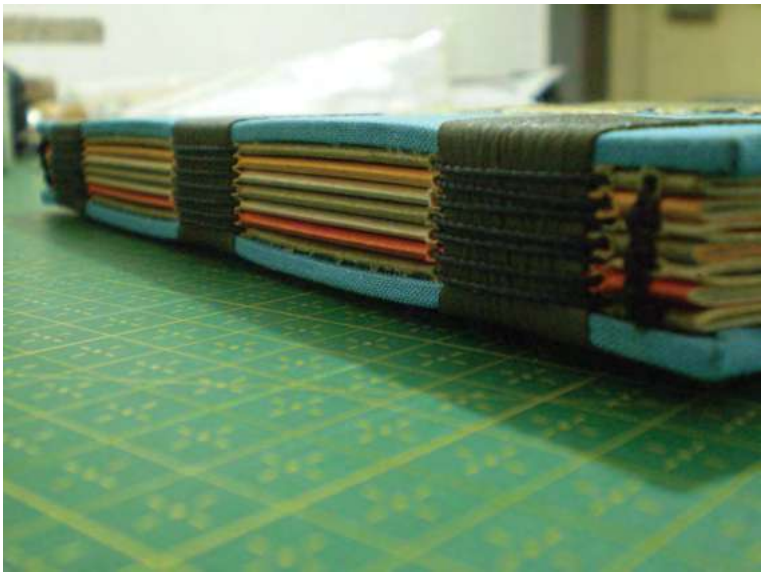


Figura 5: Encadernação Codex finalizada - caderno dado de presente. (Arquivo pessoal).

destino de cada um. Finalmente os presenteio, dou para que outras pessoas possam preenchê-lo. Os entrego imaculados na ânsia de revê-los interferidos, preenchidos, usados.

As possíveis interferências das relações familiares e intergeracionais vêm, de forma latente, emergindo de uma inquietação subjetiva, íntima e profunda para uma necessidade concreta. Os modos como ocorrem algumas interposições, atrela-se ao anseio de diluir olhares e interpretações possivelmente equivocados ou pueris sobre estes processos em um exercício de imersão e emersão observando analogias e distanciamentos.

EM BUSCA DE VESTÍGIOS METODOLÓGICOS E POÉTICOS

Podemos lidar com o vestuário como peças de memória e ouvir o que emerge desses artefatos para, em seguida, atrelar a estes novos significados com os fragmentos de suas próprias evocações. Neste sentido comecei a recolher algumas peças de roupas, começando pelo meu vestido de primeira comunhão confeccionado por minha mãe, acredito

que cabe aqui observar que ela o conservou consigo e o manteve em seus guardados até o momento atual em que o solicitei e prontamente fui atendida. Também coletarei uma das camisas de meu avô que possua algum dos "bolsos secretos" por ele costurados. Proponho-me a ouvir as histórias e lembranças deflagradas por essas peças de vestuário (STALLYBRASS, 2012), e devolver fragmentos dessas narrativas para as peças de roupa materializadas em bordados. Creio que essas narrativas podem alinhavar significados para além dos afetivos e identitários. Ao receber as peças de roupa e ouvir as histórias, procuro verificar o que tenho herdado, o que posso herdar, o que desejo/quero herdar e o que faço com os fragmentos desse legado.

Começo a tratar com a memória de meu avô, ao buscar a história de como aprendeu sua profissão e implicações de seu ofício, bem como as memórias, ações e os fazeres de minha mãe – ponte entre uma geração anterior (seu pai) e outra posterior (sua filha). Percebo que as experiências vividas por mim desde a infância – observar os esforços minuciosos de minha mãe para desenhar em meus cadernos escolares; a forma meticulosa como meu avô organizava e construía seus espaços; entre outras –, me afetaram de maneira definitiva.

Haverá uma repetição habitual cujos vestígios me impregnam? Que singularidades cotidianas podem compor as histórias dos sujeitos? Como essas singularidades os afetam na construção de sentidos nos espaços aos quais esses mesmos sujeitos vão sendo, ou estão inseridos? Até que ponto as vivências dos indivíduos afetam suas escolhas e trajetórias?

Pergunto-me se não está na hora de rever os cadernos presenteados. A partir desta inquietação, irei ao encontro dos seus portadores para propor uma reaproximação.

Noto que estes "modos de fazer" também interferem, direta ou indiretamente, no meu modo de ser e estar que me define observadora, artífice, "sujeito social e político, entre outros adjetivos. Assim sendo, me sinto provocada quando Richard Sennett pergunta "o que o processo de feitura de coisas concretas revela a nosso respeito". O autor continua, a seguir, afirmando que "as pessoas podem aprender sobre si mesmas através das coisas que fazem [...]". (SENNETT, 2012, p.18)

CRUZAMENTOS, APONTAMENTOS E POSSÍVEIS ESTRATÉGIAS

Bordar e rebordar em peças de roupas suas próprias histórias abre uma possibilidade para traçar mapas sentimentais e cruzamentos cartográficos. As ferramentas (símbolos do artífice) também são objetos a serem explorados.

Fervenza comenta a relevância de práticas de artistas que se descolam de conceitos canônicos para produzir uma "arte que não se parece com arte". Ele diz que:

> *Aquele que toma parte nesse processo inclui-se como alguém que produz uma experiência de fazer e abre uma experiência de sentir e pensar, ou pensar, sentir, fazer: os termos encontrando-se inter-relacionados e não necessariamente numa ordem estabelecida. Essas produções ou proposições possuem também em comum uma ênfase nas relações e investem sobre o mundo, aí inscrevendo possibilidades de crítica ou autoconhecimento, subjetividades e questionamentos. Elas são meios e não fins, formas de pensar, de viver e de agir. (FERVENZA, 2004, p.138)*

Neste sentido estou caminhando na direção de produzir artefatos que não só dialoguem com o cotidiano e com a vida, mas que provenham das vivências, relações e histórias cotidianas, e que possam entremear diferentes questões e tecer outros significados, tencionar, provocar circunstâncias contemporâneas.

Fernando Herraiz García, quando comenta que trabalhou em sua tese de doutoramento com os desenhos feitos na sua infância e as experiências vividas em períodos escolares e acadêmicos, possibilitando um olhar crítico à própria história e trajetória, trazendo o sujeito-autor-pesquisador também como parte da pesquisa, mostra possibilidades concretas com a autoetnografia. Neste sentido, vejo pertinência em traçar autobiografias, bem como "desenhar" cartografias de afetos a partir do cruzamento entre os modos e fazeres de meu avô, minha mãe e os meus. Nestas ferramentas podem estar contidas estratégias que poderão me remeter à construção da casa de meu avô onde eu, ora só ora na companhia de meus irmãos, brincava em meio aos pedriscos, britas e pedaços de tijolos que se misturavam aos alicerces, terra batida e primeiros vestígios de paredes marcadas para o levante, [re]criando, [re]configurando os espaços marcados. Adentrar um labirinto cuidadosamente medido e calculado, porém repleto de fragmentos, lembranças, subjetividades e imaginário. As narrativas podem aflorar alguns campos subjetivos. Percebo que a autoetnografia oferece pistas para navegar as questões subjetivas que permeiam essas relações onde eu me situo como pesquisadora e, ao mesmo tempo, parte do *sujeito* desta pesquisa. "A narrativa permite problematizar as posições e as relações emergentes durante os processos de estudo, assim como os sentidos daquilo que se está gerando através dos relatos." (GARCIA, 2013, p. 279).

Lidar com as lembranças de meu avô, hoje com oitenta e oito anos, inspira cuidados observação do seu movimento de acessar a memória e [re]construir passado e presente a partir de fragmentos [re]montados como um quebra-cabeças. Pois ao trazer o passado para o presente o nosso olhar é afetado. Relacionar-me com as memórias de meu avô artífice suponho requerer atenção e compreensão com alguns limites, neste sentido Eclea Bosi observa que "Não basta a simpatia (sentimento fácil) pelo objeto da pesquisa, é preciso que nasça uma compreensão sedimentada no trabalho comum, na convivência, nas condições de vida muito semelhantes." (BOSI, 2009, p.38).

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Este trabalho tem sido atravessado por memórias, oralidades e relações que conduzem uma transmissão de saberes, modos de fazer e ser, em um movimento de reconhecimento e auto-reconhecimento a partir de lembranças, histórias de vida e vivências. Este movimento pode propiciar outros reconhecimentos, perguntas, inquietações. O que pode expandir a partir de mim e meu universo familiar para outros universos?

Como o projeto ainda está em seu início, o que apresento são os primeiros apontamentos e inquietações, que ainda serão revisitados outras vezes para que os caminhos metodológicos sejam constantemente desenhados a partir das necessidades emergentes do processo de vivência investigatória e experimental. As reflexões ainda serão enriquecidas com maiores cruzamentos, alinhavos e entremeios com outros teóricos, relatos e evidên-

cias. Neste momento percebo que, algumas ferramentas metodológicas começam a ser apontadas à medida que a investigação poético-reflexiva se materializa. As possibilidades de buscar estas ferramentas, ainda desconhecidas, em campos que me permitam transitar pelos lugares que começo a ocupar no decorrer deste exercício investigatório parecem me deslocar, ou situar, para o "*entre*" das relações e das fronteias, experimentando o estranhamento.

REFERÊNCIAS

BOSI, Eclea. *Memória e Sociedade*: Lembrança de Velhos. 15ª Ed, São Paulo: Cia das Letras, 2009.

GARCIA, Fernando Herraiz. Uma aproximação à pesquisa narrativa autoetnográfica: algumas questões para continuar aprendendo. Tradução de Danilo de Assis Clímaco. In: MARTINS, R. e TOURINHO, I. (Orgs.) *Processos & Práticas de Pesquisa em Cultura Visual & Educação*. Santa Maria : Editora UFSM, 2012, pp. 273-289.

SENNETT, R. *O Artífice*. Tradução de Clóvis Marques. 3ª Ed, Rio de Janeiro: Editora Record, 2012, p 18.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx*: roupas, memória dor. Organização e tradução de Tomaz Tadeu. 4ª Edição, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

DOCUMENTO ELETRÔNICO

FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. In: *Letras*. Revista do Programa de Pós- Graduação em Letras. Universidade Federal de Santa Maria. Estética e Arte Contemporânea: entre a crise e a crítica. no 28/29, p.131-139, jan./ dez. 2004. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistaletras/artigos_r28_29/13_fervenza.pdf> Acesso em: 15 jul. 2013.

NOTAS

9 O site de Eida Tessler se configura como um portfólio online. Imagens e as descrições de seus trabalhos podem ser conferidas no link "OBRAS". Disponível em http://www.elidatessler.com/index.htm. Acesso em 17 Jun.2014.

10 Portal de notícias locais da Rede Gazeta - Espírito Santo. Disponível em: http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2014/01/noticias/cultura/1475863-artista-desenvolve-projeto-de-artes-visuais-em-viana.html

DIÁRIOS GRÁFICOS EM REDE

Laís Guaraldo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte/FAPESP/UFRN

RESUMO
O texto aqui apresentado tem como propósito apresentar uma rede de desenhistas que tem em comum o hábito de realizar desenhos de observação em cadernos, participar de encontros coletivos para desenhar e editar seus trabalhos em livros coletivos. O que se pretende observar em um conjunto de depoimentos desses desenhistas sobre suas práticas é a natureza das trocas de experiências ali presentes: os diálogos sobre investigações de linguagem, as experimentações de recursos plásticos, e as oportunidades criadas para novas formas expressivas emergirem dessas experiências.
Palavras-chave: Cadernos de criação, diários gráficos, cadernos de artista, *Urban sketchers,*

ABSTRACT
The following text aims to introduce a network of sketchers who have in common the habit of making drawings from observation in notebooks, attending meetings to draw, and publishing their work in collective books. We intend to analyse a set of statements of those sketchers about their practices and the nature of the exchange of experiences present there: the dialogues on language research, the trials of plastic resources, and the opportunities for new forms of expression arising from these experiences.
Keywords: creative notebooks, graphic journals, artist notebooks, Urban Sketchers,

Ver é esquecer o nome daquilo que vemos
Paul Valery

INTRODUÇÃO

O caderno como recurso para a investigação criativa já conta hoje em dia com uma atenção maior dada pelos estudantes, professores, artistas, curadores e críticos. A diversidade de nomenclatura dada a esse tipo de documento é certamente um sintoma da abrangência de suas funções, dos diferentes papéis que esse recurso ocupa no trabalho poético. Diário de viagem, caderno de artista, caderno de criação, diário gráfico, sketchbook, diário de bordo... são alguns termos que indicam diferentes maneiras de lidar com esses pequenos suportes. O que há em comum entre eles é o formato de pequeno porte, a sequencialidade das páginas, a sua manifestação discreta, a possibilidade de fechá-los, de deixa-los guardados, não expostos, materiais de gaveta, de bolsa ou de bolso.

Fernando Brazão Gonçalves[11] explica que diário gráfico é algo que se investe tempo e, eventualmente, algum amor. E conta: " tive-os de vários tamanhos, mas prefiro os formatos mais próximos do A5, mais resistentes e fáceis de transportar e esconder".

E João Catarino[12] reforça:

> *Foi a vinte anos que apanhei o "vício" e, como grande parte dos vícios se apanham com as companhias e nas escolas, fui também eu contaminado pelos meus amigos da Escola de Belas Artes de Lisboa. (...) 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.*

Cadernos costumam estar associados com introversão, intimidade. No entanto, com o advento das mídias sociais um diferente comportamento vem sendo manifestado em relação a esses documentos até então discretos. Redes de desenhistas estão sendo formadas com o propósito de expor suas páginas, organizar encontros para desenhos em espaços públicos, trocar experiências e técnicas. Os relatos desses desenhistas nessas trocas de experiências serão analisados nesse trabalho, com a intenção de identificar contribuições para a prática desse exercício poético.

Lagoa Henriques[13], que por muitos anos lecionou desenho em Portugal e incentivou grande parte dessa nova geração a usar o caderno, era quem utilizava o termo " Diário Gráfico" nas salas de aula, provavelmente o termo mais apropriado para tratar desse tipo de produção, pois leva em consideração o hibridismo de linguagens presente nesses suportes, unificados na ação de grafar.

> *O Diário Gráfico é qualquer coisa que nós, na medida do possível, escrevemos todos os dias sobre a realidade que nos cerca. É o risco inadiável em que o desenho é realmente prioritário, mas a palavra também aparece, porque tanto o desenho quanto a palavra escrita são caligrafias. O Diário Gráfico acontece, não deve ser uma obrigação, deve ser uma necessidade, deve ser qualquer coisa que faz parte da nossa própria existência. E acontece sempre, digamos, desde que o homem existe.*

SITES, BLOGUES, LIVROS E ENCONTROS. UMA REDE QUE SURGE E SE FORTALECE.
Em 2002, o desenhista e professor de artes de Portugal Eduardo Salavisa colocou no ar o site diariografico.com, com a seguinte chamada:

> *Este site pretende ser um ponto de encontro de pessoas que desenham de maneira sistemática e quase obsessiva no seu quotidiano. Esses registos diários são feitos em pequenos cadernos portáteis, que se podem designar por Diários Gráficos. Mostra registos do seu autor, Eduardo Salavisa (ver Viagem e Retratos), e de outros autores que ele gosta e que também desenham diariamente, de experiências feitas em escolas, além de bibliografia que vai sendo recolhida sobre este assunto. É, também, um receptáculo para quem queira acrescentar algo sobre Diários Gráficos. Toda esta informação é frequentemente actualizada.*

Na ocasião, Eduardo contatou alguns desenhistas de diferentes áreas que sabia (pelos jornais) que desenhavam em cadernos. Em paralelo, sistematizou uma pesquisa sobre casos históricos e se empenhou em seus próprios diários de viagem. Todo esse material foi sendo publicado no site. Em 2006 apareceram os blogues e a coisa espalhou-se radicalmente, pois muitos desenhadores do mundo todo passaram a postar as páginas de seus cadernos e se contatarem entre si.

Com o advento dos blogs passou a ser comum desenhistas do mundo todo postarem páginas selecionadas de seus cadernos e darem visibilidade para esse tipo de produção. A escolha dos desenhistas de algumas páginas de seus cadernos em detrimento de outras conferiu a esses blogs mais um caráter de *port folio* ou álbum editado do que diário. As páginas isoladas publicadas colocam em evidência a qualidade estética e a estruturação gráfica realizada ali, a autonomia expressiva da página e a diversidade de recursos plásticos experimentada pelos diferentes sketchers. Mas perdem o contexto daqueles desenhos em relação à sequência original, a oportunidade de aprendermos com as falhas e acompanharmos o movimento de idas e vindas do traço.

Em 2008, Salavisa editou o livro “Diários de Viagem, desenhos do quotidiano” com depoimentos de 35 desenhistas sobre suas relações com os cadernos. No âmbito educacional, Eduardo passou a ser um referência sobre a importância dessa prática para a formação em geral, não apenas dos artistas. Fortaleceu-se na ocasião uma rede também de professores de arte e seus estudantes, todos compartilhando “o hábito compulsivo de desenhar” e compartilhando experiências nas redes sociais, “ com a finalidade de incentivar o desejo e o hábito de desenhar, tendo ou não sucesso” .

Ainda em 2008, o jornalista espanhol radicado nos EUA Gabi Campanário formou o blogue *Urban Sketchers* “e o *boom* foi mundial”, explica Salavisa, pois “Gabi procurou e convidou desenhadores de todos os continentes”. Em 2009, a sketcher e professora universitária espanhola Clara Marta organizou o primeiro encontro “De Vuelta con el Cuaderno” na Universidade de Saragoça. Nesse encontro surgiu a ideia para os Simpósios dos *Urban Sketchers.*

Com essas conexões feitas muitos desenhistas passaram a conhecer os trabalhos uns dos outros e passaram a marcar encontros coletivos para desenhar. Esse convívio entre eles de imediato resultou em trocas de pequenas experiências, mas grande valor: Eduar-

do prefere a caneta da marca que não borra, para trabalhar com a aquarela por cima sem interferência da tinta borrada. Quase todos os desenhistas portugueses usam o pincel com reservatório de água embutido, prático para aquarelar na rua. A dimensão dos cadernos quase sempre é pequena e geralmente com capa dura.

Esse convívio resultou em projetos como exposições coletivas, edição de livros com as páginas dos cadernos de vários desenhistas, organização de eventos como *sketchcrawl* , simpósio do *urban sketchers*, workshops. Entre os participantes muitos são desenhistas profissionais, ilustradores, arquitetos, professores e seus alunos. O que há em comum entre essas pessoas é o gosto pelo registro do cotidiano tendo o caderno como suporte, o desejo de desenhar em lugares públicos, de compartilhar experiências.

Na convivência aparecem cenas das práticas de cada um, de suas escolhas. Em Lisboa tive a oportunidade de participar do *Urban sketcher*, de alguns *workshops* e um Sketchcrawl. Algumas cenas chamaram a minha atenção para aspectos operacionais dessa prática: João Catarino e seus pincéis com reservatórios enchidos já com tintas coloridas ou nanquim (figura 1), José Louro que leva ao lado do banco do motorista do carro um punhado de lápis de cor para desenhar no trânsito, PeF, que quando desenha pombas (e aves em geral) não liga para o fato de estarem em movimento e vai fazendo vários desenhos ao mesmo tempo, conforme a posição diferente da pomba. Trocas de informações daquilo que funciona para uns, que pode servir para outros.

Figura 1. Páginas de João Catarino feitos com pincéis com reservatórios de água enchidos com tinta[14]

Salavisa[15] enfatiza a rapidez dos registros que realiza e as frequentes más condições, contrabalanceadas pela disponibilidade mental de ser curioso e observador.

> *Tento andar sem nada nas mãos e tudo o que tenho de transportar levo nos bolsos. O bloco e as canetas. As cores, aguarelas aplico-as depois à noite no hotel, ou onde estiver alojado. Permite-me relembrar o dia, escrever alguma coisa que acho que devia ser lembrada, colar algum bilhete ou outra coisa do gênero".*

Salavisa prefere a discrição ao desenhar no espaço público e tem o desenho linear como estrutura inicial do registro perceptivo (figura 2). Já o sketcher Enrique Flores afirma que gosta de iniciar com o pincel grosso. Flores nunca usa o lápis e assume o direito de errar, respeitando as páginas dos cadernos com desenhos falhados (figura 3).

Figura 2. desenho de Eduardo Salavisa: estruturas iniciais do desenho dadas pela linha da caneta.[16]

Figura 3: desenho de Enrique Flores: estruturas da composição dadas pelo pincel[17]

Ainda nesse depoimento[18] Enrique Flores comenta sobre a máquina fotográfica:

> *Antes nunca levava máquina fotográfica porque o retrato fotográfico me parecia (e parece) um acto violento. Face ao atropelo do "click", o desenho requer tempo que pode ser utilizado a conversar com o modelo. (...) Nunca uso as imagens fotográficas que que trago de volta das viagens em casa: falta-lhes o pó, são "limpas". Fotografias são fotografias e os desenhos são desenhos. Procuro não misturar.*

Postura radicalmente oposta tem Ricardo Cabral no livro que editou sobre sua viagem a Kosovo depois da guerra. O livro tem a estrutura de um sketchbook, com os comentários sobre sua percepção do lugar inseridos como o *lettering* de histórias em quadrinhos. Há ali uma curiosa convivência entre o estilo solto do traço desenhado nos locais das visitas e o tratamento digital da cor, estranhamente realista. As diferentes combinações desses registros foram usadas também para dar ritmo e temporalidade ao relato (figura 4).

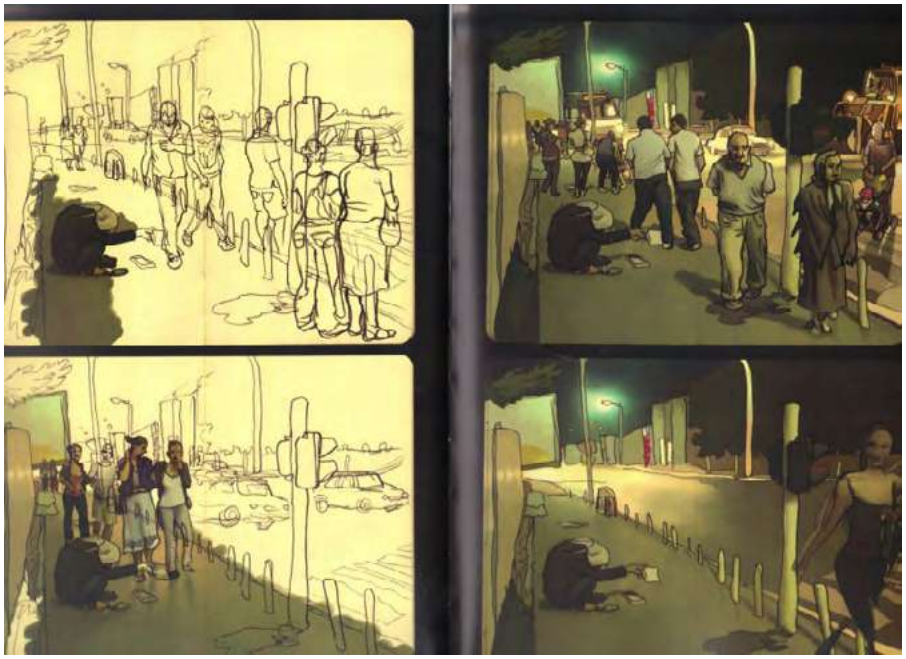


Figura 4. dupla de página de livro de Ricardo Cabral sobre Kosovo misturando desenhos do caderno com cores e luzes de fotografias capturadas no mesmo local[19]

Em um depoimento proferido em um evento organizado pelo museu do Carmo, em Lisboa[20], Ricardo Cabral explicou que tem o hábito de fotografar as cenas que desenha e depois, em casa, realiza um trabalho de estúdio que consiste em editar os desenhos utilizando a ferramenta de conta gotas de um programa gráfico – que permite retirar da fotografia apenas a informação de cor e adicionar essa informação ao desenho realizado in loco. O resultado é surpreendente, pois convivem essas duas informações, a linha solta, fresca e " suja" do desenho de observação com o naturalismo das informações de cor e luz proveniente das fotografias. Essa estratégia reforça o propósito da publicação, que apresenta um relato perceptivo desse desenhista da sua viagem por um país recém-saído da guerra, trazendo aqui um pouco do universo jornalístico, da reportagem de uma situação.

"O APERFEIÇOAMENTO QUE VEM COM A PRÁTICA SISTEMÁTICA"[21]

Em uma postagem de 11/01/2009, o criador do sketchcrawl, Enrico Casarosa comenta:

> *"Que grande Sketchcrawl no sábado passado! Foi de longe o maior público com os artistas participantes e reunindo-se em mais de 90 locais diferentes ao redor do globo. Realmente ainda sopra minha mente que nestes dias somos muitos ao redor do mundo [...]"*

Desenhista que escolhem postar as páginas de seu caderno em um blog de imediato transformam o espaço discreto e miúdo em uma exposição internacional. Essa internacionalização da experiência perceptiva sem intermediação de curadores é talvez o aspecto mais curioso do cenário contemporâneo. Muitos desenhos estão sendo postados e com isso há uma revitalização do "desenhar", tão sem prestígio nas mostras internacionais de arte contemporânea.

O discurso crítico contemporâneo, no entanto, coloca em evidência a convivência, a troca de experiências, as utopia em relação às maneiras de estar no mundo. Desenhar o

cotidiano, a cidade onde se vive ou passeia é sobretudo um espaço mental, uma oportunidade de tempo, como um cigarro que se fuma, para a contemplação e o exercício da seleção de dados perceptivos, do entendimento e assimilação do seu entorno. Aquilo que é registrado da paisagem é sobretudo aquilo que se pretende selecionar de um infinito de estímulos sensoriais, e toda seleção é um filtro do mundo.

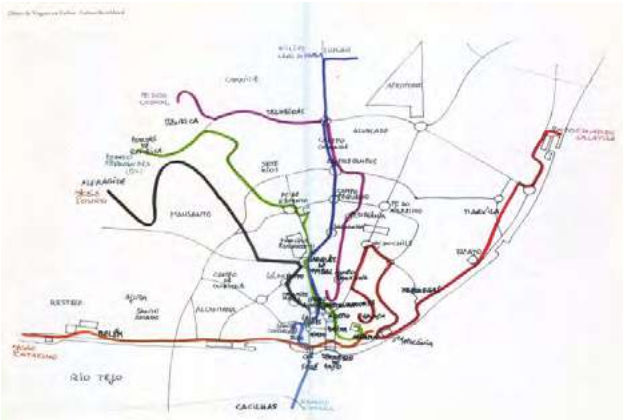


Figura 5. Contracapa do livro Diário de viagem em Lisboa. Sete Colinas, sete desenhadores.

O mapa da figura 5 evidencia o aspecto propositivo dessas práticas. O livro mostra desenhos de percursos de sete desenhistas por Lisboa mapeando a cidade. São sete olhares sobre a cidade unificados em uma edição.

O que foi mostrado aqui é apenas uma pequena parte de uma extensa rede de desenhistas que vem crescendo exponencialmente (nesse ano o encontro dos *urban sketchers* foi no Brasil, em Parati). A visibilidade dos resultados desses encontros e compartilhamentos de informações vem gerando material riquíssimo para o incentivo da prática do desenho em ambientes escolares ou não formais. Vale também apontar para a amplitude do chamado ao desenho: para todo tipo de pessoas, valorizando a prática pela sua importância cognitiva e não necessariamente pelo sucesso no resultado. O resultado que se espera é a prática, e como disse Antonio Jorge... é a prática que alimenta o aperfeiçoamento.

REFERÊNCIAS

CABRAL, Ricardo. NewBorn. 10 dias em Kosovo. Lisboa: Ed. Asa, 2010.

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

SALAVISA, Eduardo (org). Diário de viagem em Lisboa. Sete Colinas, sete desenhadores. Lisboa: Ed. Quimera, 2011.

_____, CARNEIRO, Teresa. Diários Gráficos em Almada. Catálogo de exposição, Museu da cidade de Almada, 2011.

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

NOTAS

11 In: Salavisa, 2008, pg. 91
12 Idem, pg.116
13 Idem, pg 141.
14 Fonte: http://desenhosdodia.blogspot.com.br/
15 In: Salavisa, 2008, pg.80
16 Fonte:desenho de Eduardo Salavisa: http://avista.naocoisas.com/tag/publicacoes-2/
17 https://www.flickr.com/photos/urbansketchers/4205631544/in/photostream/
18 In: Salavisa, 2008, pg. 86
19 CABRAL, Ricardo. NewBorn. 10 dias em Kosovo. Lisboa: Ed. Asa, 2010
20 Evento ocorrido em 21/10/2014, no Museu do Carmo, Lisboa, integrante do ciclo " A Viagem e o Diário Gráfico".
21 Frase proferida por Antonio Jorge Gonçalves em conferência no Urban Sketchers de Lisboa, em 2011(SKETCHERS, Urban, 2012).

UM OLHAR PARA O PROCESSO DE DI IORIO

A LOOK AT THE ART PROCESS OF DI IORIO

Maria Regina Rodrigues
Universidade Federal do Espírito Santo
Pós-doutoranda na VICARTE- UNL / Portugal

RESUMO
Nossa investigação concentra-se no processo de criação das obras em grande dimensões da artista plástica Mary Di Iório que foram executadas a partir da década de 1980. Nossa proposta é apresentar os mecanismos criativos utilizados pela artista, levando em conta seus depoimentos, esboços, projetos e fotografias das produções de suas obras, para elucidar seu processo. A investigação se fundamenta nos pressupostos teóricos e metodológicos da crítica genéticas, e busca a gênese da obra a partir dos documentos de processo, registros que permitem acompanhar o movimento para a produção das obras deixadas pela artista.
Palavra chave: Arte Contemporânea, Cerâmica, Crítica Genética.

ABSTRAT
This is the case study of plastic artist Mary Di Iorio, focusing our research on set of works in large dimensions that were implemented from the 1980s. Our proposal is to present the creative mechanisms used by the artist, taking into account their testimonies, sketches, designs and photographs of productions of his works, to elucidate its process. The investigacion is based on theorretical and metodological purpose, of the genetic critics, searching for the origin of the work of art from the process documents, registration which allow to follow the work production moviment left by the artist.
Keywords: Contemporary art, Ceramics, Genetic Criticis.

INTRODUÇÃO

Nossa proposta, ao realizar o estudo de caso, é acompanhar os mecanismos criativos utilizados pela artista Mary Di Iorio, tendo como foco as obras em grande~s dimensões. Para esta investigação utilizamos seus depoimentos, além dos esboços e projetos para a produção de suas obras, na busca de elucidar seu processo criador, isso nos leva aos procedimentos da cerâmica, permitindo estabelecer contornos para a relação que a artista estabelece com a matéria, da obra e dos rascunhos, nos dando condições de conhecer os vários momentos da obra em construção e as opções da artista.

Para compreender seu percurso, levamos em conta a obra pronta como ponto de partida, buscando entender e demarcar as etapas durante o processo, procurando refletir sobre decisões tomadas pela artista ao longo de suas gêneses. "O significado de todo material, relativo ao ato criador, brota na relação estabelecida com a obra considerada final, que atua como ponto de apoio para nosso acompanhamento de decisão do artista ao longo do processo" (SALLES, 2004, p.2).

DESENHOS E ESTUDOS DE DI IORIO

O processo de criação de Di Iorio mostra que a artista trabalha por etapas. Em seu percurso, podemos observar que cada etapa é desenvolvida e revista até se chegar ao todo. Seus estudos surgem como uma preparação para a construção do tridimensional. Podemos dizer que seus croquis serviram de registros de suas primeiras ideais, até encontrar a formas satisfatórias, para, em seguida, iniciar seus estudos projectuais, com desenho mais elaborado e posteriormente, as colagens, pensando na cor e em outros materiais para integrar a cerâmica. Mas, nem sempre foi assim, antes da década de 80, o desenho parecia ser um mero exercício mental, desconectado de um projeto determinado, enquanto pensava ia fazendo garatujas. "[...] foi aí, então, em termos de sentido de perda do pensamento que eu comecei a desenhar, para não esquecer" (Entrevista, 2002).

A partir desse momento, o desenho passa a fazer parte de uma etapa do trabalho como exercício e anotações para cerâmica. O desenho ganha então um outro sentido: um meio de manifestação e instrumento de pensamento plástico em construção. Ele presta-se para a artista como um treinamento do olho, um exercício intelectual dado a priori, antes da manipulação da matéria, como um desejo de comunicar suas ideias, fragmentos e experiências; são eles que estimulam e ordenam seus sonhos num envolvimento com o processo criador.

É por meio do desenho que a artista faz e refaz seus estudos como se ela estivesse manipulando as peças, uma analogia de uma experiência tridimensional. Nesse caso, os desenhos são um meio de comunicação, são códigos mais ou menos ordenados de modo particular que determina sua organização como sistema de linguagem; muitas vezes dialogando com outros desenhos, com outras peças já realizadas ou com um texto. Essa é a forma que a artista encontrou para dialogar com ela mesma e, ao mesmo tempo, é um material que testemunha o seu ato criador.

O estudo da forma é de fundamental importância para a artista. Em uma das folhas de papel de carta, sem data, encontrada na pasta de desenho, Di Iorio relata: "Nunca descui-

dei da formas. Pois ela é a resposta de todo meu movimento de vida. Onde apresento o resultado de uma liberdade duramente conquistada e mantida".

Já nos primeiros esboços para as obras realizadas na década de 1980, podemos observar que os traços são fortes e precisos. São formas já realizadas na cerâmica que a artista retoma para pensar novos trabalhos, desenhos rápidos com caneta hidrocor preta sobre papéis, nos quais tanto o contorno externo quanto os detalhes no interior são executados de forma vigorosa. A massa de linhas aplicadas com rigidez sobre a superfície do papel transforma-se em sugestões de massa cerâmica, peça volumosa e texturada.

Após a reestruturação da forma de maneira sintética, eliminando cortes e orifícios, os quais chamaremos de rasuras, pelas alterações ocorridas na elaboração do trabalho, a artista faz a relação da forma com o conteúdo: "FORMA", "CASULO", "URNA". Nesse instante, forma e conteúdo se fundem (Figuras 1e 2).

Figura 1. Mary Di Iorio. Esboço da forma e estudo da textura.

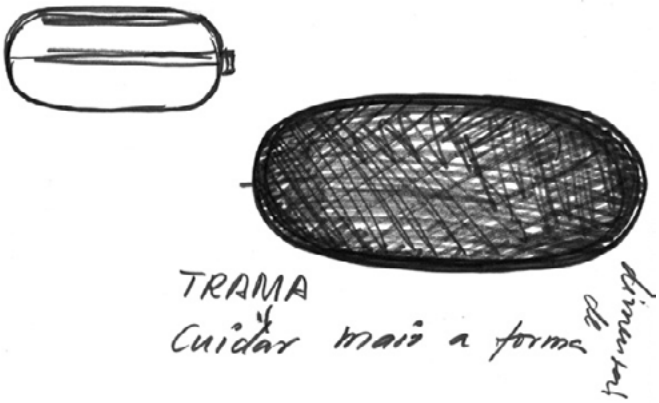


Figura 2. Mary Di Iorio. Estudo da forma e estudo da textura.

É interessante ressaltar que, nos estudos da artista, a textura é pensada juntamente com a forma, mas em todos os estudos a preocupação é sempre centrada no desenho como meio para definir melhor suas ideias.

A artista trabalha também a obra no espaço. O diálogo com o espaço de observação e montagem da obra foi sua válvula de escape para pensar novas possibilidades. Desenvolveu alguns estudos projetuais com obras de grande porte para ocupar espaços abertos: desde áreas gramadas até peças para serem fixadas nas árvores ou para ocupar espelho d'água. A natureza passa a fazer parte de seu projeto poético, com o objetivo de integrar a obra no espaço.

Temos como exemplo, os estudos para as obras no espelho d'água. Para essa montagem, ela desenhou incansavelmente a mesma forma, ora em grupos menores, ora maiores, ora dispersos, ora agrupados por meio de uma incansável multiplicação. (Figura 3). Diferentes posições, ângulos e opção pelas canetas hidrocores (cor para cada estudo) sobre papel A4, fazendo desenhos rápidos com linhas soltas, experimentando variações de um mesmo conjunto. Observamos que, nos documentos de Di Iorio, o uso da hidrocor

pode estar relacionado com a agilidade do gesto, para que esse acompanhe a fluidez do pensamento.

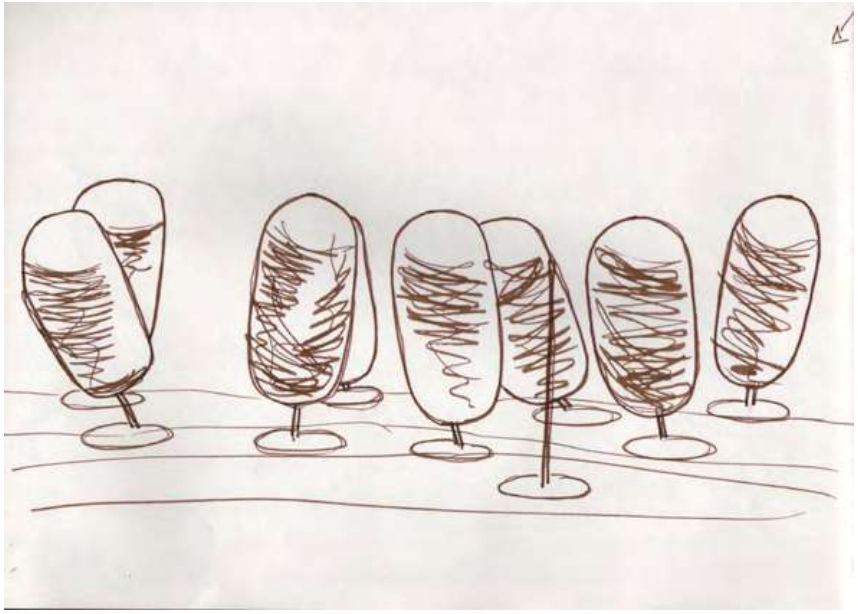


Figura 3. Mary Di Iorio Projeto para espelho d' água

Nesses desenhos, as ideias vão sendo testadas surgindo direcionamentos ou opções. A artista não tem todos os documentos referentes aos estudos e suas variações, pois segundo ela, alguns desenhos foram levados para oficinas com o objetivo de orientar na construção dos suportes, e não levaram de volta.

Há ainda outros documentos processuais que oferecem possibilidades de compreender como a artista pensa a organização das pecas no espaço e a relação entre elas, e como fixá-las. A figura 4 é um bom exemplo. Para esse estudo, a artista faz uso de tdos os materiais de seu cotidiano.

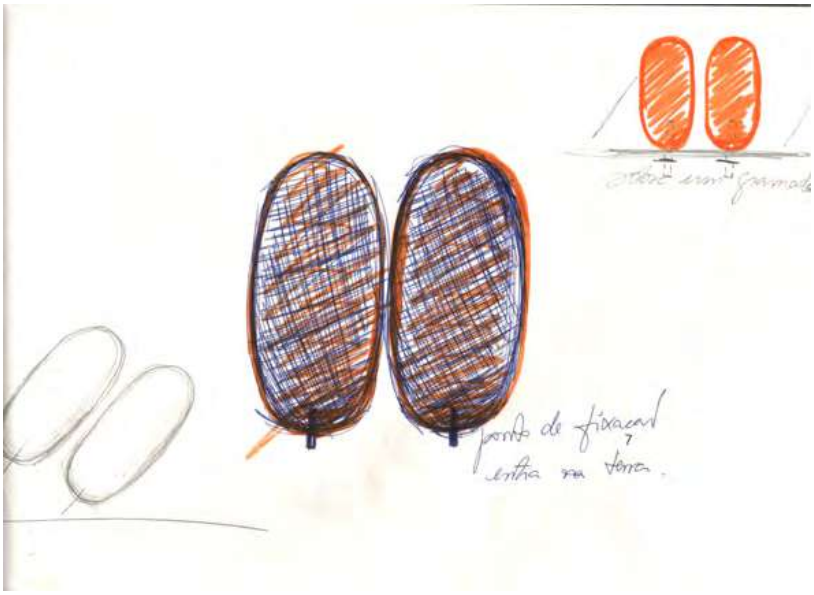


Figura 4. Mary Di Iorio. Projeto espacial

Aqui podemos notar que a artista utilizou todos os materiais que escolheu para trabalhar (lápis, caneta hidrocor e caneta esferográfica), ora individual, ora integrado, ora sobrepostos, mas convivem num mesmo papel. Os desenhos menores parecem ser esboços, por apresentar traços rápidos e objetivos delineando a ideia; já as figuras centrais a artista dedica um tempo maior, o que faz com que esse desenho se imponha pelo tamanho e pelo acabamento, criando volumes. Ao observarmos a obra pronta, podemos perceber que o estudo de fixação da peca não foi absorvido, ou ao menos, ainda não foi aproveitado, pois, para a montagem da peca na terra, foi utilizada estrutura de ferro e cimento, uma solução que não apresenta no arquivo da artista.

Após vários estudos, Di Iorio faz opção por alguns desenhos, retrabalhando com luz e sombra, sugerindo o volume da peça no espaço. Nesse projeto, a artista substitui a caneta hidrocor pela caneta esferográfica azul, material de traçado duro, mais rígido. (Figura 5).

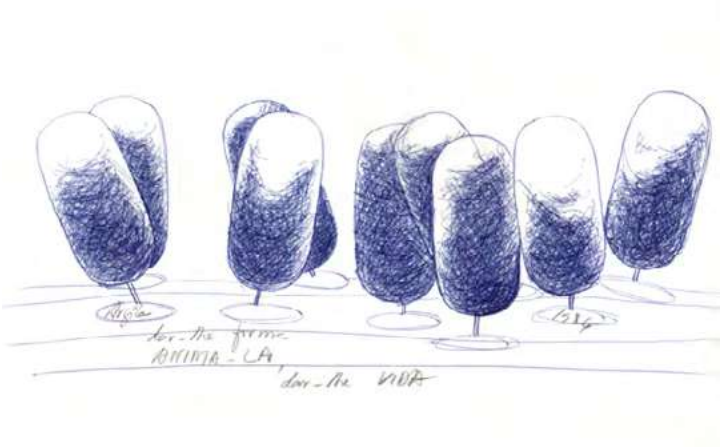


Figura 5. Mary Di Iorio. Desenhos com caneta esferiográfica azul.

Nessa imagem, podemos observar que as peças estão distribuídas na horizontal, um pouco abaixo da linha central, concentrando-se mais para a esquerda, e todas as peças possuem uma leve inclinação, ora para a esquerda, ora para a direita. Esses movimentos parecem tirar a rigidez da verticalidade e o peso das peças, dando ao conjunto uma maior organicidade e leveza e, ao mesmo tempo, interagindo com a natureza, no caso do desenho apresentado, a água. Di Iorio (1991, p.7) comenta: " Essa associação de formas criadas, surgiram [sic] da necessidade de transparência e leveza proporcionadas pela água em contraste com a solidez da cerâmica, fortalecendo a ideia forma - natureza".

RECURSOS PARA DEFINIÇÃO DE CORES

A etapa seguinte é a escolha da cor para as peças, que, segundo a artista, é a etapa mais difícil. A etapa foi pensada para solucionar a forma e a composição. Nessa etapa, a artista tem vários recursos, como: lápis de cor, tinta guache e até mesmo papel colorido ou de revista, fazendo colagem. Enquanto estuda a composição, a artista pesquisa, nas lojas de materiais cerâmicos, esmaltes que correspondem às suas necessidades e faz testes com pequenas placas, até encontrar a cor desejada. Di Iorio, fala de sua experiência com a cor:

Às vezes, antes de começar o desenho, eu já tenho o conceito da cor, trabalhando o desenho e automaticamente pensando a cor, ouras vezes não, após a queima, utilizo o esmalte. Em alguns casos, mesmo com a cor definida, após a esmaltação e queima, eu não sei se é interferência na cor da massa biscoitada, mudo de pensamento, ou às vezes alguma coisa que vem no percurso, eu mudo de ideia, isto é, a cor pensada não me satisfaz, aí fico um tempo grande sem colorir a peça, pois considero a cor da massa cozida, tenho que repensar a cor que vou colocar sobre ela. Às vezes fico um tempo, já fiquei um ano sem definir cor. "A série ocre, levei um ano para definir. Eu não tenho pressa". (Entrevista, 2000).

Para os "casulos", a artista fez opção pela colagem. Uma nova etapa que funcionou como um meio para pensar o conjunto de peças no espaço introduzindo a cor; buscou papéis que aproximassem da cor desejada: o alaranjado para as cores claras, colorindo-o quando faz opção pela cor escura para representarem as cerâmicas, e o papel cinza para outros materiais; e com eles experimenta várias possibilidades de montagem.

Di Iorio revela como encontrou a cor clara: "A cor ocre foi retirada de uma revista, momento em que pensava na utilização de uma cor amarela, uma cor aproximada do dourado. Após a definição da cor, apresentei para o fabricante para que ele providenciasse a cor desejada"[....] "A cor preta foi rápida, porque eu sabia o que queria, o preto, precisava encontrar o preto metálico, que era o que eu queria, consultei a Loja Artese e eles me enviaram uma amostra para eu testar". (Entrevista, 2000).

Durante os estudos usando colagens, Di Iorio utilizou uma máscara de papel (capas tipo arquivo classificador), para manter a padronização das peças. A máscaras foi usada como molde, uma solução processual que vai se repetir no tempo do processo de construção, quando a artista faz opção de trabalhar com as fôrmas de gesso na construção das peças em cerâmica.

Foram vários estudos com uma, duas, três ou mais peças: ora na vertical, ora inclinadas, ora utilizando uma mesma cor, como o laranja, ora o preto entre as peças na cor laranja, ora próximos, tão próximos que as colagens se sobrepõem no papel, formando um aglomeramento de peças, uma forma que a artista encontrou para testar os estudos elaborados anteriormente. (Figura 6)

Fig. 6 - Mary Di Iorio Colagem.

A artista procurou trabalhar intensamente suas ideias. Sua atitude é determinada, procurando não desviar o percurso já definido no projeto, mais ela sabe que, durante o processo de construção das obras, podem ocorrer acidentes possíveis de serem explorados, são possibilidades latente deixadas para um outro momento, pois não quer mudar o caminho já previsto.

Na obra de Di Iorio, temos, estão, o desenho como o primeiro movimento para pensar a obra, ou gerador de ideias, para, em seguida, dar corpo aos seus estudos por meio da modelagem e aí transformá-los em cerâmica. Podemos, então, dizer que a obra da artista é pensada por meio do desenho e colagem e materializada na cerâmica.

DIÁLOGOS ENTRE IMAGENS E PALAVRAS

Nos documentos do processo de Di Iorio, os desenhos são referência, neles ela faz anotações como uma forma de refletir seu percurso ou tomadas de decisões que são reforçados por texto verbais. Na verdade, o texto dita rumos para o processo artístico da artista, reflexões que sustenta a produção. Percebemos que imagens e palavras dialogam constantemente.

Nos arquivos da artista, encontramos diferentes espaços de construção de suas ideias, raramente datadas. Essas anotações aparecem de várias formas, ora dialogando com as imagens (suporte móveis), como vimos anteriormente nos esboços; ora com frases isoladas, em pequenas folhas avulsas, como lembretes ou reflexões; ora numa construção elaborada de seus pensamentos sobre arte em geral ou sobre a cerâmica e seus procedimentos. Nesse caso, encontramos várias folhas avulsas em suas pastas e uma pequena agenda contendo textos e imagens, um material diferente das anotações nas folhas, que se perdem facilmente.

As anotações apresentadas nos desenhos não se limitam apenas às questões técnicas, aos problemas de ordem formal. Quando a imagem parece ter prioridade, as anotações aparecem para esclarecer para ela mesma a questão do visual ou como reflexões. São frases que, em geral, dialogam com os desenhos, ou muitas vezes com a própria artista: “Hoje esta difícil”, “Cuidar mais da forma, tridimensionalidade (Figura 1); “Argila, dar-lhe forma, ANIMA-LA, dar-lhe VIDA” (Figura 6). Pode-se dizer que as anotações e discussões que a artista deixa em seus desenhos são uma forma de conhecer e manipular seus projeto poético, por meio de diálogos intrapessoais[22].

Em alguns casos, após a construção do desenho, Di Iorio complementa-o com palavras em torno da imagem, reforçando a ideia de esboço, de desenho em processo, tais como: ver textura, TRAMA (Figura1). Nesse caso, o verbal tem como função reforçar o visual que está em pleno desenvolvimento. As frases passam a ser a voz ativa da artista e, aos poucos, a obra vai sendo intelectualmente descoberta.

È importante observar que quando a artista utiliza palavras ou frases como comando ou como lembrete, ela usa o mesmo material dos esboços (caneta hidrocor, caneta esferográfica ou lápis); quando usa frases que dialogam com o desenho, a artista muda o material, usa o lápis na parte inferior do papel. Essas frases vêm acompanhadas de data (1986), como um ponto final da época do projeto, como se o verbal sintetizasse o visual (Fig. 5).

CONSIDERAÇÕES

Apesar da obra de Di Iorio ser um todo contínuo, seu processo é antecedido por reflexões teóricas visuais materializadas em anotações gráficas em busca da forma, da textura, do volume, da cor e da relação dos objetos entre si e com o espaço. Na obra de Di Iorio, temos, então, o desenho como o primeiro movimento da criação, ou gerador de ideias, para, em seguida, dar corpo aos seus estudos com a modelagem e aí transformá-los em cerâmica.

Nos documentos de processo de Di Iorio, esses desenhos são referência. Neles, ela faz anotações como uma forma de refletir seu percurso ou tomada de decisões que, em geral, são reforçados por textos verbais. Na verdade, o texto dita rumos para o processo criativo da artista, reflexões que sustenta a produção. Percebemos que, no processo de criação de Di Iorio, imagens e palavras dialogam constantemente. Podemos dizer que a artista, manteve uma unidade durante o processo, não só atualizando seus conhecimentos, mas (re)elaborando-os.

Por fim, resta-nos dizer que a análise da gênese das obras de Di Iorio nos permite compreender uma das formas de desenvolver o processo de criação tendo a cerâmica como meio de expressão plástica.

REFERÊNCIAS:

DI IORIO, Mary. Mary Di Iorio. Uberlândia: Greafica da UFU, 1991.

SALLES, Cecilia Almeida. Gesto Inacabado: processo de criação artística. são Paulo: FAPESPESP. Annablume, 1998.

_____. Espaço de eloquência. In: Manuscrítica: revista de crítica Genética, São Paulo, n. 12, p. 159-169, jun. 2004.

NOTAS

22 O diálogo intrapessoal se dá na relação entre o artista e a obra. Nesse instante, o criador vai fazendo suas reflexões e/ou julgamento de forma introspectiva. É o diálogo do artista com ele mesmo, que age, nesse momento, como o primeiro receptor

ETNOGRAFAR A DANÇA CONTEMPORÂNEA – EXPERIÊNCIA E REGISTRO DE PROCESSO DE CRIAÇÃO DE OBRA DE ARTE.

FAIRE L'ETHNOGRAPHIE DE LA DANSE CONTEMPORAINE – EXPÉRIENCE ET ENREGISTREMENT DE PROCESSUS DE CRÉATION DE L'OEUVRE D'ART.

Marília Carneiro
Universidade Estadual de Campinas/ FAPESP/UNICAMP

RESUMO
A experiência com o método etnográfico no processo de criação da obra de dança contemporânea Casa (Manjate, 2013), fruto de residência artística com duração de quatro semanas e apresentada no Festival Kinani (2013), na capital moçambicana, Maputo, é o ponto de partida do texto. Em diálogo com o Poéticas da Criação 2014, busca esboçar relações entre: (i) as notas etnográficas, tomadas como documentos escritos do processo, (ii) a observação, o registro e o feedback como colaboração artística, e (iii) a obra de arte materializada.
Palavras-chave: Etnografia de Práticas Artísticas; Processo de Criação de obra Coreográfica; Dança Contemporânea; África; Moçambique.

RÉSUMÉ
L'expérience avec la méthode ethnographique dans le processus de création de l'œuvre de danse contemporaine Casa (Manjate, 2013),produit de résidence artistique d'une durée de quatre semaines, et présenté au festival Kinani (2013), à la capitale mozambicaine, Maputo, est le point de départ du texte. En dialogue avec le séminaire Poéticas da Criação 2014, le texte essaye de mettre en relation: (i) les notes ethnographiques, (ii) l'observation, l'enregistrement et le feedback comme collaboration artistique, et (iii) l'œuvre d'art finale.
MOTS-CLÉS: Ethnographie des Pratiques Artistiques; Processus de Création de l'oeuvre chorégraphique; Danse Contemporaine; Afrique; Mozambique.

As ideias que apresento neste texto para o *Poéticas da Criação* são parte de um estudo em andamento[23], cuja pretensão inicial poderia ser resumida como: circunscrever, a partir do método etnográfico, a prática artística da dança contemporânea no contexto particular da cidade de Maputo, capital de Moçambique, na África Austral.

O acompanhamento de processos de criação de obras coreográficas de artistas locais foi uma das atividades que previamente elenquei como situação de trabalho de campo desejável, a partir da qual gostaria de informar a investigação, (i) porque responde ao meu pré-requisito de despertar na pesquisadora (no caso, eu) reação somática (Fortin, 2009, 2012) de *interesse* e *conforto*[24]; (ii) porque me permite traçar contrapontos com uma relativa bagagem em observar processos de criação de dança contemporânea e em percorrê-los eu mesma; (iii) para desenvolver a prática de observar processos de criação em tempo real; (iv) porque tinha elementos teóricos norteadores de onde começar a observação (Vieira, s/d; Ostrower, 1987, 1990; Salles, 2006, 2008); (v) porque é uma atividade constitutiva à prática artística, desde onde seria possível entrar em contato com múltiplas dimensões da dança contemporânea na cidade.

A forma que tomaria o acompanhamento dos processos criativos seria definida na concretude do encontro com as pessoas no terreno de pesquisa. Por exemplo, poderia ter participado diretamente do elenco, como dançarina, e realizar uma participação observadora, engajando-me cinestesicamente no processo de criação. Poderia comparecer às mostras de processo ocasionais quando convidada pelo(a) coreógrafo(a)[25] e notar mudanças cênicas de uma mostra a outra. Poderia fazer longas entrevistas com os artistas, produtores, técnicos e público, como o fez Dena Davida (2011) em Montreal. Poderia pedir para filmar os ensaios e analisar os vídeos. Poderia ainda pedir acesso aos cadernos dos artistas, constituir um dossiê e fazer a crítica genética (Salles, 2008; Willemart, 2008). Entre muitas outras alternativas, a forma de acompanhamento que se configurou na relação estabelecida com a coreógrafa foi: observação, registro e *feedback*, em cada um dos ensaios.

Poderia reexaminar as notas etnográficas pelo prisma de alguma teoria sobre processos criativos, no entanto, o esforço que faço nesta conversa com o *Poéticas da Criação 2014* é menos de análise da construção da obra, e mais de adentrar nos mistérios da tarefa prática de observar, registrar e organizar um *feedback* como forma de colaborar com um projeto artístico.

"C A S A" . DANÇA CONTEMPORÂNEA

Casa (Manjate, 2013) é o nome da obra coreográfica que dá origem a este texto. A peça é fruto de uma das residências artísticas promovidas no âmbito do projeto Pamoja em Maputo[26]. Uma das características que atravessou estas residências, cujo produto final deveria ser uma obra de dança contemporânea inédita, foi a associação entre um(a) coreógrafo(a) e um(a) artista plástico(a). Em *Casa*, a coreógrafa Kátia Manjate, escolheu o artista plástico Walter Zand, e convidou a bailarina Judith Olivia Manantenasoa, vinda da ilha de Madagascar, para dividir o palco com eles. Caldino Alberto foi o iluminador do grupo, Sara Machado a figurinista, Ana Lúcia Cruz a produtora local e eu, a acom-

panhadora do processo de construção da obra, ou, em termos que cabem no meio acadêmico, a etnógrafa da dança.

A LINHA NO HORIZONTE - PERSPECTIVAS ADOTADAS

Para acompanhar a construção de *Casa* adotara os mesmos pressupostos do todo do trabalho de campo em Maputo. Primeiramente a perspectiva etnográfica, cujo aspecto presencial é intrínseco, definindo (i) a convivência dialógica diária (Fonseca apud Jardim, 2006) e (ii) a coetaneidade, compartilhamento do tempo com as pessoas (Fabian, 2006) como fontes de informação. Em segundo lugar, como estratégia de registro dos dados, a disciplina diária da escrita, que é o que dá forma às notas que qualifico como etnográficas. Em terceiro lugar, preferi de forma avantajada a postura de artista em relação à de pesquisadora acadêmica (Cazemajou, 2011), afirmando-me em minha dimensão *insider* (Davida, 2001; Dantas, 2008) da dança contemporânea, perguntando também, enquanto lá estava, como o meu *habitus* (Bourdieu, 2002, 2007; Wacquant, 2002, s/d) de dançarina, forjado ao longo de anos de treinamento, tomariam partido no trabalho de pesquisa ao qual me propunha.

A análise a seguir tem como ponto de partida essas notas, tomadas como documentos escritos do processo. Foram finalizadas em dezembro de 2013 sob a forma de um diário de campo eletrônico, onde as anotações escritas à mão, com textos e desenhos, foram incorporadas. Na passagem do caderno de papel para o eletrônico, no mesmo dia ou no máximo no seguinte, dediquei tempo ao procedimento *enriquecer as notas de campo* (Fortin)[27], dando vazão ao detalhamento. Embora eu tenha uma coleção de filmagens dos ensaios[28], a finalidade desses vídeos era apenas servir ao trabalho coreográfico e não constituem material da pesquisa.

EMPILHANDO OS TIJOLOS

A lista enumerada a seguir apresenta o primeiro exercício classificatório dos diferentes tipos de notas etnográficas de *Casa*:

1. Notas descritivas do que acontece no espaço de ensaio do ponto de vista da dinâmica de trabalho, indicando quem está presente, fazendo o que, com quem, onde, como.
2. Notas descritivas sobre os conteúdos das conversas para as quais sou convidada a participar ou escutar. Por exemplo, ponderações sobre construção de personagens, técnicas de dança, disposição física para a cena, experiências de trabalho com outros artistas, referências a outras obras, dificuldades.
3. Notas descritivas do que acontece nas cenas propriamente ditas, em termos de ocupação do espaço, qualidades de movimento, estados cênicos, sequências coreográficas, estruturas de improvisação, escolha de músicas, figurinos, objetos, cenário, temas, ambiência, preocupações na relação com o público, interação entre os intérpretes em cena, entre a equipe. Este é o tipo de nota em que o desenho tende a aparecer (Figura 1).
4. Notas de RSP, sigla para indicar a coleta do dado *Reação Somática da Pesquisadora* (Fortin, 2009, 2012) – dado parcial que é combinado a outros. Para registrar procuro perceber a associação entre uma reação somática que chama minha atenção e algo que está em jogo naquele momento. Busco palavras para relativizar a sensação física.

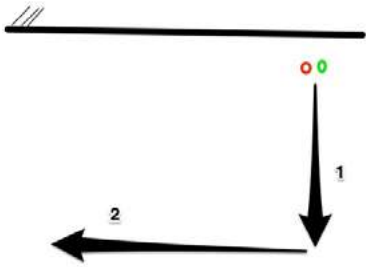


Figura 1 – desenho de pesquisa de ocupação espacial

5. Notas comparativas sobre como cada um se posiciona em relação aos mesmos assuntos. É um tipo de nota que dá a ver o leque de possibilidades que está aberto.

6. Notas sobre os problemas que cada um está tentando resolver no encadeamento da criação. Exemplo: *"As dançarinas estão a pensar nos movimentos específicos que utilizarão na improvisação da travessia da diagonal. WZ está a pensar na posição do público, SM na relação do tecido com o tema geral da peça e ALC na impressão dos cartazes".*

7. Notas sobre o vocabulário que usam para falar do corpo, da dança, do público, da cena, da criação.

8. Notas para um inventário de ideias que surgem e são abandonadas.

9. Notas de criação, que são ideias que surgem para meus próprios trabalhos coreográficos. Sem mais nem menos este tipo de nota surge. Uso o desenho de uma lâmpada que se acendeu para indicar este tipo de nota.

10. Notas de reflexões que faço estando ali. Uso as iniciais de meu nome em maiúscula para indicar que sou eu pensando. Por exemplo, anoto que *"há pelo menos algumas diferentes maneiras destes artistas se colocarem em relação ao processo de criação"*, suscitando uma reflexão sobre a possível elaboração de uma tipologia de criadores.

11. Notas de minhas preferências estéticas e de como faria se fosse eu no lugar de cada um dos que ali estavam. *"Eu exploraria pausas e variações de ritmo"*.

12. Notas de como percebo o processo de comunicação entre eles, dada a diversidade linguística presente (português de Moçambique, de Portugal, do Brasil, inglês e francês).

13. Notas de relação, que, justamente, relacionam algo dali com os trabalhos de outros artistas e outras informações que trago de um repertório de espetáculos assistidos, um acervo de procedimentos de criação em dança, leituras e estudos.

14. Notas de como formulo a explicação do que eu mesma estou fazendo ali, de forma que posso adotar o procedimento *ajuste de leme* (Fortin[29]), ou seja, perceber como estou colocada e reformular a abordagem tendo em vista o todo do trabalho de campo.

15. Notas sobre os constrangimentos criativos que a realidade dos fatos impõem, seja o orçamento financeiro, uma impossibilidade física de realizar determinado movimento etc.

De alguma forma esta classificação inicial das notas constitui camadas que se confundem umas às outras no processo de construção de *Casa*.

ARGAMASSA

Geralmente ao final do ensaio a coreógrafa me pedia um comentário, numa roda de conversa que incluía a todos. A iniciativa partia dela ou de algum outro artista, quer dizer, se

alguém pedisse, ofereceria, caso contrário, guardava. Preparava o comentário baseada nas observações que estão nas notas, mas nem tudo interessa, é preciso filtrar, de forma a oferecer uma fala que alimente os artistas sobre o que eles mesmos estão fazendo, por isto *feedback*. Não se trata de uma leitura das anotações, mas de uma fala orientada pelas notas com foco nas ideias que já estão em circulação no processo de criação.

A sugestão é que este tipo de acompanhamento etnográfico – observação, registro e *feedback*, auxilia os artistas na organização da obra, pois explicita as ideias e os modos de trabalho que estão em jogo. Uma pessoa externa à equipe propriamente dita, ao colocar palavras precisas sobre como cada um parece estar percebendo o processo criativo, colabora com o desafio da criação artística. O trabalho etnográfico problematiza a obra em construção ao formular perguntas sobre observações anotáveis. Os artistas são, de uma maneira, constrangidos, no bom sentido da palavra, a tomarem partido, assumirem posições, definirem posturas.

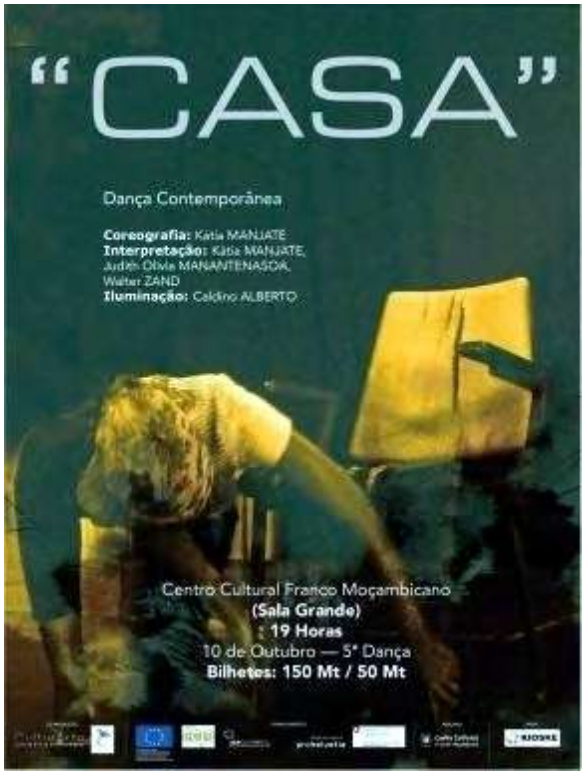
Além dos *feedbacks* coletivos, os participantes individualmente também fizeram perguntas sobre algum ponto que lhe interessava particularmente, mas que, por algum motivo, não queira expor a todos. A etnógrafa quase neutralidade ao adotar uma postura de interesse pelo que os artistas estão fazendo sem estar implicada diretamente com o resultado final.

Como os *feedbacks* foram feitos ao longo do processo, pude observar suas incorporações ou as tomadas de decisões sobre aspectos comentados. Estar presente nos ensaios também permitia questionamentos em tempo real, ou seja, os artistas tinham a quem perguntar, por exemplo, a que remetia a amarração das dançarinas com fitas adesivas enquanto estavam de fato amarradas.

SINTA-SE EM CASA!

Na véspera da estreia, fui convidada pela coreógrafa a participar de uma entrevista para a imprensa, o que denota a validação do que eu poderia dizer sobre o trabalho. Sugeriu-se que eu fazia uma espécie de assistência de coreografia, explicitando o aspecto artístico do tipo de acompanhamento feito.

Na estreia fui recrutada para indicar aos operadores técnicos as marcas de som e luz, pois conhecia bem a peça e inspirava a confiança dos artistas em cena. De onde estava, senti o típico nervosismo pré-cênico e, enquanto a peça se realizava diante do público que ocupava a sala grande do Centro Cultural Franco Moçambicano[30] , entrei em *Casa* pelo corpo dos intérpretes. Explico: quando, após a cena, comentamos momentos da apresentação, encontramos instantes precisos em que estávamos juntos. Por exemplo, no deslizamento suave da bailarina pelo chão, um pensamento cruzado: eu pensei nela e ela em mim, de tanto que conversamos sobre este movimento durante a residência. Possivelmente uma outra pesquisa que tome como ponto de partida os manuscritos dos artistas, encontrará referências à colaboração da etnógrafa (não com este nome) na construção de *Casa*, cuja imagem do cartaz pode ser vista na figura 2.



REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. *Le bal des célibataires. Crise de la société paysanne en Béarn.* Paris: Éd. Seuil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico.* Tradução de Fernando Tomaz (português de Portugal), 10a edição, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CAZEMAJOU, Anne. Shifting positions: from the dancer's posture to the researcher's posture. In: DAVIDA, D (Ed). *Fields in motion:* Ethnography in the worlds of dance. Canadá: Wlu Press, 2011. p. 19-28.

FESTIVAL KINANI DE DANÇA CONTEMPORÂNEA. 5a edição, 2013, Maputo, Moçambique.

FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística.* Revista Cena, n.7, 2009.

FORTIN, Sylvie. *Seminaire de méthodologie de recherche II*, Université du Québéc à Montréal, Quebec, Canadá, 04 de out – 21 de dez de 2012. Notas de aula.

DANTAS, M. F. Escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. *Anais do V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas,* 2008.

DAVIDA, Dena. *Alive in the movement: An ethnographic study of meaning in two Montréal "nouvelle danse" events*. Projeto de tese, Doutorado em Estudos e Práticas das artes, Universidade do Quebec em Montreal, 2001, mimeo.

DAVIDA, Dena. A template for Art world dance ethnography: the Luna "nouvelle danse" event. In: DAVIDA, Dena (Ed). *Fields in motion:* Ethnography in the worlds of dance. Canadá: Wlu Press, 2011. p. 29-46.

FABIAN, Johannes. *Entrevista: A prática etnográfica como compartilhamento do tempo e como objetivação.* Mana, *12*(2), 2006, pp.503–520.

JARDIM, Marta Denise da Rosa. *Cozinhar, adorar e fazer negócio: um estudo da família in-*

diana (hindu) em Moçambique. 2006. Tese (Doutorado)- Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.
MANJATE, Kátia. *Casa.* Palco grande do Centro Cultural Franco Moçambicano, Maputo, Moçambique, 10out2013.
OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de criação.* 6a ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística.* Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1990.
SALLES, Cecilia Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte.* Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.
SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística.* 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008. 138p.
VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *O ato criador na arte e na ciência.* Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica PUC-SP, s/d, mimeo.
WACQUANT, Loïc J.D. *Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe.* Tradução de Angela Ramalho. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
WACQUANT, Loïc J.D. *Esclarecer o habitus.* Tradução de José Madureira Pinto e Virgílio Borges Pereira. 6 páginas, mimeo.
WILLEMART, Philippe. A crítica genética hoje. *Alea*, Rio de Janeiro , v. 10, n. 1, 2008. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 04out2014.

NOTAS

23 Início em setembro de 2011, término previsto para novembro de 2015.

24 As reações somáticas, sensações físicas, de interesse e conforto que percebo em mim ao assistir os ensaios tomam parte nessa decisão. O parâmetro oferecido pelo dado etnográfico reação somática da pesquisadora durante a participação na atividade está colocado. Sinto que agrada aos meus sentidos acompanhar a obra sendo erguida. Os sentidos corporais são tomados de acordo com o método Body-Mind Centering: olfato, visão, gustação, audição, tato e movimento.

25 Como foi o caso na residência artística do Projeto Centauros, do coreógrafo Pak Guiamba.

26 PAMOJA – uma rede pan-africana de produção e residências artísticas, um programa do grupo de Estados ACP financiado pela União Europeia, ANT Funding (Pro Helvetia/SDC), em parceria com o Centro Cultural Franco Moçambicano, coproduzido em Maputo pela Culturarte – Cultura e Arte em movimento. Site: http://www.pamoja-livearts.org/. Acesso em 23nov2013.

27 FORTIN, Sylvie. Comunicação pessoal.

28 Fizemos uma filmagem ao final de cada ensaio ao longo das quatro semanas.

29 FORTIN, Sylvie. Comunicação pessoal.

30 Site: www.ccfm.moz.

CADERNOS DE ARTISTA: REFLEXOS DO EU

NOTEBOOKS OF ARTIST: REFLECTIONS OF SELF.

Marisete Machado Colbeich
Universidade Estadual de Santa Catarina/ UDESC
Carolina Ramos Nunes
Universidade Estadual de Santa Catarina/ UDESC

RESUMO
Este artigo pretende dialogar sobre os processos criativos traduzidos nos cadernos de artistas participantes de um mesmo grupo de pesquisa, porém, com trajetórias pessoais, profissionais e estéticas diversas. Onde a experiência de cada sujeito ao mesmo tempo em que agrega se torna mais significativa. Pretendemos ainda pensar na importância, significado e motivação que o grupo de estudos tem na trajetória individual dos sujeitos envolvidos. Entendendo ambos, caderno e grupo (atelier) como espaço criativo e propositivo.
Palavras-chave: processos criativos, livro do artista, vivencias, entrelaçamentos.

ABSTRACT
This paper intends to talk about the creative processes translated in notebooks of participating artists from the same research group , however, with personal development , professional and aesthetic variety . Where the experience of each person while that aggregates becomes more significant . We also want to think about the importance , meaning and motivation that the study group has the individual trajectory of the subjects involved . Understanding both notebook and group (atelier) as creative and purposeful space.
Keywords: Creative process , book artist , livings , twists.

Ao refletir sobre o espaço criativo que propicie uma interação entre teoria e prática artística, acaba-se por permitir a relação dos modos de ver a atividade do artista, do pesquisador e até mesmo do professor. Esta relação se dá no híbrido, onde o pensar sobre o mundo envolve criar sobre este e suas possíveis visualidades, conforme justifica Lampert, 2010.

> *Se pensarmos o artista e sua obra, a poética enquanto relação de diálogo do processo criativo no fazer plástico e em correlação, pensarmos a questão do professor e suas articulações na ação pedagógica, certamente encontraremos o processo criador. (Lampert in Barbosa e Cunha 2010, p. 443)*

Esta hibridização é visível nos cadernos de artistas dos participantes do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, coordenado pela professora doutora Jociele Lampert. Durante os encontros semanais que dialogam com o conceito de experiência e a pintura, os participantes elaboram narrativas pessoais que culminam na reflexão das potências do ser artista, professor e pesquisador tanto de forma individual como no coletivo. As escritas em alguns momentos ultrapassam o suporte papel e lápis, moldando-se na prática artística proposta para o encontro e convergindo com as poéticas de cada integrante. Colaborando a esta reflexão Barrio in. Canongia, 2002, argumenta,

> *Cadernos livros tem como conteúdo textos/projetos/documentos/trabalhos/ reflexões/contos/ ideias/fragmentos de ideias/desenhos/colagens/etc. Cadernos livros tem em si quase a totalidade da documentação. (Bairro, 2002, p. 95)*

Permeando a pintura e o espaço criativo, o ateliê, aqui entendido como um espaço de potência criativa permite conectar o conceito de experiência de Dewey, 2010, que coloca a experiência pela arte e a arte pela experiência, confrontando o ser com um sujeito subjetivo e com relações particulares sobre e com o mundo. Estar consciente desta relação faz com que essa experiência torne-se singular para que então possa se construir na realidade uma nova relação com o mundo.

> *A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver. Nas situações de resistência e conflito, os aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação modificam a experiência com emoções e ideias, de modo que emerge a intenção consciente. (Dewey, 2010, p. 109)*

Refletindo sobre o conceito de ateliê contemporâneo, conforme Silva, 2011, sua estrutura se dá como um lugar de troca de experiências, um lugar múltiplo e sem forma premeditada. Em consonância, o grupo de estudos Apotheke realiza encontros nos ateliês dos participantes e de outros artistas da região, possibilitando reflexões variadas sobre o processo criativo e construção criativa do pensamento utilizando o suporte caderno ou livro de artista.

> *O ateliê se caracteriza, então, como fluxo e, para além de suas dimensões espaciais adquire, também, aspectos temporais. Muito mais do que entre, ou sem paredes, o ateliê contemporâneo se caracteriza pelo fluxo de tempo e de pessoas, trânsito e a troca com o outro. Se a contemporaneidade discute o ser exclusivo e induz a pensar um ser múltiplo e provisório, provisoriedade e processo são instâncias a serem valorizadas, tornando-se evidentes. (Silva, 2011, p.14)*

Bachelard, 1993, descreve o homem como um ser "entreaberto". Onde interior e exterior encontram-se em constante comunicação. Assim, na medida em que saímos de nós mesmos para visitar o mundo e retornar trazendo novas leituras e entrelaçamentos estamos nos reconstruindo significativamente, reformulando aquilo que chamamos de EU. Nesse sentido, não abordaremos aqui os cadernos dos artistas como os indivíduos e seus objetos, mas, algo como os sujeitos e suas extensões. O que nos importa, é a grande malha de experiência, que se desdobra continuamente.

Os cadernos tendem a mesclarem as anotações de técnicas e receitas de pintura com subjetividades dentro do espaço criativo dos encontros do grupo. Ao modo que cada participante desenvolve suas perspectivas de forma a vir de encontro com a proposta de criar experiências significativas em arte. Pensando nas metáforas propostas do Deway, 2010, permite-se criar um elo com os escritos de Preciosa, 2010, que reflete sobre a subjetividade na identidade e na escrita criativa:

> *O aprendizado assume a forma de um circulo, onde o movimento é de reincidir retornar, renovar, reinventar, reiterar, recomeçar. Em última analise a lógica circular do aprender aponta para o inacabamento do processo. (Preciosa, 2010, p.4)*

As práticas afetivas e criativas com o caderno de artista são constantes nos encontros do grupo Apotheke, sendo que em um destes, uma proposição da extensão, recebeu-se o artista, professor, pesquisador, doutor Fernando Augusto da Universidade Federal do Espírito Santo a fim de conversar sobre a escrita criativa e sobre o processo de continuidade do caderno como um objeto artístico.

Durante a atividade a proposição (Figura 1) era refletir sobre o caderno de artista como uma extensão do pensamento criativo, mas visando essa criatividade como algo inerente a vida cotidiana voltada para as ações automáticas e necessárias como desde andar de ônibus ou ler um livro. O olhar atento atravessa o corpo, onde o ser passa a ser por completo atento ao seu espaço, e este momento deu-se na oficina aos participantes serem instigados a desenhar aquilo que os atravessa.

Pode-se considerar que o encontro permeou os conceitos de experiência, processo criativo e livro de artista, como interligados e complementares ao pensar em um artista pesquisador propositor, sendo afetivamente e subjetivamente ligado aos seus escritos/desenhos. Ao mesmo tempo em que a atividade do escrever e refletir sobre o caderno de desenho torne-se constante esse fator torna-se relevante para que o artista desenvolva seu processo criativo.

Figura 1. Encontro com o artista Fernando Augusto no grupo Apotheke, fotografia de Fábio Wosniak, altura: 7cm, Florianópolis, 2014.

Falar sobre processo criativo não é tarefa fácil, tamanha a subjetividade que o envolve. Os cadernos enquanto documento de registro nos ajudam a traçar caminhos percorridos. Conforme Salles, 2008, o artista constrói uma linha de pensamento na medida em que registra em forma de esboço, diários gráficos, rascunhos, projetos, etc. Tal pensamento, em construção durante o processo de criação dará suporte ao artista e também a quem está de fora para entender melhor o gesto criador. Conforme o autor:

> *O artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer. Às vezes, os próprios objetos, livros, jornais ou imagens que pertencem à rua são coletados e preservados. Em outros casos, é encontrada uma grande diversidade de instrumentos mediadores, como os cadernos e desenhos ou anotações, diários, notas avulsas para registrar essa coleta que pode incluir, por exemplo, frases entrecortadas ouvidas na rua, inscrições em muros, publicidades, fotos ou anotações de leitura de livros ou jornais. Esse armazenamento parece ser importante, pois funciona como um potencial a ser, a qualquer momento, explorado; atua como uma memória para obras. (SALLES, 2008, p. 51)*

Percebemos ainda, no caso dos integrantes do Apotheke como cada caderno se parece com seu dono, reflete uma estética pessoal, o modo de ser/estar no mundo de cada um além do valor intimo dado ao objeto. Dentro do grupo o caderno toma a dimensão também de ateliê, um ateliê movente. Os cadernos fazem parte do processo de cada artista não só como exercício, mas como obra em si se pensada pelo viés do livro de artista e como potencia poética para construções físicas e matéricas do pensamento.

Observando os cadernos quase como extensão de seus donos/artistas observamos as capas, o cuidado com as páginas, elementos agregados, destacados. A pressa ou a calma na caligrafia, o reflexo de momentos, fragmentos de vida eternizados em palavras, esboços, colagens, cores e afetos. Memória afetiva diluída em paginas. Lembranças eternizadas, coisas que fizeram ou não sentido, que serão obras ou falas em algum momento pregresso.

Dessa forma, podemos pensar no caderno de artista como uma grande colcha de retalhos. Esses fragmentos para outros tão insignificantes acabam por traçar a identidade de cada individuo que os mantém. O conteúdo do caderno é algo que somente faz sentido ao artista, esse conforme citou o professor doutor Fernando Augusto, é um desenho com palavras que leva o artista a fluir esteticamente para não se torne apenas um fazedor. Tal pensamento nos leva a ultrapassar a mera visão funcional do caderno de simples objeto de registro verbal ou visual.

Na imagem abaixo (Figura 2), registro de importante momento de discussão do grupo de estudos Apotheke, o colega é flagrado fazendo anotações no seu caderno de artista, torna-se importante constar que cada integrante vê seu trabalho de escritura e composição no caderno de artista de forma particular, vinculando à suas pesquisas pictóricas, escultóricas ou cartográficas, o que torna mais significativa a estruturação do processo criativo.

Figura 2. Escritos no caderno de artista durante encontro do Grupo Apotheke. Fotografia de Marisete Colbeich, altura: 7cm, Florianópolis, 2014.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até o momento, foi possível constatar que alguns dos artistas envolvidos possuem grande apego afetivo os seus diários, cada caderno tem realmente a expressão de seu dono. Alguns dos participantes do grupo presencial, no total de onze, demonstram maior intimidade com o caderno, tendo sempre em mãos e que esse material serve tanto para esboços quanto para anotações de diversos tipos. Em contrapartida notamos aqueles que não são tão apegados ao caderno também como objeto de interesse. Entendemos que manter um caderno de artista também é uma forma de se expor, de se mostrar e exige do individuo reflexão constante onde a memória é parte requisitada. Ainda percebe-se que os encontros permanecem constantes e de certa forma documentados a partir dos escritos e relatos de cada participante, remodelando-se em processos colaborativos criativos. Pois, os cadernos de artista apresentam aspecto narrativo e abrigam a ideia primeira da obra, sua representação que poderá ou não vir a ser reprodução. Portanto, os cadernos acabam se transformando em uma forma de auto registro dos processos individuais de trabalho.

Quanto ao grupo, em si, podemos constatar que para muitos é uma possibilidade impar de manter, resgatar e/ou pensar constantemente seus processos criativos visando que seus integrantes são compostos desde artistas, professores de artes de escola públicas, a pesquisadores do mestrado em artes. Ser parte ativa de um grupo de pesquisa que mescla teoria e prática parece estar sendo a mola motivadora de todos os envolvidos. As trocas de experiências e mesmo os encontros são formas de dividir e construir novas amizades, experiências e aprendizagens. É sem dúvida um motivo a mais para criar.

Nossas reflexões, mesmo que parciais demonstram que o artista contemporâneo possui uma diversidade de recursos em sua produção criativa. E o caderno, mesmo não pensado/planejado para esse fim, traz grande possibilidade de autocrítica e reflexão. Também, favorece o amadurecimento artístico dos indivíduos envolvidos através de sua própria experiência de grupo e refletida nos cadernos, materiais também estéticos.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. A poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CAMONGIA, Ligia. Barrio Dinamite. In. Artur Barrio. Rio de janeiro: Modo, 2002.

DEWEY, John; BOYDSTON, Jo Ann; KAPLAN, Abraham. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; Cunha, Fernanda Pereira da. A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais. São Paulo: Cortez, 2010. PRECIOSA, Rosane. Rumores Discretos da Subjetividade: Sujeito e Escritura em Processo. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. Redes de criação: construção da obra de arte. 2ª Ed. São Paulo: Horizonte, 2008.

SILVA, Fernanda Pequeno da. Ateliês Contemporâneos: Possibilidades e Problematizações. Anais do 56o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Rio de Janeiro, p.59-73, 2011. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cc/fernanda_pequeno_da_silva.pdf>. Acesso em: 10 maio 2014.

REATIVANDO ESTRATÉGIAS POÉTICAS: A EXPERIÊNCIA "RE-VIVO DITO" E O CONJUNTO DE ÉPOCAS

REACTIVATING POETIC STRATEGIES: THE EXPERIENCE "RE-VIVO DITO" AND THE SET OF EPOCH

Rodrigo Hipólito
Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA-UFES/ CAPES
Fabiana Pedroni
Universidade Federal do Espírito Santo

RESUMO
O artigo parte da proposta "RE-vivo dito", executada por artistas do Coletivo Monográfico desde 2011, para pensar os cruzamentos possíveis entre temporalidades."RE-vivo dito" toma a estratégia de "señalamiento" dos "Vivo Dito" de Alberto Greco e também a assinatura do artista. Essa dupla retomada cria uma espécie de "dobra" na proposta, assinalando tanto as situações e, objetos assinalados quanto o significado histórico do artista argentino e a possibilidade de usá-lo como "matéria" da arte. Pergunta-se, então, como pensar uma historiografia que abarque essa espécie de "dobra"?
Palavras-chave: Alberto Greco; RE-vivo dito, Historiografia da Arte.

ABSTRACT
This article punctuates the proposal entitled "RE-vivo dito", carried out by artists of the Colectivo Monográfico since 2011, to consider the possible intersections between temporalities. "RE-vivo ditto" takes the strategy of "señalamiento"of the Alberto Greco's "Vivo Dito" and also the signature of the artist. This double retaken creates a kind of "fold" in the proposal, ticking so situations and objects highlighted, as the historical significance of the artist and the possibility to use him as "matter" of art works. Then, we ask how to think a historiography that encompass this kind of "fold"?
Keywords: Alberto Greco; RE-vivo dito, Historiography of Art

“Estou solto no tempo”, é a primeira frase de Billy Pilgrim, personagem de “Matadouro 5”. No livro de Kurt Vonnegut Jr. encontramos um sujeito largado numa condição temporal cíclica. Pilgrim vive simultaneamente em diversos momentos de sua vida. Não se trata, nessa história, de voltar no tempo, ir ao passado ou ir ao futuro, mas sim de estar presente em fluxos de acontecimentos contínuos e inapreensíveis em sua totalidade. Sobrevivente da “chuva de fogo” em Dresden, Pilgrim não pode deixar de reviver aleatoriamente suas experiências de guerra. Apesar da visão niilista administrada com sutileza, na qual não há saída possível para o humano solto no tempo, a crítica da morte como consequência inevitável de ações necessárias, exemplificada no extremo da Segunda Grande Guerra, apresenta um posicionamento positivo por parte do autor. Pilgrim, aprisionado por alienígenas, exibido num zoológico, casado, perseguido por um psicopata ou em choque na cama de um hospital, é sempre acompanhado pela morte. Ele nada pode modificar e assim, contínua e simultaneamente vive os incidentes pífios que ceifam pessoas, sempre seguidos da constatação irônica de que são “coisas da vida”.

O que poderia ser uma representação simplista do tempo cíclico se torna algo rasgado por essa ironia. Com a insistência na expressão “são coisas da vida” o texto atira a insatisfação blasé de Pilgrim na direção do leitor. Não sentir o “desaparecimento” dos personagens é algo possível apenas dentro de uma conjuntura temporal manejável (e que não é dita abertamente pelo autor): o livro. A existência de um produto, um registro, e o fato de esse registro comunicar-se com outras temporalidades é uma saída sutil e complexa para a sensação niilista que perpassa todo o texto.

A dificuldade de se construir uma narrativa que comunique satisfatoriamente essa espécie de temporalidade é uma situação não ignorável para qualquer historiografia pensada nos dias de hoje. No caso da Arte, a sobrevida de propostas extremamente contextuais é um dos eixos em que essa problemática se desenvolve.

Uma experiência da qual participamos, e desencadeia parte dos raciocínios aqui presentes, chamada “RE-vivo dito”[31], nos serve de gancho para pensarmos múltiplas temporalidades a serem administradas pela historiografia da arte mais recente. Em 2011 o Coletivo Monográfico, ajuntamento artístico do qual participamos, iniciou a retomada de algumas das estratégias postas em prática pelo argentino Aberto Greco na década de 1960. Como mecanismo de adensamento dessa apropriação, consideramos primeiramente a necessidade de assimilarmos algumas assertivas tanto sobre o processo poético de Greco, quanto do delineamento de sua figura já histórica. Esse haveria de ser o primeiro passo para tornar viável a reativação de suas estratégias com a consciência de tratar-se de um procedimento de tradução crítica.

Lidar com Greco é, de início, lidar com os polêmicos aparecimentos que marcam sua trajetória. Não passaremos aqui qualquer seguimento biográfico, mas apontaremos sim para o círculo formador de sua assim chamada “Arte Vivo Dito”.

Na Europa, Greco causou muitos desconfortos. Em 1962, Greco haveria se apresentado como homem placa numa exposição para a qual não havia sido convidado. A placa dizia “Alberto Greco, Obra Fora de Catálogo”. Reza a lenda que, na ocasião, Greco toma a caneta de Yves Klein e dispara a marcar sua assinatura nas roupas das pessoas (PELLEJERO, 2011, p. 6).

Para Greco, cada momento poderia se converter em uma situação ressignificadora, assim, todas as coisas à volta, incluindo as pessoas, poderiam tornar-se matéria prima. Quando volta a Roma, ainda em 1962, inicia as demarcações de espaços públicos com os dizeres "A pintura é finita", "Viva a Arte Vivo-dito" e "Viva Greco". 1962 é também o ano em que Greco espalha pelas paredes e muros de Gênova o seu "Manifesto Dito del'Arte Vivo". Através desse manifesto, Greco cunha a expressão "vivo dito"[32], com a qual se tornariam historicamente conhecidas ações empreendidas até sua morte, em 1965.

> *MANIFESTO DITO dell'ARTE VIVO*
> *El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará 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 directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. Arte Vivo, Movimiento Dito. Alberto Greco. 24 de Julio de 1962. Hora 11:30.*[33]

"Vivo-dito" expressa a capacidade de conferir sentidos para as coisas do quotidiano através do ato de apontar. Seus esforços surgem, então, com grande ironia em relação à determinação de objetos artísticos. O argentino sai às ruas de Roma e circula pessoas e casas com o risco de um bastão de giz. Marca muros e rabisca calçadas. Muitas vezes usa de sua assinatura, exibi placas e cartazes que trazem "Obra de Arte Señalada por Alberto Greco", "Esto es un Alberto Greco", "Obra de Alberto Greco" ou puramente seu nome. Pede que mendigos e pessoas simples posem com suas placas assinadas e as coloca sobre lombos de animais.

O pequeno incômodo e estranhamento das pessoas não é permanente. O policial circundado toma de sua moto e vai embora, as pessoas passam pelas calçadas e apagam os riscos de giz. Em certa medida, a marca permanente do dedo vivo de Greco funciona por recorrer à fotografia. Mesmo que haja um conjunto vasto de ações feitas longe das câmeras e que apenas encontram referências em histórias contadas por conhecidos do artista, são aquelas fotografadas que instituem uma realidade "extra-literária" para as ações.

Produzir frente à câmera é produzir para "ser fotografia". Do mesmo modo, produzir frente à, ou dentro de, qualquer aparelho institucional é produzir para a instituição. Essa é uma reflexão oportuna ao se falar em Alberto Greco, artista eminentemente iconoclasta, de postura arisca em relação a todo o mundo da arte do qual insistia em fazer parte.

Dizer não para os objetivos de valor puramente estético, assim como para o quadro de cavalete, significava, na prática, aceitar o domínio dos *readymades*, do "não-objeto", dos meios de comunicação de massa e do informalismo como modos de expressão discursivos. Mas, uma situação diversa se configura quando as próprias estratégias conceituais, tomadas como conteúdo da história recente, sofrem com o processo de fetichização.

Sob um ponto de vista observa-se o movimento de sacralização, no qual os artistas, críticos, estilos e trabalhos de arte assumem o papel de mitos da contemporaneidade. Os nomes tornam-se referências mais objetivas para a transmissão de ideias no interior do sistema da arte do que seus próprios trabalhos.[34]

Noutro enfoque ocorre um movimento inserido no primeiro, mas de resultado oposto, uma espécie de dessacralização. As figuras referenciais para o desenvolvimento da arte contemporânea, assim como os trabalhos mais marcantes e as teorias que vingaram, tornam-se matéria prima para as gerações posteriores. Dos apropriacionistas emergentes em fins da década de 1970[35] aos artistas da pós-produção[36], já não se trata de citar conteúdos, mas sim de encarar conteúdos como objetos de uso. O objeto utilizado pode ser mesmo a aura adquirida por um nome, termo ou imagem através dos registros históricos.

Caberia, certamente, um posicionamento frio com relação a tal processo, o que permitiria a análise desgarrada do pressuposto de que tenha ocorrido uma perda da visada crítica na produção de arte das últimas duas décadas. Na visão de Marc Jimenez (2005),[37] as contradições da arte contemporânea encontram-se, principalmente: no choque entre a manutenção de uma crítica aberta e a subvenção estatal pela qual passa grande parte dos trabalhos de arte,[38] no paradoxo de um individualismo de massa,[39] e na mediocracia cultural.[40]

Greco havia se tornado uma lenda ainda em vida, mas, como uma arte iconoclasta torna-se um ícone, um verdadeiro mito? A figura de Alberto Greco é, em última análise, seu mais marcante trabalho de arte. O movimento que fez cruzar arte e cotidiano, nos anos 1960-70, teve o curioso resultado de criar mitos que representam suas próprias criações. Mas, o nome Greco referia-se a várias personagens.

> *Era un farsante. Si. ¿Qué significa ello? farsante es quien vive la farsa. Greco sentía a la vida como una gran farsa en la que un día es algo que al día siguiente está lejos de serio. El vivía la farsa del mundo. La gozaba. Y la amaba como un niño sorprendido. Con candor. Y en este candor ante la vida residía su bondad y su maldad. Vivía así papeles en su vida muy diversos y opuestos. Todos como si cumpliera un rito con la vida (NOÉ, 1970-1996).*

Haveria dois movimentos em Greco. O primeiro, consistiria em levar a vida quotidiana para a Arte. Nesse movimento contam suas pinturas com materiais "não-artísticos" e a exposição das peças para serem consumidas pelo tempo. O outro movimento, seria o de levar a arte à vida quotidiana. Então teríamos suas intervenções no espaço urbano, suas participações "surpresa" em exposições, sua verdadeira aura de artista, em suma, os seus Vivo-dito (NOÉ, 1970-1996). Esses movimentos, por fim, entrecruzam-se confusamente na trajetória do artista. O gesto da mão conta, certamente, como algo fundamental para os Vivo-dito. Contudo, nota-se uma crucial diferença entre as ações nas quais o artista faz uso da palavra e aquelas nas quais usa apenas do gesto. As palavras podem formar uma frase, pode ser somente seu nome ou sua assinatura. Ao se abraçar o grande corpo de sua produção, do início da década de 1950 até sua morte em 1965, é possível perceber que seu manifesto enquadra facilmente todos esses momentos. O *señalamiento* é o ponto principal dessa arte Vivo-dito e por isso puxa a palavra e a assinatura "Greco". Mas, o que dizer desse estranho teor autorreferente? Talvez, ao aclamar-se, seja a sua pureza cínica que funciona como crítica a todo um sistema que simplesmente era incapaz de aceitá-lo.

Essas foram considerações que anteciparam o início das ações "RE-vivo dito", em 2011. Apropriar-se do sentido de *señalamiento* e imputar a condição de "objeto separado" aos itens

do quotidiano não seria o suficiente. Seria necessário tomar a iconicidade do argentino que se revira dentro de sua antiga luta iconoclasta. A assinatura de Greco, a manutenção do seu nome, a aparência de suas placas manuscritas deveriam ser mantidas. Mais do que usar sua artimanha do dedo vivo, foi necessário retificar sua condição de ícone e trazê-la para a prática como ferramenta. Imprimir sua assinatura, aprender a repeti-la, circular pelo quotidiano e encarar a dúvida deixada pelo fantasma de Greco sobre as justificativas mais básicas desse processo foram necessidades para o aparecimento dos trabalhos. "RE-vivo dito" não poderia surgir como continuidade de uma estratégia poética, mas sim como desdobramento.

Blanchot afirma o "neutro", o "fora" e o "desdobramento". Não seria necessário fincar pé sobre o sujeito da linguagem, após a enunciação (BLANCHOT, 1997). A obra que se dobra sobre si mesma se tornaria errante, continuaria num "eterno desaparecimento". Desdobrar-se é o destino da obra posta no mundo. Certo é que tais raciocínios foram direcionados para a teoria literária. Estende-los sobre todo o trabalho poético talvez não seja o caso, mas serve bem a situação exposta através de "RE-vivo dito".

O que temos com o desdobramento é uma espécie de salto temporal e também uma afirmação tautológica. Dobrar um trabalho sobre si mesmo talvez esteja nos fundamentos de um processo de apropriação tão interno ao campo da arte. O valor imputado à referência de Greco e o registro de sua assinatura possibilitam seu uso. Simultaneamente o trabalho aponta para a possibilidade desse uso. Essa dupla retomada, da estratégia e do valor da referência, sintetizada na assinatura de Greco, apresenta o desdobramento somente possível numa temporalidade sincrônica.

O surgimento de uma "nova temporalidade" é apontado por Jamenson quando nos fala da "abolição" da agenda e da sincronicidade, além do "achatamento" da informação para que caiba em lapsos cada vez mais curtos (se comparados com um de uma antiga cronicidade) (JAMENSON, 2011, p. 197). Não se trata, certamente, de negar a escrita da história como parte do núcleo teórico presente em boa parte da produção cultural atual, pelo contrário. Mesmo a possibilidade de sair "por um instante" da história, seria uma condição histórica e somente possível por essas bases. (JAMENSON, 2011, p. 201).

Salienta-se a existência de limites ou situações para manifestações temporais. Tais manifestações, no entanto, talvez jamais tenham obedecido a cronicidade e ao se considerar avanços relativos à memória desde o surgimento da fotografia, além de não serem crônicos, tornam-se sincrônicos. Temos, assim, o corpo, qualquer que seja, como moldura, como fechamento de um presente máximo (mas, o imediatismo, como algo pleno, não é possível) (JAMENSON, 2011, p. 204).

Não precisamos abraçar, como Didi-Huberman, a psicanálise, com intuito de atingirmos uma revisão crítica da escrita da história da arte. Ainda assim, é interessante a possibilidade de pensar essa escrita num estiramento do papel do historiador/teórico para o de artista, do papel da teoria/escrita para a prática poética e do objeto à teoria e ao trabalho de arte (que, por sua vez, agrega o processo de análise e os personagens que o circundam). Eis, nessa amarração, uma temporalidade feita em desdobramentos, que a letra, sozinha, talvez não alcance mais.

"A condição do historiador da arte é a da percepção crítica de estar diante da imagem como uma 'extraordinária montagem de tempos heterogêneos' formando anacronismos"

(PUGLIESE, 2011, p. 26). A colocação da construção histórica como uma montagem temporal (e memorial) cabe melhor a situação de trato com a produção de Greco apresentada em "RE-vivo dito" que qualquer encadeamento consequente. Nesse sentido, é como se o mesmo pensamento e construção possíveis em um vídeo (montagem, sobreposição, recorte) agora se mostrasse não apenas virtualmente praticável, mas sim algo necessário para a escrita de uma história da arte que escapa aos padrões formalistas.

Quando Didi-Huberman considera a montagem como "agenciamento impuro do saber" que colocaria o passado como objeto da história (2000, p, 36), abre margem para a inserção de uma variedade de focos disciplinares na análise e construção históricas que não pode ignorar a anacronia. O "artista contra seu tempo" (idem, p. 20) é anacrônico por representar uma contra-dição, uma sincronicidade que é reflexo de temporalidade de re-memoramentos complexos. Este é o caso de Greco trazido na reativação poética de "RE-vivo dito".

A grande dificuldade é separar a vida inventada por Greco da obra encenada por Greco. Essa dificuldade lhe coloca como objeto bastante adequado para se pensar em fetichização de conteúdos que torna processos e artistas em matéria prima. A procura por uma distinção entre os fatos e os relatos seria vã. A mentira, ou a ficção, da vida e da obra de Greco, integram a representação através da qual sua figura ganhou a posteridade. Saber escolher dentre os conteúdos disponíveis, assim como saber reconhecer a impossibilidade de reativação plena de uma proposta após a perda dos padrões existentes em seu contexto original, é parte das exigências feitas ao artista atual para que seu trabalho possua qualidade crítica.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. A parte do Fogo. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.

CRIMP, Douglas. Pictures. New York: Commitee for the Visual Arts, 1977. Disponível em: <http://artistsspace.org/aspace/wp-content/files_mf/catalogue_scansm64.pdf>. Acesso em: 20 jan 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. Devant Les Temps. Paris : Minuit, 2000.

JAMENSON, Fredric. O fim da temporalidade. Trad. Maurício Miranda. ArtCultura, Uberlândia, V. 13, N. 22, jan. – jun. 2011, p. 187-206.

JIMENEZ, Marc. La Querelle de l´art contemporain. Paris: Gallimard, 2005.

MORAIS, Frederico; SEFFRIN, Silvana (org.). Frederico Morais. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

NOÉ, Luis Felipe. Alberto Greco, farsante y ángel liberador. Catálogo da mostra Alberto Greco Un extravío de tres décadas. C.C.BORGES, mar, 1996. Disponível em: <http://arsomnibus.blogspot.com.br/2008/03/alberto-greco-farsante-y-ngel-liberador.html> Acesso em 22 jan 2014.

PELLEJERO, Eduardo. Alberto Greco (obra fora de catálogo). Tradução de Susana Guerra. Alegrar, nº 8, dez 2011, p. 1-14.

PUGLIESE, Vera. O anacronismo como modelo de tempo complexo da espessura da imagem. Palíndromo: Teoria e História da Arte, N. 6, 2011, p. 13-51.

VONNEGUT JR., Kurt. Matadouro 5. Porto Alegre: L&PM, 2

NOTAS

31 Sobre a ação RE-vivo dito, cf. anotações do Coletivo Monográfico disponível em: <http://notamanuscrita.com/2012/12/25/re-Vivo-dito/>. Acesso em: 26 set 2014.

32 Dito significa dedo, em italiano.

33 Disponível em: <http://notamanuscrita.com/2012/12/25/re-vivo-dito/>. Acesso em: 26 set 2014.

34 Essa espécie de valor não deve, certamente, ser aproximada do valor de mercado concedido aos nomes de artistas vivos, observado a partir da década de 1980. "[...] abaixo o estilo, tudo vale, nada vale. No troca-troca dos anos 80, descem Duchamp e Beuys, sobem Picabia e Baselitz, descem os conceituais e construtivos, sobem os neoexpressionistas, descem os States, sobe a Alemanha." (MORAIS, 2004, p. 103) Talvez a distinção entre o valor dos nomes presentes na produção dos anos 1960-70 e aqueles em ascensão a partir da década seguinte pudesse ser comparada entre o valor de um móvel vintage e o de um móvel de grife.

35 A mostra The Pictures Generation, 1974–1984 (Metropolitan Museum of Art, NY, 2009), marcaria definitivamente o reconhecimento dos apropriacionistas. Porém, esse reconhecimento vem através de um termo distinto. "Pictures", diz tanto da exposição ocorrida no Artist's Space, em 1977, sob curadoria de Douglas Crimp, quanto da força tomada pelo "re-uso" da imagem naquele período e nas décadas seguintes. O final da década de 1970 sublinha o momento em que a imagem, antes posta no papel de modo de representação da realidade, usurpe a própria realidade e exija uma compreensão mais estendida de seu sentido, do sentido da Imagem em si (CRIMP, 1977).

36 Consideram-se primordialmente os nomes eleitos por Nicolas Bourriaud em seu livro "Pós-produção: como arte reprograma o mundo contemporâneo" (2009).

37 Cf. JIMENEZ, 2005, p. 140 e seguintes.

38 O exemplo mais conhecido encontra-se nos editais de apoio à cultura. Ao receber dinheiro público para a realização de um projeto aprovado de acordo com os preceitos previamente divulgados, o artista aceita prestar contas do destino de suas realizações. A chamada "contrapartida social" pouco mais diz além do apoio dado a estrutura social na qual os projetos são propostos e aprovados. Seria correto, também, manter uma margem para propostas que sejam capazes de subverter tal lógica a partir de seu interior.

39 Essa expressão diria de uma situação que se configura durante toda a modernidade e se exacerba nos fins do século XX. Quando se exige simultaneamente do público que esse se comporte de acordo com preceitos individualistas e integre-se em grupos reconhecíveis que permitam a prestação de serviços, isto é, que ao mesmo tempo afirme sua individualidade e negue suas necessidades específicas, floresce um paradoxo social difícil de ser vencido.

40 O crescimento de público nos grandes museus aparentemente retifica esse ponto de vista. O surgimento, notadamente em espaços geridos pelo sistema público, de mostras que priorizam "grandes nomes", conteúdos históricos e montagens através de produtoras nas quais as figuras do curador e do crítico não possuem espaço, comprime a atividade das galerias contemporâneas. Nesse sentido, a chamada democratização cultural pode soar como uma espécie de mediocrização.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO AUDIOLIVRO A GUERRA DOS MUNDOS, DE H. G. WELLS: UMA RELEITURA BRASILEIRA

THE CREATIVE PROCESS OF THE AUDIOBOOK THE WAR OF THE WORLDS, BY H. G. WELLS: A BRAZILIAN ADAPTATION

Sílvia Maria Guerra Anastácio
Universidade Federal da Bahia/UFBA

RESUMO
Este trabalho tem como objetivo o estudo da criação de um audiolivro baseado no romance A Guerra dos Mundos, de H. G. Wells, traduzido para o português e adaptado para uma peça radiofônica. A história foi atualizada e assumiu características da estética radiofônica em que a voz desempenha o papel do protagonista de um teatro invisível. Toda uma rede de criação é tecida em torno dos documentos digitais que envolvem o processo de construção do audiolivro em análise, cobrindo etapas que vão desde a tradução do texto literário para o português até a adaptação do romance para uma peça radiofônica.
Palavras-chave: A guerra dos mundos; Audiolivro; Peça radiofônica; Adaptação; Processo de criação.

ABSTRACT
This article focuses on the process of creation of an audiobook based on the novel The War of the Worlds by H. G. Wells, translated into Portuguese and adapted to a radio play. Wells's story has been updated and acquired characteristics of the radio aesthetics where the actor´s voice is the protagonist of an invisible theater whose stage is the mind of the listener. A creative web is woven with the digital documents involved in the production of the referred audiobook, thus encompassing from the translation phase of the literary text into Portuguese to the adaptation of the novel to a radio play.
Keywords: The War of the Worlds; Audiobook; Radio play; Adaptation; Creation Process.

A Guerra dos Mundos (The War of the Worlds), romance publicado por Herbert George Wells (1866-1946) em 1898, é uma das obras mais lidas deste autor britânico, considerado por muitos como o pai da ficção científica e um dos autores mais inovadores da sua época. Ele também se tornou conhecido por ter escrito clássicos da literatura moderna, como *A Terra dos Cegos* (1904), *O Alimento dos Deuses* (1904) e *A Ilha do Dr. Moreau* (1896).

A história retrata a Inglaterra vitoriana sendo invadida por alienígenas vindos de Marte. Sob o ponto de vista do narrador personagem, a obra, desde a chegada dos extraterrestres até o desfecho da invasão, perpassa temas como imperialismo, sobrevivência, horrores da guerra, religião e ciência.

Tão famosa quanto o romance é a sua adaptação homônima feita para o rádio, escrita pelo ator, roteirista e produtor americano Orson Welles (1915-1985). A transmissão da obra, em outubro de 1938, se tornou célebre por dramatizar o livro de Wells, adaptado para uma peça radiofônica que imitava o tom dos noticiários da época, relatando a chegada dos marcianos à Terra e as reações dos que presenciaram a invasão. A dramatização pareceu tão real aos ouvintes que resultou em pânico coletivo e congestionamento das linhas telefônicas de certas cidades americanas.

Gênero muito pouco difundido no Brasil, mas muito popular em países como Alemanha e Inglaterra, a peça radiofônica surgiu nos anos 1920, criando para a audiência daquela época um teatro invisível a olhos nus. Segundo Sperber (1980), consiste em um texto literário escrito para ser gravado em estúdio e transmitido através do rádio. Sem qualquer componente visual, a peça radiofônica tem o seu alicerce na voz, interpretação, trilha musical e efeitos sonoros, elementos vitais para estimular o leitor a construir mentalmente sua própria imagem dos personagens e da história contada. Atingindo o seu ápice de consumo e popularidade na década de 1940, a peça radiofônica perdeu a sua força com a chegada da televisão nos anos 1950.

Atualmente, o gênero ainda conserva certa popularidade, especialmente na Europa, mas o seu panorama de difusão sofreu uma mudança radical com o surgimento da *internet*. A grande maioria das peças radiofônicas, ao invés de serem transmitidas pelo rádio, agora se encontra disponível para *download* ou *streaming* (transmissão de dados sem armazenamento no computador do usuário) na rede mundial de computadores, geralmente em formato de arquivo .mp3, ou ainda em suportes físicos, como audiolivros em CD.

Com o objetivo de criar, pela primeira vez em língua portuguesa, uma peça radiofônica baseada no romance de Wells, um grupo de pesquisa traduziu o romance *A Guerra dos Mundos* no ano de 2013 e logo em seguida adaptou o texto traduzido para um roteiro de peça radiofônica a ser gravado em estúdio. O processo de tradução e revisão do texto de Wells durou cerca de oito meses, de Agosto de 2013 a Abril de 2014, contando com a participação de bolsistas, voluntários e da professora orientadora. Posteriormente, iniciou-se o processo de adaptação do romance traduzido para peça radiofônica, que abrangeu um período de cinco meses, de Maio a Outubro de 2014. Já o processo de gravação da peça em audiolivro teve início em Outubro de 2014, e encontra-se em andamento.

Ao longo da adaptação para peça radiofônica, os pesquisadores levaram em consideração diversos elementos do gênero em questão. Assim, era necessário que as descrições

fossem transformadas em diálogos, mas evitando-se a construção de muitos personagens, já que, no audiolivro, o receptor identifica os personagens através da voz. Ainda com base nos elementos de *A Guerra dos Mundos*, grande parte da ação presente no conto de Wells foi transformada em efeito sonoro, como pode-se observar no trecho abaixo (Figura 1):

Som agudo de raio-laser. Um grito de agonia um pouco distante.	***Respiração de Helen mais próxima.***
	Helen: ***(voz bem próxima ao gravador/um pouco hesitante)*** *Eles são enormes, parece que têm uns trinta metros ou mais. No meio da barriga tem uma coisa que parece um tanque d'água, os braços são como tentáculos de um polvo, no centro da cabeça tem duas coisas redondas que parecem grandes olhos fluorescentes. (pausa/gritando) AH! Meu Deus! Acho que aquela coisa queimou uma menina viva com um raio! Ah, Meu Deus!!!*
Som de uma explosão bem próxima. Som do carro freando abruptamente. Sons robóticos e gritos de mais pessoas. Caos generalizado. CORTA ABRUPTAMENTE para: "Drive mycar", Beatles, a música já está quase no final. Som do final da fita. Gravador para. Tempo.	***Jorge:*** ***(gravador/aflito)*** *Você precisa manter a calma! Essa gritaria pode chamar a atenção deles!*
	Jorge e Helen gritam desesperadamente.

Figura 1: A GUERRA DOS MUNDOS, Adaptação para peça radiofônica, 2014.

No trecho citado, podemos observar a presença de diversos efeitos sonoros na coluna da esquerda, com letras em cor vermelha, apresentando som de raios, multidão, explosão, carro freando, sons robóticos, gritos e, por fim, uma canção. Na coluna da direita, podemos observar as falas das personagens Helen e Jorge, onde pode-se, inicialmente, ver uma descrição dos alienígenas que haviam invadido o planeta Terra: tratava-se de criaturas enormes, de cerca de três metros de altura, com algo parecido com um tanque na barriga, braços como tentáculos, olhos fluorescentes, com um raio capaz de queimar as pessoas. É interessante traçar um paralelo com a descrição feita por H. G. Wells em seu texto *A Guerra dos Mundos*, traduzido em 2013. Podemos observar a seguinte descrição dos alienígenas:

> *Uma grande massa acinzentada, talvez do tamanho de um urso, saiu do cilindro lentamente e com muito esforço. Enquanto engrossava e alcançava a luz, brilhava como se fosse de couro molhado.*
> *Dois grandes olhos escuros me observavam sem piscar. Aquela coisa que me olhava tinha a cabeça redonda, pode-se dizer que tinha um rosto. Havia uma espécie de abertura abaixo dos olhos, como se fosse uma boca, mas sem lábios, que tremia e estava ofegante, e saía saliva o tempo todo. Toda aquela criatura arfava e pulsava convulsivamente. Um tipo de tentáculo agarrava a ponta do cilindro e outro balançava no ar.*
> *Quem nunca viu um marciano, mal pode imaginar sua aparência estranha, a boca peculiar em forma de V, o lábio superior pontudo, a ausência de linhas de expressão na testa e um queixo sob o lábio inferior, que quase não se movia, o incessante tremor na boca, os tentáculos*

apavorantes, a respiração agitada por causa do contato dos pulmões com a nova atmosfera, além do peso evidente que tinham de suportar e da dor ao mover-se, devido à gravidade da terra, que era maior. Acima de tudo, destacava-se a imensidão daqueles olhos incríveis – eram ao mesmo tempo lívidos, intensos, anormais, desfigurados e monstruosos. Havia alguma coisa na sua pele marrom oleosa, que se assemelhava a fungos, um jeito desajeitado daqueles seus movimentos enfadonhos, que eram inexplicavelmente nojentos. Mesmo nesse primeiro encontro, à primeira vista, fiquei com nojo e com medo. (Wells, 2013, capítulo 04)

Como se pode observar, a descrição dos extraterrestres feita por Wells era muito mais complexa do que a apresentada no texto adaptado. Isso se dá devido às características do meio para o qual a obra fora adaptada: um meio sonoro, onde o ouvinte conta apenas com a compreensão auditiva para entender a narrativa em ação, sem o acesso ao meio visual que está presente, por exemplo, em peças teatrais. Com isso, torna-se necessário realizar ajustes na obra adaptada para peça radiofônica, a fim de que a dramatização possa ser facilmente entendida. A redução de longas descrições, como a demonstrada acima, faz o texto fluir com mais eficácia e torna a experiência do ouvinte melhor e coerente com a oralidade, característica sempre presente em peças radiofônicas.

A estudiosa Linda Hutcheon (2006) afirma que adaptações podem sofrer alterações ao longo de seu processo de construção e, assim, podem ser compreendidas como processos e produtos que visam interpretar e recriar uma nova obra a partir de uma obra anterior, fazendo ajustes de acordo com os objetivos a serem alcançados pelo novo texto. Ao realizar uma adaptação, o autor relata histórias de formas diferentes usando as mesmas estratégias que contadores de histórias utilizam: atualizam ou tornam as ideias concretas, fazem simplificações, mas também ampliam; fazem analogias e criticam uma obra de forma positiva ou negativa. Na adaptação em questão, a obra recebeu efeitos sonoros, acréscimo e remoção de personagens e enredos, diálogos reestruturados, além de elementos da cultura ocidental pós-moderna, tais como as redes sociais, *smartphones*, televisores, como pode-se notar no trecho abaixo (Figura 2), extraído da versão final do roteiro de *A Guerra dos Mundos* em português:

Som do gravador sendo ligado. Fita rodando. Sons de mata noturna: Grilos, corujas, brisa, folhas sopradas. Uma respiração. Fogueira crepitando.	**Jorge:** ***(voz bem próxima ao gravador/aliviado)*** *Muito obrigado amigo.* **Bispo:** *De nada!* **Jorge:** ***(voz bem próxima ao gravador/aliviado)*** *Ainda bem que isso não quebrou quando aquele cara jogou no chão. Levaram meu carro, mas deixaram o gravador, que é o que mais importa agora (pausa). Bom...mas eu já gastei muita fita com besteira, tá na hora de gravar o que importa. (hesitante) Há dez anos, David, que é um velho amigo meu, foi chamado para participar de uma excursão a Sibéria, onde havia caído um meteoro a 45 anos atrás. Ele e sua equipe ficaram incumbidos de escavar e analisá-lo, para fins científicos. Depois de alguns meses de escavação e análise, David encontrou algo que mudaria os rumos das nossas vidas para sempre, pois...*

Figura 2: A GUERRA DOS MUNDOS, Adaptação para peça radiofônica, 2014.

O trecho citado mostra algumas alterações realizadas pelos pesquisadores: inicialmente, podemos observar que o personagem que antes era descrito por Wells como um personagem sem identificação, na ora adaptada recebeu o nome de Jorge a fim de facilitar o entendimento da peça radiofônica para o público-alvo; também, pode-se notar a presença de elementos da sociedade dos séculos XX-XXI, tais como carros, gravadores, celulares, televisores; além disso, a obra adaptada apresenta diálogos entre os diversos personagens, e assim a obra ganha uma dinâmica que antes não havia no romance traduzido.

A adaptação feita pode então ser vista como um suplemento do romance escrito por Wells. De acordo com Derrida (1973, p.371),

> *[o] suplemento vem no lugar de um desfalecimento, de um não-significado ou de um não-representado, de uma não-presença. Não há nenhum presente antes dele, por isso, só é precedido por si mesmo, isto é, por um outro suplemento. O suplemento é sempre o suplemento de um suplemento. Deseja-se remontar do suplemento à fonte: deve-se reconhecer que há suplemento na fonte.*

Dessa forma, o suplemento criado apresenta signos que ampliam o texto de partida, expandindo as possibilidades de interpretação da nova obra, já que a peça radiofônica criada foi enriquecida com elementos desse gênero, como vozes, efeitos sonoros, e também recebeu uma atualização no tempo e no espaço da narrativa. Carroças e bilhetes foram trocados por carros e conversas ao celular, as notícias da invasão alienígena, antes passadas no boca a boca, de um vizinho para o outro, agora são televisionadas ou consultadas na *internet* pelos personagens. A adição desse novo contexto histórico-cultural é vital para a sobrevivência da obra e a chegada da mesma a outros pólos de recepção, de modo que o texto adaptado se torna mais familiar ao leitor/ouvinte atual.

Além disso, os próprios meios de análise da obra têm se modificado com o passar do tempo. Até o fim do século passado, os estudos de processos criativos utilizavam-se, em sua grande maioria, de manuscritos produzidos à mão. Entretanto, com o passar do tempo, as análises foram se desenvolvendo e, atualmente, podemos analisar manuscritos modernos (Biasi, 2000) e até mesmo manuscritos já criados em meio digital. Um exemplo disso é uma sessão de gravação de áudio do Pro Tools, programa de computador utilizado para gravação e edição de vídeo e áudio. Como pode-se ver na figura (Figura 3).

A faixa de áudio em azul representa a gravação sem cortes da voz de um personagem de A Guerra dos Mundos, com todos os seus erros, falsos começos, diferentes versões de uma mesma fala, e até discussões entre o ator e o técnico de som e/ou diretor quanto a cacos, possíveis reestruturações de frases, entre outros. A faixa em verde mostra os cortes selecionados e editados que serão aproveitados, enquanto a faixa em lilás representa falas que precisam ser regravadas. É possível, então, observar vários manuscritos de diversas fases da gênese da adaptação em uma só tela, o que possibilita o estudo genético em um novo campo do saber digital.

Assim, o breve percurso criativo aqui delineado demonstra de que forma podemos utilizar a metodologia da Crítica Genética a fim de analisar o processo criativo de uma obra tão complexa como *A Guerra dos Mundos* ao ser traduzida, adaptada e gravada em audio-

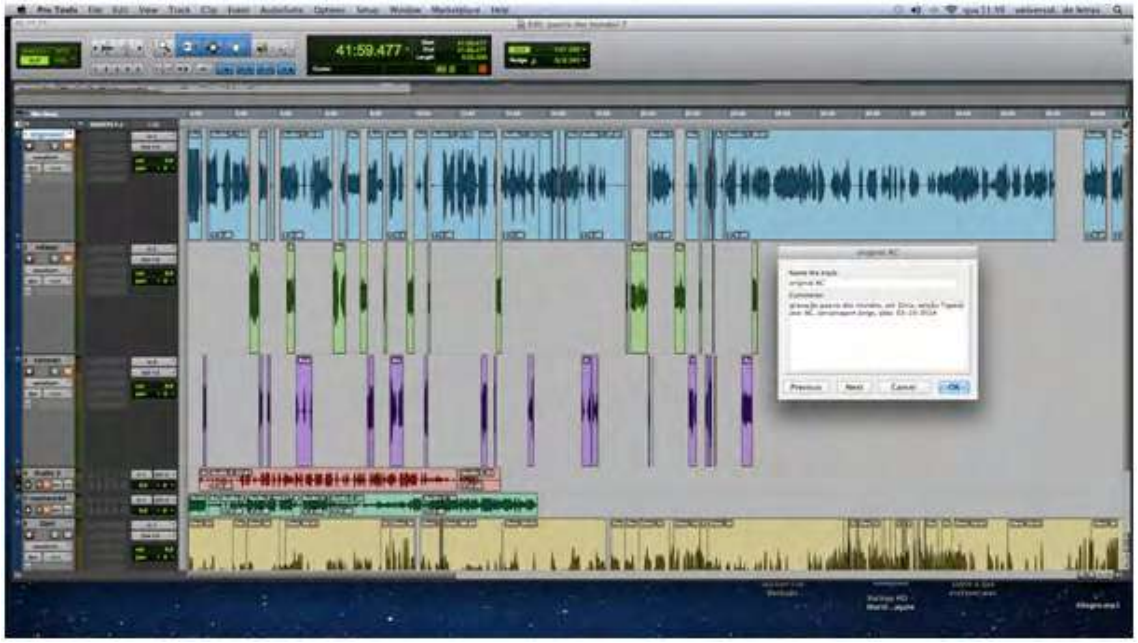


Figura 3: Sessão do Pro Tools, Gravação de A Guerra dos Mundos, 2014.

livro. Certamente, a pesquisa poderá ser aprofundada com a continuação das pesquisas de iniciação científica e mestrado que vêm sendo realizadas na Instituição promotora desta investigação.

REFERÊNCIAS

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

DERRIDA, J. Des Tours de Babel. In: GRAHAM, J. (Ed). Difference in Translation. London: Cornell University Press, 1985. p. 165 - 174.

HUTCHEON, Linda. A Theory of Adaptation. New York: Routledge, 2006.

SPERBER, George Bernard (org.). Introdução à peça radiofônica. S. Paulo, EPU, 1980.

WELLS, Herbert George. The War of the Worlds. The Project Gutenberg eBook, 2012. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/36/36-h/36-h.htm> Acesso em: 05 nov. 2013.

MANUSCRITOS DE ELIZABETH BISHOP: ORGANIZAÇÃO DO ACERVO E ANÁLISE GENÉTICA DO CONTO A TRIP DO VIGIA

ELIZABETH BISHOP'S MANUSCRIPTS: ORGANIZATION OF THE COLLECTION AND GENETIC ANALYSIS OF THE SHORT STORY A TRIP TO VIGIA.

Sílvia Maria Guerra Anastácio
Universidade Federal da Bahia/UFBA
Sirlene Ribeiro Góes
Universidade Federal da Bahia/ UFBA
Sandra Corrêa
Universidade Federal da Bahia/ UFBA

RESUMO

Analisar os manuscritos de um autor é um convite ao geneticista que deseja organizá-los, ao especificar as peças de um dossiê, datando-as, fazendo a classificação dos documentos de trabalho, por diferentes categorias para, em seguida, transcrever e interpretar esses documentos. Desse modo, é possível estabelecer uma ordenação que possibilite ao geneticista fazer uma análise do processo de criação em questão a partir dos dados disponíveis. O acervo que nos convida à organização está sediado no Departamento de Letras Germânicas, Universidade Federal da Bahia, e contém documentos de trabalho da escritora norte-americana Elizabeth Bishop, encontrando-se estes sob a forma de fac-símiles de dactiloscritos. São cerca de 3.500 páginas de textos em prosa e poesia, bem como cartas, notas, recortes de jornais e revistas, e fotos, esperando por pesquisadores interessados em analisá-los. Pensando na conservação desse acervo para a sua transmissão e ampliação das pesquisas genéticas, pretendemos, em primeiro lugar, apresentar tais documentos e discutir a metodologia utilizada em seu tratamento arquivístico. Uma vez que dispomos de todo o material já na etapa final de digitalização, buscamos propor a organização de um acervo digital que facilite o acesso e a análise das peças ali contidas. Como amostra do acervo, selecionamos um recorte do dossiê de criação do texto em prosa A trip to Vigia (1960), composto por quatro versões, que totalizam 39 páginas, quatro imagens e uma carta. A partir desse recorte, traçamos um possível caminho para estudar a gênese em questão, entendendo que os índices ali coletados para análise são capazes de revelar aspectos importantes do processo criativo da autora que, mesmo obliquamente, refletem aspectos da vida de Bishop ficcionalizados nos seus rascunhos.
Palavras-chave: Acervo digital. Elizabeth Bishop. Processo criativo. A trip to Vigia.

ABSTRACT

When a geneticist decides to analyze the manuscripts of an author, he is encouraged to organize those papers by dating and specifying the documents of the dossier, by classifying

them according to categories and then moving on to the transcription and interpretation phases. Then it is possible to establish a certain order that allows the geneticist to analyze a certain process of creation based on the available data. The collection under consideration is located in the Department of German studies, at the Federal University of Bahia, and exhibits working documents of the American writer, Elizabeth Bishop. Such documents, in the format of facsimiles and typed texts amount to 3.500 pages of prose and poetry, as well as letters, notes, newspaper and magazine clippings, besides photos; all this material is waiting for researchers interested in analyzing them. With an aim at securing the conservation of this collection for its transmission and expansion of genetic research, we intend, first, to present these documents and then, discuss the methodology of such archival organization. As the collection is in its final stage of digitalization, we seek to propose the organization of a digital archive to facilitate access to it and the analysis of its documents. As a sample of such collection is the dossier of the short story A Trip to Vigia (1960), which presents four versions of the text, thus amounting to 39 pages, four pictures and a letter. Based on this dossier, we proposed an analysis of such genesis, taking into account that the collected indices can reveal important aspects of the creative process of the author, and, even obliquely, it can reflect aspects of Bishop's life fictionalized in her drafts.
Keywords: Digital Collection. Elizabeth Bishop. Creative process. A trip to Vigia.

Quando um crítico genético se lança ao projeto de estudar o processo criativo de um determinado autor, seu primeiro desafio é o de localizar onde estão guardados os manuscritos que compõem o *corpus* de sua pesquisa. Uma vez identificada essa localização, em geral, parte-se para a obtenção da autorização de acesso aos documentos, reprodução fac-similar e estudo do recorte em questão. Mas o que fazer se, nessa busca, nos depararmos com um emaranhado de fac-símiles, riquíssimos para pesquisas genéticas, mas semiorganizados e pouco difundidos?

Motivados por essa inquietação, partimos para a organização do acervo da autora norte-americana Elizabeth Bishop (1911-1979), conservado no Departamento de Letras Germânicas da Universidade Federal da Bahia. Esse acervo, ainda pouco difundido, dispõe de textos em prosa e poesia, além de cartas, notas, mapas e fotografias, todos em formato de fac-símiles, carimbados e autenticados pela *Archives and Special Collections Library* de Vassar College, Poughkeepsie, Nova York, em 1995, biblioteca que, originalmente, detém a guarda e os direitos da maior parte do acervo da autora.

Dessa coleção, também faz parte cópias em formato fac-similar da vasta correspondência de Elizabeth Bishop com o poeta e grande amigo da autora, Robert Lowell, cujos originais se encontram na Houghton Library, Harvard University, Massachusetts. Na Biblioteca Central daquela universidade, ainda se encontra um exemplar do livro *Brazil,* de Elizabeth Bishop, com anotações feitas de punho pela própria autora que ficou inconformada com as intervenções dos editores da *Time & Life* que teriam modificado os títulos e o teor de cada capítulo daquele texto em prosa. Além de cópias fac-similadas desses rascunhos, há ainda um rolo de filme, enviado por aquela biblioteca nos EUA, que contém esses registros e que, posteriormente, foi transposto para mídia em CD para facilitar acesso de pesquisa.

Elizabeth Bishop nasceu, nos EUA, em Worcester, 8 de fevereiro de 2011. É nesse mesmo estado, Massachusetts, onde se encontram sediados os últimos manuscritos de trabalho referidos acima. Com a perda dos pais ainda muito jovem, teve uma infância conturbada, passando pelas casas dos avós maternos, paternos, das tias, até ingressar em um internato aos 16 anos. Nesse período já transitava entre os Estados Unidos e o Canadá, países onde viviam seus avós. Reconhecida, principalmente, por sua poesia de estilo reticente, Bishop teve o seu primeiro livro publicado, *North and South*, aos 35 anos, em 1946.

Em uma trajetória marcada pelo traço itinerante, Bishop chegou ao Brasil em 1951, onde viveu por cerca de 17 anos, período marcado por idas e vindas aos Estados Unidos. Tal período é considerado como o mais produtivo da sua escrita. Quanto à estadia de Bishop no Brasil, esta foi, na maior parte do tempo, marcada por sua relação amorosa com Lota Macedo, sua grande companheira brasileira. Em 1970, Elizabeth retornou, definitivamente, para os Estados Unidos, onde viveu, em Boston, Massachusetts, até 1979.

Assim, considerando o longo período que Bishop morou no Brasil e a imensa influência que nosso país teve sobre sua vida e sua escritura, a organização de um acervo com os manuscritos de trabalho da autora é, sem dúvida, de grande relevância. Essa coleção de manuscritos, tomada como objeto cultural e de conhecimento (GRÉSILLON, 2007[1994]), tem se mostrado alvo de interesse de muitos pesquisadores brasileiros, gerando a produção de artigos acadêmicos, dissertações e teses.

Uma vez que os manuscritos de Bishop têm sido utilizados por alunos de iniciação científica e Pós-Graduação em Letras da UFBA, como *corpus* de pesquisa, e percebendo que a difusão desse material poderia ensejar o aumento de estudos especializados sobre a autora, surgiu o projeto de organização e divulgação do referido acervo. O tratamento arquivístico do material ainda se encontra em andamento, mas já traz alguns resultados produtivos.

Pensando sobre a organização desse acervo e sobre os conceitos relacionados com tal área de estudo, cabe ressaltar a distinção entre os termos *arquivo* e *acervo*, a partir dos conceitos apresentados por Bordini. Segundo ela, é possível compreender arquivos como "lugares de guarda, com o propósito de preservar fisicamente os documentos neles contidos, implicando em atividades de higienização, embalagem, restauro e arquivamento"; enquanto acervos "consistem no conjunto de documentos em papel ou em objetos que testemunham a vida e a obra de um escritor", no caso, por estarmos tratando de acervos literários (2012, p.119).

Dessa forma, lidávamos com um acervo composto pelo conjunto de dactiloscritos que testemunham a obra de Elizabeth Bishop e que, por sua vez, encontravam-se - e ainda se encontram, também- armazenados em pastas físicas, ou arquivos, espaços de memória e conhecimento, os quais guardam parte da história da trajetória da referida autora. Pensando em dar praticidade ao acesso a tais documentos, escolhemos o espaço digital para armazená-los por entendermos que:

> *O meio digital se constitui, portanto, no espaço sem precedentes para a representação, registro e recuperação de documentos textuais, sonoros e iconográficos e, ao ensejar possibilidades variadas de armazenagem, memória e formatos, passou também a requerer novos elementos facilitadores de sua representação e recuperação. No novo contexto de produção, organização e recuperação de objetos digitais, as metas de trabalho não se restringem à criação de representações simbólicas dos documentos constantes de um acervo, mas compreendem a criação de novas formas de escrita para os hipertextos, e a criação dos denominados metadados, muitos dos quais podem ser extraídos diretamente dos próprios objetos, constituindo-se esses em chaves de acesso a serviço dos internautas (ALVARENGA, 2003, p.19 - 20).*

Dessa forma, a primeira parte do projeto de organização se constituiu em digitalizar todos os dactiloscritos e manuscritos de poesia e prosa da autora Elizabeth Bishop para, posteriormente, organizá-los em apresentações no Programa *Prezi*, disponibilizadas em um computador do Departamento de Letras Germânicas da UFBA, em CDs, e *online*, através de contas específicas "em nuvens".

Por documentos digitalizados entendemos aqueles que surgem em materialidade tradicional (impressos) e são, depois, digitalizados (CIRILLO, 2012); ou seja, codificados em dígitos binários e acessíveis para leitura através de sistemas computacionais. A digitalização desses documentos auxilia ainda a preservação e integridade dos documentos em papel, uma vez que o manuseio passa a ocorrer com a versão digital dos mesmos.

Organizar esse acervo nos fez colocar em diálogo a Crítica Genética e a Arquivologia. Da Arquivologia, buscamos os princípios práticos de catalogação e ordenação dos documen-

tos dentro de tipologias textuais e em obras específicas. Da Crítica Genética, buscamos entender especificidades dos estudos de processo, cada um com suas idiossincrasias. Visualizamos, ainda, o acervo como uma grande rede que se desdobra em nós semióticos, ou como um sistema maior, que acolhe sub-sistemas menores (SALLES, 2006).

Com base no *Manual de Organização de Acervos Literários* (Bordini, 1994) e no *Guide to the Elizabeth Bishop Papers,* disponível nos *site* da *Vassar College*, foi possível, em primeiro lugar, separar o material em duas grandes classes: textos em poesia e textos em prosa. A partir dessa separação inicial, partimos para a organização dos textos em prosa da autora, a qual será apresentada a seguir, visto que a obra poética ainda se encontra em fase final de digitalização.

Com os documentos em prosa separados e digitalizados, passamos à alocação e ordenação dos documentos nas subclasses a) *capítulos de livros*, b) *contos*, c) *resenhas*, d) *traduções* e) *notas* e f) *correspondências*. Para facilitar a organização dos documentos, foi criado o quadro abaixo que, contendo informações sobre as versões dos textos disponibilizados para consulta, também auxilia o trabalho dos geneticistas.

QUADRO 1

Textos em prosa de Elizabeth Bishop guardados no Departamento de Letras Germânicas da UFBA

	TIPO		NÚMERO DE PÁGINAS									
	CONTOS PUBLICADOS	Ano	Versão 1	Versão 2	Versão 3	Versão 4	Versão 5	Versão 6	Versão Publicada	Imag.	Obs.	Total páginas
1	In Prison	1938	13							-	-	13
2	Gwendolyn	1953	8	14	15	14	-	-	-	-	Possui 2 notas	53
3	A trip to Vigia	1960	7	10	11	11	-	-	-	4	Possui 1 carta	44
4	On the Railroad Named Delight	1965	12	13	11	3	5	6	4		Falta a pág 1 da versão 3	54
5	Complaining Creatures	1967	10							-	-	10
6	An Account of Marianne Moore	s/d	32							-	Faltam as pags 12, 13, 14 e 20 Public. em 1984	32 77 Tot.
7	Memories of Uncle Neddy	1975	14	15	11	26	-	-	20	-	-	86
8	Primer Class	s/d	8	7	11	-	-	-	-	-	Publicado em 1984	26
9	To the Botequim & Back	1970	6	7	-	-	-	-	-	-	-	13
10	The U.S.A. School of Writing	s/d	6	15	17	17	-	-	-	-	Data anterior a 1956	55
												386
	CONTOS NÃO PUBLICADOS	Ano	Versão 1	Versão 2	Versão 3	Versão 4	Versão 5	Versão 6	Versão Publicada	Imag.	Obs.	Total páginas
11	The Procession of St. George	1963	3							-	-	3
12	El Caracol	s/d	4							-	-	4

Quadro de textos em prosa de Elizabeth Bishop guardados no Departamento de Letras Germânicas da UFBA
Fonte: Elaborado pelos pesquisadores

Algumas subclasses ainda apresentam categorias menores, como observado no quadro acima; por exemplo, a subclasse *contos* é subdividida ainda em *contos publicados* e *contos não publicados*. Todas as classes são compostas por textos digitalizados (a partir de manuscritos datilografados; ou de punho da autora; ou mistos, ou seja, parte do texto escrito a mão e parte datilografado), contendo, com frequência, ilustrações e cartas. Objetivando manter um sistema de catalogação, estão sendo elaboradas fichas catalográficas, que apresentam o código do arquivo, sua localização no computador, categoria, gênero, autor, título, data, número de páginas, descrição e resumo de cada obra ou documento.

Um pesquisador que almeje realizar um estudo de processo do conto *A trip to Vigia*, por exemplo, ao pegar a ficha catalográfica do mesmo, já pode coletar informações importantes para seu estudo. Esse conto de Elizabeth Bishop, escrito por volta de 1960 e publicado em 1983, possui um dossiê genético composto por 4 versões do texto (39 páginas),

4 ilustrações (mapas do Brasil, do estado do Pará e do nordeste paranaense) e 1 carta. Os documentos foram mantidos conforme organização da Biblioteca da Vassar e, quanto à ordenação das versões, também esta se deu sem dificuldades, uma vez que as páginas já estavam numeradas. O que se fez foi um cotejo de documentos para verificar se a proposta de numeração das páginas da Biblioteca de Vassar era coerente.

De modo geral, observa-se, nesse dossiê, se comparado com outros que trazem textos da escritora, sua propensão em criar textos à maquina de escrever. O conto *A trip to Vigia* é todo datilografado, com acréscimos de escrita manuscrita, visando, com essas correções, o burilamento do texto. Através da análise dos dactiloscritos, foi possível inferir, também, que Bishop desenvolveu seu texto, no fluxo da escrita; não existem, portanto, para o conto em questão, notas de planejamento, lista de palavras, esquemas, enfim, nada que indicie um planejamento prévio (BIASI, 2010[2000].

A primeira e a segunda versão do texto dactiloscrito nos revela um alto índice de modificações. Existem aquelas que acontecem no decorrer da escrita textual, quando a escritora apaga termos utilizando a própria máquina de escrever (através do uso de barras "/"), enquanto outras transparecem no acréscimo, eliminação e deslocamento de termos marcados pelo uso da caneta; provavelmente essas correções são decorrentes do processo de releitura, bem como, devido ao aproveitamento dos espaços interlineares e marginais do papel (Figura 1).

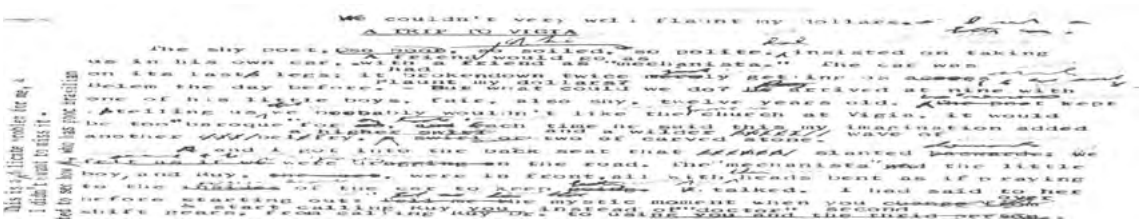


Figura1.Trecho da versão1, página 1, parágrafos 1 do manuscrito A Trip to Vigia
Fonte: Acervo de Elizabeth Bishop, Departamento de Letras Germânicas da UFBA.

Comparando as versões três e quatro desse mesmo texto com as iniciais, percebe-se que a escritora quase já não mais interfere no texto. Modificações aparecem apenas de modo pontual, o que pode inferir que se trata de provas editoriais.

Na prosa *A Trip to Vigia*, um conto com traços autobiográficos, a narradora (a própria Bishop ficcionalizada) conta um passeio a uma igreja nos arredores da cidade de Belém, no estado do Pará - Brasil. A viagem, feita em um carro velho e propenso a enguiços, leva essa narradora e outros passageiros a uma aventura por uma estrada tortuosa, de barro, em um período de chuvas e, por isso, lamacenta. Buscando pistas nas correspondências da autora, notamos que tal texto foi inspirado, principalmente, em uma viagem feita por Bishop ao Norte do Brasil, no período de carnaval de 1960 e relatada através de carta do ano anterior.

O texto mostra também que a narradora ao visitar Vigia, se sensibiliza com os problemas sociais encontrados e ainda retrata a forma como lidava com os moradores locais. Um aspecto interessante notado no cotejo entre as versões do texto é a forma como a narradora lida com o uso dos pronomes de tratamento no Brasil, em comparação às formas utilizadas nos Estados Unidos, onde não existe o "você", por exemplo. Sutilmente, com essa descrição, a autora deixa transparecer uma crítica às relações interpessoais do

Brasil, ressaltando que inicialmente uma pessoa desconhecida é tratada formalmente, mas que com o passar dos dias criasse uma intimidade atestada pelo tratamento informal identificado, em especial, pelo emprego do pronome você. Fato que é suplantado nas versões posteriores, não chegando à versão publicada.

A proposta de análise apresentada aqui é apenas um excerto do trabalho de leitura genética que está sendo feito sobre esse texto em prosa. Apesar de todas as facilidades que um acervo dessa magnitude pode oferecer aos pesquisadores, ainda restam questionamentos a serem discutidos. O problema do espaço mais propício para a guarda destes arquivos tão valiosos é um deles. De um lado, ainda vivemos rodeados pelo fantasma da possibilidade de danos a locais físicos de arquivamento; de outro, o espaço das "nuvens" ainda se mostra um tanto inseguro e suscetível á invasão. Dessa forma, muito ainda há para ser debatido até se chegar ao modelo mais indicado para a preservação e divulgação segura dessa preciosidade. Assim, as estratégias utilizadas para a organização do acervo digital de Elizabeth Bishop, mostradas neste artigo, indicam os passos iniciais de um trabalho que visa a organização e divulgação deste acervo riquíssimo o qual almejamos transformar em importante fonte de pesquisa sobre a referida autora.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Lídia. Representação do conhecimento na perspectiva da ciência da informação em tempo e espaço digitais. In: *Revista Encontros Bibli*: Florianópolis, n.15, 2003. 23p. Disponível em: http://www.redalyc.org/pdf/147/14701503.pdf Acesso em: 21 de jul de 2014.

BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: RDIPUCRS, 2010[2000].

BORDINI, Maria da Glória. *Manual de organização de acervos literários*. 2004. Disponível em: http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/fontes/manual_novo.htm. Acesso em: 23 abr. de 2014.

CIRILLO, José. Acervos digitais e crítica genética: ferramentas para as memórias de uma escritura digital. In: TELLES, Célia Marques; SANTOS, Rosa Borges dos. (Org.). *Filologia, Críticas e Processos de Criação*. Curitiba: Appris, 2012. p. 147-160.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética:* ler os manuscritos modernos. Tradução. Cristina de Campos Velho Birck et al., superv. Patrícia Chittoni Ramos Reuillard. Porto Alegre: EDUFRGS, 2007[1994].

GUIDE TO THE ELIZABETH BISHOP PAPERS, ca. 1880-1983 (bulk 1929-1979). Disponível em: http://specialcollections.vassar.edu/findingaids/bishop_elizabeth.html. Acesso em: 12 ago. de 2013.

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

LEITURAS EM DIÁLOGOS: UM SERTÃO EM LETRAS, IMAGENS E RASURAS

READINGS IN DIALOGUES: A BACKWOODS IN LETTERS, IMAGES AND ERASURES

Tailze Melo
Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG

RESUMO
O propósito desta análise é investigar os documentos de processo como redes de escrituras e, nesse sentido, também como espaço de sobreposições e confluências narrativas, advindas de movimentos tradutórios. Para isso, tomamos como objeto de estudo o conjunto dos seis diários de criação do diretor Luiz Fernando Carvalho desenvolvido na ocasião do processo criativo da minissérie A pedra do reino, exibida na TV Globo, em cinco capítulos em 2007. A minissérie é uma tradução da obra maior do escritor paraibano Ariano Suassuna, Romance d' Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta.
Palavras-chave: rede, processo criativo, minissérie A pedra do Reino.

ABSTRACT
The purpose of this analysis is to investigate the process documentation as networks of scriptures and in this sense also as a space of overlapping narratives and confluences, arising from tradutórios movements. For this, we take as empirical object the set of six daily creative director Luiz Fernando Carvalho developed on the occasion of the creative process of the miniseries A Pedra do Reino, appears on TV Globo, in five chapters in 2007. The miniseries is a translation of the work larger paraiba writer Ariano Suassuna, Romance d' Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta.
Keywords: network, creative process, miniseries A pedra do Reino.

Traçados fugidios: considerações iniciais sobre os diários de criação da minissérie *A pedra do Reino*, de Luiz Fernando Carvalho

Buscar o devir de uma obra estudando os traços escritos de sua gênese implica tomar o movimento como lugar de pesquisa. No entanto, somente é possível apreender um movimento escritural quando o pesquisador tem acesso aos documentos de processo de uma obra, ou seja, na expressão de Paul Valéry, é preciso estar diante da "fixação do instável"[41]. É preciso estar, paradoxalmente, entre a petrificação e a mudança. Instantes fugidios e suas inscrições, muitas vezes, rasuradas na folha de papel.

A análise aqui proposta nos leva a uma leitura realizada pelo viés da incerteza e pela ambivalência, atravessada pela pedra que dá à frase seu grão mais vivo. Pedra indigesta[42]. Estamos diante de um texto em estado reversível, ou seja, teremos que lidar com a "fecunda desordem da criação"[43], para usar novamente um termo de Valéry.

Para refletir sobre o movimento tradutório estabelecido no processo de criação da minissérie *A pedra do reino*, exibida na TV Globo, em cinco capítulos em 2007, tomaremos como objeto de estudo o conjunto dos seis diários de criação do diretor Luiz Fernando Carvalho. Optamos pelo termo diário de criação, mas poderíamos usar qualquer outro termo que apontasse para a ideia de registro do percurso criativo da minissérie: caderno de filmagem, *sketchbook*, dossiê, livro de processo, dentre outros dessa mesma rede semântica.

Nos diários de criação de Luiz Fernando Carvalho, tem-se um dossiê genético organizado em um volume na forma de seis livretos acondicionados em estojo ilustrado por Fernando Vilela O estojo de diários é composto por Livreto 1- A Pedra do Reino- Livreto; 2: Os emparedados; Livreto; 3- Os três Irmãos Sertanejos; Livreto; 4- Os doidos; Livreto 5- A demanda do Sagral; Livreto 6 – Diário de elenco e equipe (Figura 1).

Figura 1. Conjunto de diários que compõe o dossiê genético da minissérie A pedra do Reino.

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 (Figura 2).

Figura 2: Fac-símile do roteiro da minissérie sobreposto de anotações e ilustrações do diretor Luiz Fernando Carvalho (Fonte: CARVALHO, 2007).

O sexto livreto (Figura 3) é composto do diário 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 diário. 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 minissérie.

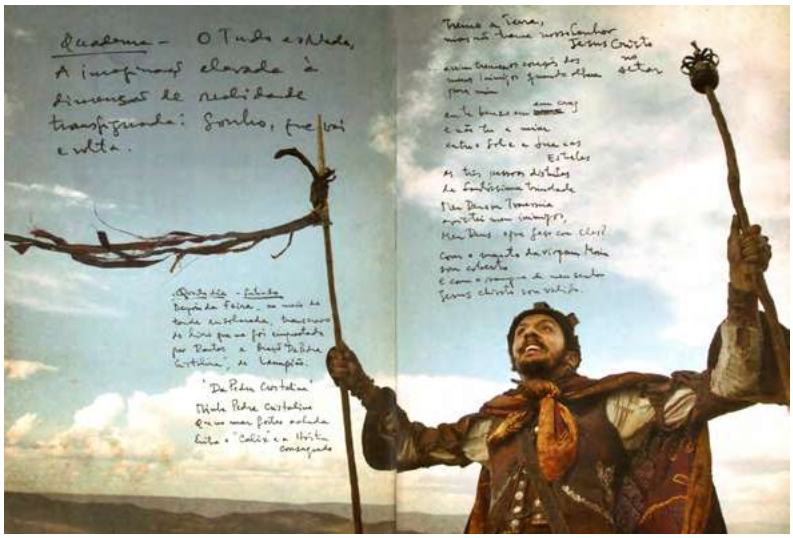


Figura 3: Páginas do sexto diário. Imagens dos ensaios da minissérie sobrepostas por anotações do diretor (Fonte: CARVALHO, 2007).

A minissérie é uma tradução da obra do escritor paraibano Ariano Suassuna, *Romance d' Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Assim, no caso dos diários de Carvalho, o movimento escritural se origina pela interlocução com a obra de Ariano Suassuna, sendo,

pois, tal gesto criativo de natureza marcadamente intertextual. A nossa análise se concentra na apreensão do movimento tradutório buscando interpretar pontos importantes da tradução – ainda sob a ordem do inacabado – do romance de Suassuna aos elementos narrativos da minissérie. Nesse sentido, não é nosso eixo de análise a tradução intersemiótica realizada, qual seja, a minissérie. Nem tampouco uma análise direta da obra de Suassuna. O texto de partida e a tradução nos interessam como lugar de complementaridade, até mesmo porque muito do interesse pelo movimento criativo deve-se à existência da própria obra entregue ao público e, portanto, em nosso contexto analítico, também se deve ao instigante romance de Suassuna, ponto de partida da criação de Carvalho.

REDES DE SIGNOS E SIGNIFICAÇÕES

Ao constatar que os diários de Carvalho se comportam como redes de escrituras e, nesse sentido, também como espaço de sobreposições e confluências narrativas, advindas de movimentos tradutórios, evidencia-se a necessidade de promover uma leitura em rede dessas "páginas-paisagens".

Para Cecília Almeida Salles (2003), a necessidade de abordar o processo criativo com o auxílio da metáfora da rede parte sobretudo do entendimento de que o ato de criação possui natureza complexa e por isso mesmo conceitos teóricos isolados não possibilitarão uma análise mais refinada dos documentos de processo. Isso porque estamos diante de materiais complexos que desafiam leituras lineares, e, nesse sentido, muitas vezes, os documentos de processos de um artista, incorporam uma diversidade de signos ativando relações que levam o pesquisador a se estabelecer em pleno campo relacional:

> *Estarei dando destaque especial à necessidade de se pensar nosso objeto de estudo no contexto da complexidade, o que implica romper o isolamento dos objetos ou sistemas, impedindo sua descontextualização e ativando as relações que os mantêm como sistemas complexos (SALLES, 2003, p.85).*

Um segundo argumento de Salles para trabalhar com a noção de rede no contexto metodológico que assume o campo da crítica genética é pautado no conceito de semiose, dentro do escopo da semiótica de Peirce. Conceito esse que parte da noção de que um signo só adquire sentido em relação a outros signos que participam de um dado contexto enunciativo. Isso significa dizer que a incompletude é inerente ao signo e que o sentido de um texto somente poderia ser construído em rede.

> *O ato criador como processo sígnico aparece como um processo inferencial no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo. Uma decisão do artista tomada em determinado momento tem relação com outras anteriores e posteriores. Do mesmo modo, a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações. A anotação no guardanapo do bar não é nada mais, muitas vezes, do que a tentativa de não deixar uma associação se perder (SALLES, 2003, p.85).*

Tomar o ato criador como um processo sígnico significa, pois, compreender que um movimento escritural não segue um pensamento linear, sendo incoerente buscar reconstituir o processo de criação dentro de uma suposta ordem cronológica, pois tal busca significaria acreditar na ideia de uma origem. Por esse motivo, a pesquisa de documentos genéticos se estabelece como uma interpretação, como uma rede de relações escolhida pelo pesquisador para analisar um dado processo de criação ao qual seria acionado como uma construção, ou seja, como uma interpretação realizada a partir da escolha de um recorte.

Ao começar os primeiros movimentos analíticos, como na exploração de um labirinto, a própria composição gráfica dos diários de Carvalho convida, em um primeiro momento, a percorrer caminhos diversos de leituras em busca do movimento escritural mais interessante para iniciar uma leitura em rede. O roteiro, sob o qual se encontravam as anotações do diretor nos cinco primeiros diários, poderia funcionar como uma primeira rota de leitura. No entanto, as rasuras, os deslocamentos, as inscrições interlineares, as anotações nas margens, os textos ensaísticos escritos no final de cada diário mostravam que também este roteiro, apesar de próximo de uma versão mais definitiva, ainda estava sendo trabalhado. Assim, partimos para a observação de constantes no feixe de possibilidades que é a escritura em seu momento genético. Como o objetivo desta análise não é apontar cronologicamente o percurso do processo criativo, mas estabelecer, por meio de uma leitura em rede, aspectos significativos do movimento criador de Carvalho, a partir de conexões entre os diários, surgiram algumas possibilidades de relações que sugeriam fluxos de sentidos importantes na composição da minissérie.

A MANDALA DA MEMÓRIA

Logo no início da exploração do processo criativo de Carvalho, ficou evidenciado que dois significantes gráficos imagéticos pareciam acionar uma série de outras imagens e palavras dispersas ao longo dos seis diários, ou seja, funcionavam como imagens sínteses. Essas imagens são as ilustrações circulares (Figura 4) e os desenhos de um olho, obsessivamente, registrados pelo diretor ao longo do roteiro (Figura 5). Por sua vez, as duas imagens, o círculo e o olho, interagem diretamente com outros registros referentes a personagem Quaderna, narrador rapsodo que transforma suas lembranças em relato oral e romance de feições epopeicas.

Figura 4: Uma das muitas imagens que remetem ao movimento circular nos diários. (Fonte: CARVALHO, 2007).

Figura 5: Desenho do olho como lugar de trânsito entre o mundo interior e o mundo exterior da personagem Quaderna. (Fonte: CARVALHO, 2007).

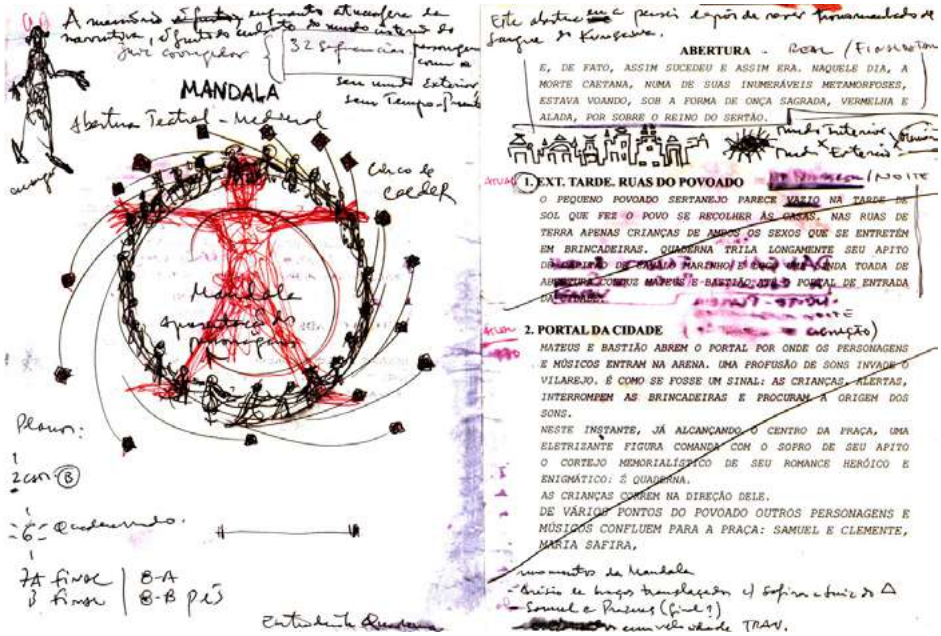


Figura 6: Anotações das páginas inaugurais do primeiro diário. Os registros verbo-visuais remetem à abertura da minissérie. (Fonte: CARVALHO, 2007).

Existem, ao longo do roteiro que compõe a primeira camada dos diários, vários tempos coexistindo num movimento denominado, em anotações de Carvalho, como tempo circular. Os registros do olho/memória, que indicam a circularidade do tempo, seria o início da nossa leitura em rede, pois, podemos afirmar que todos os outros registros dos diários interagem com a memória: lugar de enunciação da minissérie. Anotações sobre a montagem, a cidade cenográfica, a iluminação, o figurino, as personagens, as referências a outras linguagens, como, por exemplo, às artes plásticas, formam uma rede de registros acerca do processo criativo da minissérie que orbitam em torno da visão de mundo de Quaderna, epicentro da narrativa

Para fins dessa curta análise, podemos tomar os registros das duas páginas inaugurais (Figura 6) como um conjunto sinérgico de inscrições verbo-visuais que aciona outros registros contidos em todos os diários, do mesmo campo de significação, formando uma rede de sentidos em torno da ideia do tempo circular ocasionado pela memória de Quaderna.

Essas primeiras anotações estão mais diretamente direcionadas para a abertura da minissérie que foi pensada como um momento fulcral para o estabelecimento de sua dicção narrativa. Por isso mesmo, esses registros iniciais se conectam, em forma de rede, ao longo dos outros cinco diários, com diversos apontamentos de Carvalho. Como veremos, isso deixa entrever que todas as outras escolhas formais são derivadas dessas primeiras inscrições que apontam para a questão do tempo circular na narrativa.

No centro da página da esquerda, podemos ver a ilustração de uma mandala com o desenho da personagem Quaderna ao centro sobreposto da seguinte anotação: "mandala apresentação das personagens". Acima da mandala, o diretor faz uma outra inscrição que indica que a abertura da minissérie será "teatral e medieval". Ainda na página da esquerda, as anotações da margem são muito significativas e, como veremos mais adiante, estarão em conexão direta com a figura circular da mandala. São as primeiras anotações sobre a memória como lugar de enunciação da minissérie. Vejamos a transcrição: "A memória en-

quanto atmosfera da narrativa, é fruto do embate do mundo interior do personagem com seu mundo exterior." Na página da direita após o texto de abertura, estão, em um espaço interlinear, os registros que complementam a significação da mandala e as observações sobre a memória. Dentre tantos outros que encontraremos ao longo dos diários, temos o desenho de um olho seguido da anotação: "mundo interior x mundo exterior = memória."

Desse modo, ao tratar esses primeiros registros verbo-visuais, focados no círculo como metáfora do tempo e no olho como imagem/símbolo da memória, como o início de um percurso de uma leitura descentrada em que é possível ativar uma rede de imagens e palavras dispersas ao longo dos seis diários, podemos dizer que a memória é parte fundamental do jogo narrativo da minissérie *A pedra do Reino*.

Caberia na continuidade dessa rede, refletir sobre a memória como [...] o ponto mais iluminado de uma zona movente que compreende tudo o que sentimos, pensamos, queremos, tudo o que somos, enfim, num determinado momento (BERGSON, 2006, p.3). O gesto criativo de Carvalho se projeta para o escoamento sem fim das memórias de Quaderna não delimitadas por gavetas de lembranças, mas vertiginosas, armoriais e régias.

REFERÊNCIAS:

BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Cadernos de filmagem do diretor* (v.1,2,3,4,5,6). São Paulo: Globo, 2007.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética*: ler os manuscritos modernos. Trad. Patrícia C. Ramos Reuillard. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. Redes da criação. In: *Manuscrítica. Revista de crítica genética*, n. 11. São Paulo: Annablume, 2003.

NOTAS

41 VALÉRY. Apud. GRÉSILLON. Elementos de crítica genética. p.25.

42 Referência ao poema metalinguístico Catar Feijão, de João Cabral de Melo Neto.

43 VALÉRY. Apud. GRÉSILLON

GRAVETOS NO CAMINHO: MARCAS DO RASTRO CRIADOR EM GRAVETOS (1993) DE REGINA RODRIGUES

STICKS ON THE WAY: REGINA RODRIGUES'S TRACE FROM THE CREATOR'S TRAIL IN STICKS (1993)

Tatiana Campagnaro Martins
Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA-UFES/CAPES
José Cirillo
CNPQ/FAPES/ Universidade Federal do Espírito Santo /PPGA-UFES

RESUMO
Neste artigo, tomamos para análise o trabalho intitulado *Gravetos* (1993), da artista mineira Regina Rodrigues (1959-), uma instalação em cerâmica realizada na *Galeria Espaço Universitária, da Universidade Federal do Espírito Santo*. Buscamos através de relatos retrospectivos de sua chegada a Vitória, possíveis relações entre o processo de criação dessa obra e o espaço da nova cidade.
Palavras-chave: Arte, cerâmica, processo de criação, paisagem, instalação.

ABSTRACT
this article, we take to analyze the work entitled Sticks (1993), a ceramics installation made by Regina Rodrigues (1959-), an artist from Minas Gerais, in the EspaçoUniversitário Gallery, at Espírito Santo Federal University. Through retrospective accounts of hers arrival in Vitória, we look for possible relationships between the creation process of this work and the space of the new city.
Keywords: Art, ceramics, creative process, landscape, installation.

INTRODUÇÃO

Este artigo é parte dos estudos que investigam o processo de criação de artistas contemporâneos no Espírito Santo. Desenvolvido com recursos da CAPES e FAPES, junto ao Programa de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Essa pesquisa está integrada ao grupo de estudos sobre o processo criativo do LEENA/UFES, que busca mapear a produção artística capixaba. Nossa atenção se volta para os trabalhos da artista plástica Regina Rodrigues (1959-), radicada no Espírito Santo desde os anos de 1992, período que demarca o recorte desta investigação em curso. Para estudar os aspectos do processo de criação da artista, buscamos analisar a obra de arte a partir de sua construção, onde ela é o ponto de partida para se desvendar os meandros da criação.

Neste estudo analisaremos o trabalho *Gravetos*, uma instalação realizada em 1993, na *Galeria Espaço Universitário*, em Vitória. Pretendemos refazer alguns dos possíveis caminhos percorridos pela artista durante o desenvolvimento do trabalho, buscando estabelecer relações entre o seu processo de criação e o seu "habitar" no espaço da nova cidade para a qual se mudou.

A hipótese de uma relação entre essa obra e a nova paisagem na qual a artista passou a residir, surgiu a partir de entrevista nos cedida em 30 de abril de 2014. Conscientes de que a entrevista como documento de processo é um registro editado do ato criador, ou seja, uma informação mediada pela racionalidade do artista, mas que pode guardar nuances desse momento e conter informações importantes sobre a criação do trabalho. Iremos utilizá-la como fonte, na busca por referências que possam guiar nossa investigação à cerca da criação desta obra, cientes de que ela é posterior ao ato, mas que é um testemunho dele.

> *Entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos são documentos públicos que oferecem, também, dados importantes para os estudiosos do processo criador; têm, no entanto, um caráter retrospectivo que os coloca fora do momento da criação, ou seja, não acompanham o movimento da produção da obra (SALLES, 2004, p.19,20).*

A obra *Gravetos* foi o primeiro trabalho realizado por Regina na cidade de Vitória, no Espírito Santo, e traz indícios de que o impacto da mudança de ambiente, cidade/estado/instituição, foi uma das molas propulsoras da obra em questão. Para tal análise, nos parece necessário conhecer um pouco do ambiente afetivo que constituía até então o universo espacial desta artista. Regina Rodrigues é natural de Araguari, em Minas Gerais, onde passou a infância entre a fazenda e a cidade. Graduou-se em Decoração pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em 1981 e em Artes Plásticas em 1983. Teve maior identificação com as áreas da tridimensão, em especial nas linguagens da Cerâmica e Tecelagem (RODRIGUES, 2014). Após sua formação ministrou aulas de Cerâmica junto à Universidade, onde se formou. Manteve, naquele momento, a oficina de Cerâmica da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como espaço de aula e – dupla atuação e ocupação do espaço que a artista vai continuar se colocando mesmo depois do seu deslocamento para o Espírito Santo. Em 1992, mudou-se para Vitória, assumindo a cadeira de cerâmica do Curso de Artes, na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Em entrevista, Regina Rodrigues falou sobre o momento de sua chegada à cidade.

> *Quando eu mudei de Uberlândia para cá, eu...foi muito engraçado! Porque eu fui morar muito próximo da universidade! Então...o que eu fazia? Eu fazia sempre o mesmo trajeto. O que me deu uma obra, que é o "caminho, caminhos, caminho". O caminho tem a ver com isso, que é... exatamente... exatamente, o caminhar da minha casa para a universidade [...](RODRIGUES, 2014).*

Quando a artista fala em "caminho" e "caminhos", se refere à obra *Gravetos*, o que nos leva a crer que a nova rotina e o trajeto diário, de alguma forma, sensibilizaram sua percepção.

O TRAJETO COMO IMAGEM GERADORA

Tomando como referência a fala da artista sobre seus "caminhos", começamos a investigar esses trajetos, não só como "deslocamento", para a universidade ou pela cidade, mas também como "descobrimento" de um novo ambiente que passou a habitar. Assim, nos parece que da dualidade entre o deslocamento e o descobrimento, começa a configurar-se um novo momento na obra de Rodrigues – no qual tem sua percepção afetada pela nova relação que [ela] é obrigada a estabelecer com o ambiente que a contém e pelo qual se desloca. Deslocar-se pelo novo ambiente, a levou a estabelecer outros modos de relação afetiva com o espaço, [e] que parecem acionar uma nova percepção ambiental na artista.

Yi-Fu Tuan (1930), em *Topofilia,* traça uma interessante reflexão sobre os modos como o ambiente afeta a percepção dos sujeitos, bem como seus modos de organizar suas práticas e saberes. Esse autor define percepção como "[...] tanto a resposta dos sentidos aos estímulos externos, como a atividade proposital, na qual certos fenômenos são claramente registrados, enquanto outros retrocedem para a sombra ou são bloqueados [...]" (1980, p.4). Em busca dos elementos desse ambiente físico - que possivelmente despertaram o interesse da artista, descreveremos o percurso realizado por ela diariamente. O autor afirma que duas pessoas não veem do mesmo modo a mesma realidade, mas que podem compartilhar percepções comuns, por terem órgãos perceptivos similares e modos de existir contaminados por um compartilhamento social e cultural, (1980, p.6). Assim, acreditamos que podemos descrever o itinerário segundo nossas experiências e lembranças do percurso daquela época.

Caminhando de seu apartamento, no bairro Jardim da Penha, até as dependências do Centro de Artes na UFES, local onde realizava sua atividade como docente, pesquisadora e artista plástica, Regina Rodrigues percorria aproximadamente, 300 metros. Seguia pela calçada, entre os prédios de três pavimentos e a rua asfalta com tráfego leve. Esse primeiro trecho do trajeto era pouco arborizado e se encerrava no encontro com a Avenida Fernando Ferrari, uma pista de mão dupla, com trânsito intenso, separadas por grandes blocos de concreto conhecidos como 'gelo baiano'. Era necessário aguardar o semáforo para conseguir atravessar para o outro lado, onde ficava o campus da UFES. Na segunda parte do trajeto, até chegar ao Centro de Artes, era preciso ainda percorrer mais uns 300 metros, por uma espécie de passarela cimentada, que cortava um imenso gramado sob

grandes árvores, de copas plenas que deixavam que o sol penetrasse apenas por fachos de luz . Essas árvores ocupavam o espaço livre entre as construções. Era uma passarela de aproximadamente 3 metros de largura, ladeada por Flamboyants, Acácias, Eucaliptos e Ipês que floriam ao longo do ano. Desse caminho construído em linha reta, bifurcava uma série de atalhos desenhados na grama pela insistente passagem das pessoas apressadas, que por ali transitavam (figuras.1, 2 e 3). Mais que atalhos, esses caminhos de resistência aproximavam o passante ainda mais das árvores e dos animais que as ocupavam.

De que forma essa paisagem tão distinta daquelas do cerrado no Brasil Central, despertou os sentidos da artista? Referimo-nos aqui à paisagem segundo Maderuelo: "[...] uma construção, uma elaboração mental que os homens realizam através dos fenômenos de uma cultura [...]"(2006, p.17), (tradução nossa)[44]. Segundo ele a paisagem não é apenas o lugar com seus elementos físicos; montanhas, planícies, rios, praias, árvores, flores, frutos, animais e assentamentos humanos, esses são apenas o substrato físico.

Figura 1, 2 e 3:Cento de Artes, UFES.
Fonte: fig 1:<http://ecivilufes.wordpress.com/ufes/fotos/paisagens-ufes-18/>. Acesso em 05 out 2014.
fig.2 http://ecivilufes.wordpress.com/ufes/fotos/paisagens-ufes-19/> Acesso em 05 out 2014.
fig.3< http://graduacao.ufes.br/centro-de-artes-%E2%80%93-car. Acesso em 22 ago. 2014.

As ideias, sensações e sentimentos que elaboramos por meio dos elementos físicos constituintes do lugar é que o eleva a categoria de paisagem. Para usarmos de forma correta o termo paisagem, é necessário que haja um olho, um observador que contemple esse conjunto de elementos físicos e que através de sentimentos, os interprete emocionalmente (MADERUELO, 2006).

Javier Maderuelo afirma que ao pensarmos nos elementos de uma paisagem geralmente nos atemos aos sólidos como árvores, montanhas, rios e mares. Mas que a luz, geralmente associada ao fenômeno que possibilita a visão da paisagem, também pode ser considerada um elemento constituinte dela, já que "[...] suas qualidades cromáticas, intensidade, direção e ângulo de difusão [...] constituem alguns dos valores emocionais e plásticos mais importantes de uma paisagem [...]" (2006, p.143, tradução nossa)[45]. Além da luz incluiremos também, nesse caso, o vento, o som e o cheiro como elementos importantes na percepção desse espaço.

Ao refletir sobre a percepção do ambiente, Yi-Fu Tuan analisa os sentidos humanos e diz que percebemos o mundo simultaneamente através desses sentidos. Ele destaca a visão como predominante, pois somos capazes de captar informações espaciais precisas e detalhadas, por isso damos mais valor ao que vemos do que ao que ouvimos. No entanto, somos mais sensíveis ao que ouvimos do que ao que vemos. Ele acredita que o homem moderno tende a negligenciar o olfato, mas que o odor é capaz de evocar nossa memória, trazendo lembranças e sensações (1980).

Voltemos ao novo trajeto percorrido diariamente pela artista. Partindo do princípio que "[...] com boa vontade uma pessoa poderá entrar no mundo da outra, apesar das diferenças de idade, temperamento e cultura [...]" (TUAN, 1980, p.7), imaginemos então o impacto de sair de uma área urbana; entre edifícios e carros, o calor do asfalto, o som dos veículos, o cheiro da fumaça e chegar a um espaço gramado, arborizado, onde o sol atravessa a vegetação ao som do farfalhar das folhas e o aroma da vegetação. Não acreditamos que essa experiência, o contraste entre o urbano e o ambiente arborizado do campus, seja algo nunca vivenciado antes pela artista que durante boa parte de sua infância e juventude viveu na cidade, mas passava os fins de semana na fazenda. Entretanto, como rotina diária essa era uma novidade e as impressões fugazes, as sensações evocadas pela memória da terra

natal deram lugar a sentimentos que a levaram a deter sua atenção a alguns elementos constituintes dessa nova paisagem. Parece-nos que Rodrigues se colocou no movimento de interpretar emocionalmente esse lugar de seus percursos, cuja iluminação parecia recortada, mediada pelas árvores, ora por suas copas abundantes, ora por grandes cachos de flores vermelhas, amarelas ou roxas espalhadas pelo espaço que percorria.

Em entrevista, a artista relata que a pesquisa que desenvolvia na época sobre as argilas do Espírito Santo também direcionou seu olhar para o entorno. Ela buscava entender não somente a paisagem, mas também a matéria-prima de sua obra, o barro.

> *[...] e também os projetos, comecei a fazer o projeto que me fez enxergar também o entorno, a conhecer um pouco mais onde eu estava, que foi a pesquisa, a pesquisa sobre as argilas. [...] me deu uma visão de como é estar aqui e estar em Minas [...] a pesquisa me fez andar, buscar né!Buscar coisas, conhecer o espaço [...].(RODRIGUES, 2014)*

A partir desta fala da artista, ficaram evidentes como as diferenças e semelhanças geográficas permeavam seus pensamentos. As lembranças evocadas pelos estímulos externos da paisagem se tornaram fonte geradora de estímulos internos que a levaram a coletar "coisas", entre elas, os gravetos que encontrava no caminho. Inicialmente colecionou esses objetos, guardando-os e observando-os diariamente. Rodrigues se coloca como uma coletora. Primordial ato de sobrevivência, coleciona objetos - arqueologias de seus trajetos. Em um segundo momento, selecionou alguns desses gravetos e os reproduziu em argila a partir de moldes de gesso (RODRIGUES, 2014).

DA COLETA À IMAGEM GERADORA: UM PROCESSO EM EVIDÊNCIA

Os gravetos selecionados por um colecionador de variedades foram se tornando um projeto poético. Traduzidos para outra materialidade, esses se transformaram em módulos de barro, replicados em série. À medida que esses secavam, antes mesmo de se desidratarem totalmente, as formas eram buriladas, alisadas por pequenas pedras, também colhidas pela artista no seu novo espaço de vivência. Esse processo dava à argila uma superfície lisa e quase brilhante. As peças em argila foram queimadas em forno elétrico, algumas com engobe[46] preto, outras em sua cor natural. As que permaneceram na cor da argila foram queimadas novamente em latão com serragem, adquirindo manchas da fumaça sendo, posteriormente, enceradas com graxa incolor. Nessa entrevista a artista também comentou sobre a relação das cores em seus trabalhos e, com a mudança de Uberlândia para Vitória. "[...] Quando eu vim de Uberlândia para cá, eu já vim tirando a cor. Foi muito engraçado, já não veio a cor mais comigo. Eu só usei a cor do próprio pigmento, da própria natureza daqui [...]" (RODRIGUES, 2014).

Ao receber o convite para expor na *Galeria Espaço Universitário,* a artista montou uma instalação com os módulos que vinha produzindo (figura. 4). Os gravetos em cerâmica, dezenas deles, foram dispostos lado a lado, ocupando aproximadamente 2 metros quadrado do piso da galeria, formando uma espécie de caminho.

Figura 4: Regina Rodrigues. Detalhe da instalação Gravetos, 1993. Galeria Espaço Universitário
Fonte: acervo da artista.

Eram na verdade dois caminhos, um formado com os gravetos mais escuros, trabalhados com engobe e o outro pelos mais claros, queimados na fumaça. Fixados por trás com um arame, a artista deslocou verticalmente alguns gravetos e lateralmente outros, criando movimento. Esses caminhos irregulares, ora estavam lado a lado, ora se cruzavam, passando um por cima do outro, como se acompanhassem a topografia de um solo imaginário, como os atalhos e bifurcações criados pelos transeuntes sobre a grama do campus.

Salles (2004), ao falar sobre a relação entre a matéria e a intenção criativa, afirma existir uma interdependência entre esses elementos. Considera como matéria tudo aquilo que o artista escolhe, manipula e transforma em prol da obra. No caso do trabalho em questão, *Gravetos*, observamos nas escolhas da artista uma forte relação com o meio físico, com a paisagem e a natureza. Essa relação se estende desde a sensibilização pelos elementos físicos do lugar, até a montagem da obra no espaço da galeria, passando pela apropriação dos objetos, pela escolha dos materiais e dos procedimentos técnicos para a execução do trabalho.

Os caminhos, formados pelos gravetos de cerâmica reproduzidos a partir dos gravetos coletados pelos caminhos da artista, são a materialização da relação dela com a nova paisagem e, porque não dizer, a materialização de seus caminhos, com a memória e os sentimentos do passado e o envolvimento com o novo espaço, o presente.

REFERÊNCIAS

MADERUELO, Javier. El paisaje: génesis de um concepto. Madrid; Abada Editores, 2006.
RODRIGUES, M. Regina. Maria Regina Rodrigues: depoimento [abr. 2014]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2014. 1 arquivo MP3 (23:59 min.).
SALLES, Cecilia Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. 2.ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004.
TUAN, Yi-Fu. Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Editora Ática, 1992.

NOTAS

44 "El paisajees um constructo, uma elaboración mental que loshombres realizamos a através de los fenómenos de la cultura" (MADERUELO, 2006, p.17).

45 "[...] cualidades cromáticas, intensidad, dirección, grado de difusión, [...] constituyen alguns valores emocionales y plásticos más importantes de um paisaje [...]"(MADERUELO, 2006, p.143).

46 Engobe: argila líquida, de cor natural ou pigmentada com minerais, que é utilizada para pintar a superfície de outra argila antes da queima.

VISUALIDADE DA ESCRITA NAS ARTES VISUAIS: COR TEXTO, LER/VER NÃO VER.

Yuly Marty
Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UNICAMP

Lúcia Fonseca
Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UNICAMP

RESUMO
O presente artigo tem como proposta discutir a incorporação da escrita no trabalho criativo, seguindo uma abordagem processual a partir de dois trabalhos, "Poemas Figurados" e "Narrativas" fazem parte de uma Pesquisa de Mestrado que está em andamento desde meados de 2012. Estes trabalhos incorporam a linguagem escrita apropriando-se de recursos da poesia e da literatura para sua constituição poética, assim como a apropriação de materiais existentes no mercado para seu uso imediato. A apropriação da literatura se manifesta com a incorporação de fragmentos de textos literários e palavras. Estes aspectos têm sido pensados ao longo da pesquisa originando questões construtivas para o desenvolvimento teórico da dissertação. Uma das questões analisadas no presente artigo é a visualidade da escrita - cor do texto – ler/ver não ver, assim como a influência dos materiais que constituem o trabalho.
Palavra-chave: escrita, visualidade, ler/ver, artes visuais.

ABSTRACT
The purpose of this article is to discuss the incorporation of writing in creative work, following a procedural approach based on two works, "Poemas Figurados [Figured Poems]" and "Narrativas [Narratives]," which are part of master's degree research underway since mid-2012. These works incorporate written language using poetry and literature resources for their poetic creation, as well as materials existing in the market for their immediate use. The appropriation of literature is displayed by the incorporation of fragments of literary texts and words. These aspects have been considered throughout the research leading to constructive questions for the theoretical development of the dissertation. One of the aspects analyzed in this article is the visuality of writing – color of text – see/not see, see/read, as well as the influence of the materials the constitute the work.
Keywords: visuality, writing, read/see, visual arts.

LER/VER – NÃO VER

Quando lemos um texto as palavras vão sendo comumente percebidas sem que sejam inteiramente detalhadas. Ler tornou-se, desta forma no ocidente, uma atividade bem definida e mecanizada, o olhar seguindo sempre o mesmo percurso já habitual da esquerda para a direita, os sinais dispostos em cadeias lineares que por sua vez se organizam em colunas padronizadas, percorridas em todos os casos de cima para baixo na horizontal. Esta apreciação nos é, sem dúvida, familiar e pode chegar até a parecer óbvia.

> *[...] À medida que sou cativado por um livro, não vejo mais as letras na página, não sei mais quando virei a página; através de todos esses sinais, de todas essas folhas, viso e atinjo sempre o mesmo acontecimento, a mesma aventura, a ponto de não mais saber sob que ângulo, em qual perspectiva eles foram oferecidos, [...] (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 31)*

A passagem citada faz referência ao efeito que a linguagem tem de fazer-se esquecer ao conseguir expressar "Quando alguém – autor ou amigo – soube exprimir-se, os signos são imediatamente esquecidos, só permanece o sentido, e a perfeição da linguagem é de fato passar despercebida" (2002, p.32). Se bem para o autor é essa "exatamente a virtude da linguagem" ao dissimular-se diante de nossos olhos e dar vazão ao próprio pensamento. Em um sentido mais amplo, nas artes visuais, Ler/Ver, não se limita unicamente ao sentido linguístico, mas, também, à todo aspecto formal e conceitual que uma obra apresenta. Isto nos remete a uma escrita e a uma linguagem que para se constituir no mundo incorpora elementos gráficos e plásticos de textos verbais e visuais e objetos para serem lidos/vistos em conjunto.

A partir de textos e palavras escolhidos principalmente pela importância poética atribuída ao conteúdo textual, os trabalhos "Poemas Figurados" (Figura 1 e 2) e "Narrativas" (Figuras 3 e 4) apresentados aqui pressupõem da leitura, o "ler" como meio para se instaurar. No entanto, uma vez que são dispostos em um espaço como elementos que se oferecem à nossa leitura e nossa mirada, passam a convocar, também, nossa sensibilidade para suas formas plásticas. Logo, as eventuais palavras ou letras, já não operam mais como puros estímulos literários; ao contrário, existindo como signos de significantes linguísticos, desafiam-nos a uma visão/leitura.

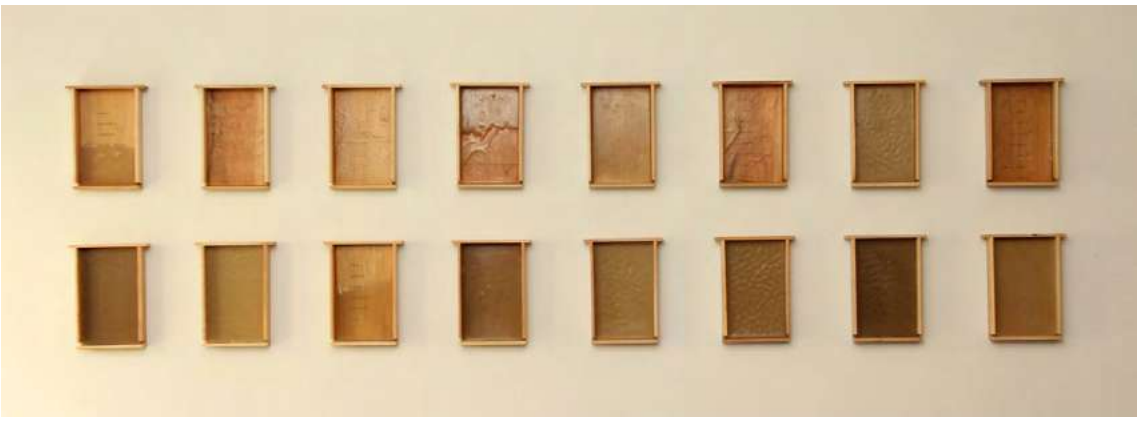


Figura 1. "Poemas Figurados" Montagem de 16 peças, medida total 124 x 42 x 3 cm. Vista frontal. Cada peça mede 17 x 11 x 3 cm. (Arquivo pessoal)

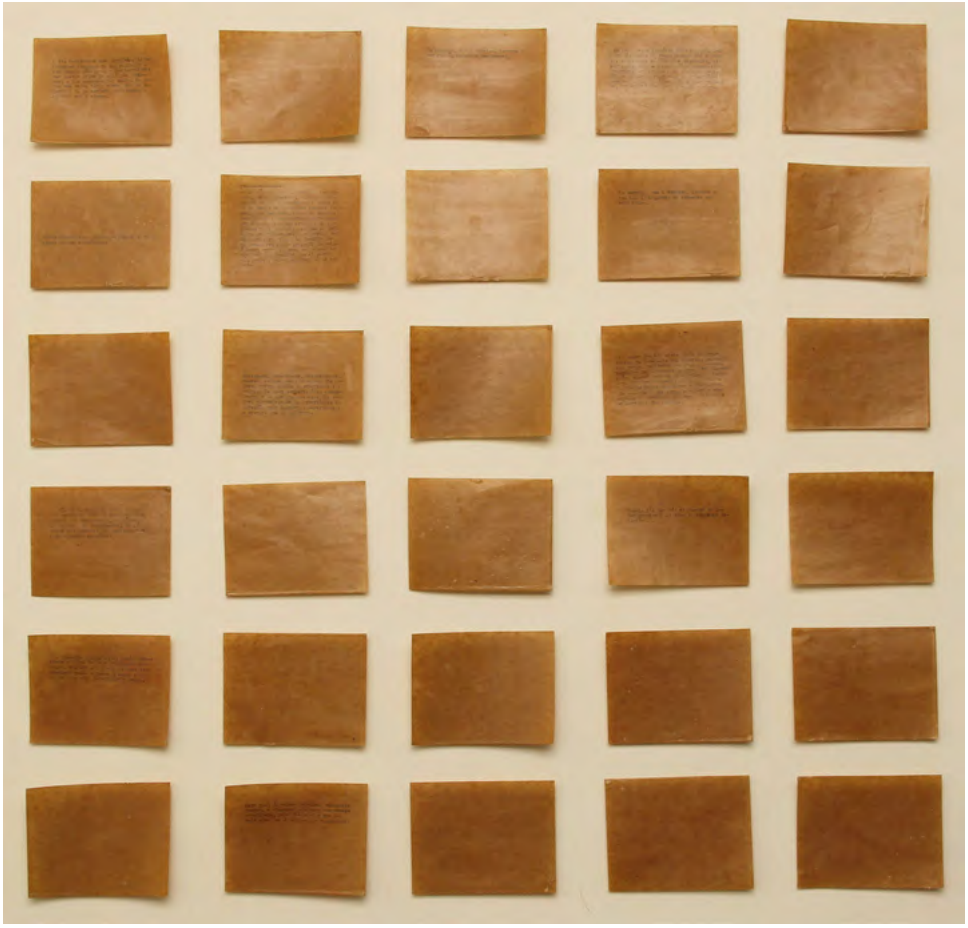


Figura 2. "Poemas Figurados", vista lateral. Montagem de 16 peças, medida total 124 x 42 x 3 cm . Cada peça mede 17 x 11 x 3 cm. (Arquivo pessoal)

Figura 3 e 4 . Á esquerda: vista frontal do trabalho "Narrativas", detalhe de 30 peças de um total de 90. Cada peça mede 13,5 x 10 cm. Material; papel kraft e cera de abelha. Medida total da montagem do trabalho 390,5 x 88 cm. (Campinas, 2014) Á direita: Vista lateral. (Arquivo pessoal)

Neste caso, nos enfrentamos particularmente ao não saber mais ao certo de que maneira ler e de que forma ver. Até onde se apela à decifração ou à necessidade de transitar com os olhos todo o percurso visual que configura o trabalho? Deste modo já não se descobre mais qualquer possibilidade de leitura ou de visão independentes. Um ler/ver modificado e subordinado a valores que estão longe de nossa percepção imediata, ultrapassando a informação direta que é transmitida. Cabe também pensar a escrita como material. De que forma o ler/ver é influenciado pelo material que o constitui? E que importância este tem na sua constituição como trabalho? Estas reflexões se iniciam na observação dos trabalhos apresentados a continuação.

Em "Poemas Figurados" a palavra é explorada enquanto elemento visível, semi-oculto ou oculto. Mas é exatamente por isso, contudo, que ela vem à tona como texto-objeto que testemunha a respeito de algo. Os materiais constituintes deste trabalho são gavetas de madeira e cera de abelha, provenientes da apicultura. No interior das gavetas se realizam transferências de palavras em branco e preto por meio de tinner para, logo, preencher-las com a cera formando camadas que mudam de espessura, permitindo ou não sua fácil leitura e que, em outras, se dificulta por completo quando as palavras que estão por trás ficam totalmente cobertas por cera. Como tal, o aumento da quantidade de cera sobre os textos faz com que a leitura habitual se torne difícil. A leitura vai desaparecendo até que a palavra perca sua nitidez (Figuras 5). Neste trabalho a palavra é "velada", ao velar impeço que o texto seja lido, mas é um impedimento seletivo, já que algumas palavras ficam mais ocultas que outras, "existe uma invisibilidade que é ainda uma maneira de deixar-se ver", pois algumas palavras não são vistas mas estão presentes.

Figura 5. Gavetas de madeira com cera de abelha no interior. Medidas 17 x 11 x 3 c/u. (Campinas, 2013) (Arquivo pessoal)

As palavras utilizadas referem-se à organização sistemática das abelhas – reino, filo, classe, ordem, sub-ordem, super-família, família, sub-família, tribo, gênero, espécie – estas palavras foram distribuídas e reorganizadas sem seguir sua ordem original e sem a utilização de todas elas ao mesmo tempo. Aqui o conteúdo semântico é adaptado a fim de que se ressalte a forma visual, o estímulo poético. Mesmo que a leitura do material lingüístico seja possível, ela apenas se fará por meio de um esforço visual.

A "cor da escrita" neste trabalho incide segundo a tonalidade e quantidade da cera aplicada nas gavetas, assim como seu processo de mistura (cabe resaltar que este processo de mistura se origina na extração da cera antes da comercialização, por isso sua variação de cor). No caso da cor amarela, cor predominante na cera de abelha, não tem uma cor constante o que a faz ter varias tonalidades, obscurecendo-se e chegando a ter uma aparência 'turva'; "O amarelo – que, depois do branco, é a cor mais luminosa e a que mais se identifica com a luz – não suporta a atenuação descendente, perde a sua configuração básica e se torna um tom 'sujo' e desagradável." (GUIMARÃES, 2000, p. 59). No caso da cor da cera depositada nas gavetas, pode se apreciar uma redução de intensidade (atenuação descendente) o que faz ter uma aparência escura. Neste caso, o material influencia a forma de ler/ver, na medida que cada parte já não atua em forma independente e sim como um conjunto que se oferece ante nossos olhos como uma unicidade.

Contudo, o trabalho envolve outros aspectos, como a forma que origina os efeitos plásticos. Como é o caso da gaveta de madeira, que abriga cada uma das letras que formam as palavras contidas nela. A gaveta transforma-se em um fator delimitador do conteúdo e do espaço, determinando com precisão os limites da cera e da escrita. Por sua vez, as palavras são distribuídas originando espaçamentos, alguns destes espaçamentos são fundamentais para a composição do texto, outorgando um 'respiro' entre as palavras, "Dos espaçamentos, dos brancos, da disposição das palavras no espaço da página é que emergem os significados." Para referir-se à importância do valor visual dos signos linguísticos. (VENEROSO, 2012, p.35).

No trabalho "Narrativas", as transcrições de texto não sofrem interferências o que permite uma leitura que se faz presente para ser lida. Os textos utilizados para este trabalho foram extraídos do livro "A vida das abelhas", livro escrito em 1901, pelo poeta e filósofo

franco-belga Maurice Maeterlinck que une, de uma forma poética a divulgação científica à metáfora sobre a sociedade humana. Suas páginas colocam em evidência a vida da natureza e o mistério do homem. Este trabalho reúne fragmentos desse livro, onde os textos fazem referência ao comportamento, convivência e rotinas das sociedades. Ao reescrever apenas alguns fragmentos, deixo de fora a narrativa original e crio pequenas histórias que deixam ao leitor a liberdade de interpretar (Figura 6). A leitura nos leva a descrições de hábitos e fazeres, sejam de um indivíduo ou de uma sociedade. Escritos em português e espanhol, os textos narram acontecimentos sem identificar ou diferenciar a que sociedade se referem. "Toda obra resulta de um enredo que o artista projeta sobre a cultura", escreve Nicolas Bourriaud, "considerada como o quadro de uma narrativa –que, por sua vez, projeta novos enredos possíveis, num movimento sem fim", (BOURRIAUD, 2009, p. 14). Assim, a utilização dos textos empregados neste trabalho passam por um processo de reordenação e manipulação para ser lançados novamente ao espectador.

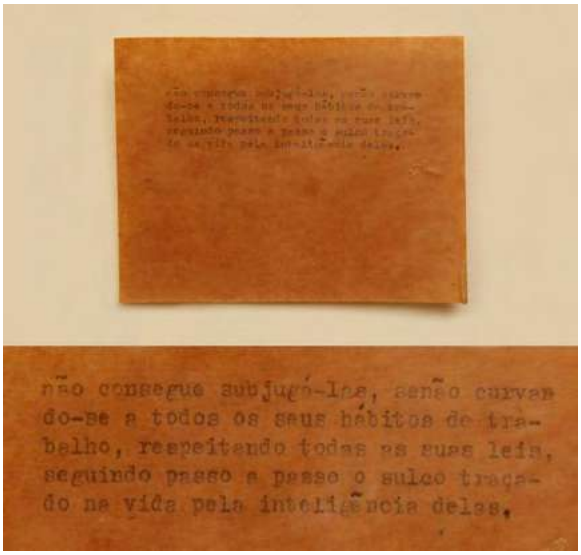


Figura 6. Detalhe de uma das peças que compõem o trabalho "Narrativas". Materiais: Papel kraft, banhado em cera de abelha. Medida: 13,5 x 10,5 cm. (Arquivo pessoal)

Os textos são datilografados sobre pequenas folhas de papel kraft (13,5 x 10,5 cm) na sua cor parda caraterística e, posteriormente, são banhadas em cera de abelha. Ao banhar o papel na cera de abelha este sofre modificações e sua cor se intensifica e escurece, além disso a cera proporciona um leve brilho, estas caraterísticas fazem com que a cor do texto fique mais nítida favorecendo sua leitura.

MATERIAIS

A utilização de materiais já produzidos, no caso dos trabalhos aqui apresentados, quadrículas e gavetas de madeira, cera de abelha, assim como o papel e a incorporação da escrita a todos eles –associação que forma um mesmo sujeito– de fato uma combinatória que resulta em um novo produto, "(...) 'atribuir uma nova idéia' a um objeto é, em si, uma produção" (BOURRIAUD, 2009, p. 22). Neste sentido, a totalidade pode ser definida como a fusão entre o objeto e a escrita, mas que é sua figuralidade que irrompe no conjunto. Vemos aqui um critério de valor que permite julgar a respeito do alcance da própria obra.

O contemplador não duvida, então, de que se encontra efetivamente diante de um objeto novo, autônomo.

Com efeito, a escrita não é inserida por acréscimo ou integrada como reforço. Aqui a escrita é essencial ao nascimento das significações, ou seja, não está em jogo uma simples assimilação das letras, mas justamente o contrário, a criação de novos significados semânticos e plásticos. No caso das palavras e textos utilizados aqui, surgem na medida que a fusão das partes, letras e materiais, cera, madeira e papel se unificam ante nossos olhos como um só objeto. Um ler/ver subordinado a totalidade do trabalho.

Entretanto, se analisarmos um pouco mais as possibilidades que envolve a escrita e a materialidade onde ela se insere, a síntese resultante deve então oferecer-se como uma mudança na qual se anulam as qualidades das partes anteriores. Numa só operação o material se textualiza parcialmente, a fim de se somar a escrita, mas estes, por seu lado, transformam-se em figuras no interior do conjunto semiótico. Assim, é possível considerar que em arte, unidade e significado, estão relacionados estreitamente. Uma vez que a escrita se insere no trabalho artístico, esta determina uma clara ruptura com a escrita comum e já não funciona como sujeito isolado e sim como uma totalidade ao incluir elementos externos. Dá-se então uma ocasião privilegiada para medir o trabalho a partir da combinatória de signos.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, NICOLAS. Pós-Produção. Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009.

GUIMARÃES, LUCIANO. A cor como informação. São Paulo: AnnaBlume, 2004.

MERLEAU-PONTY, MAURICE. A Prosa do Mundo. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

VENEROSO, MARIA DO CARMO DE FREITAS. Caligrafias e escrituras. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

ARTE PÚBLICA NO CONTEXTO DOS PAÍSES IBERO-AMERICANOS: REFLEXÕES SOBRE ARTE E CIDADE NAS CONTEMPORANEIDADE

Coordenação: José Cirillo PPGA-UFES

CONTATO COM A ARTE NO MORRO DA CONCEIÇÃO, RIO DE JANEIRO

CONTACT WITH ART IN MORRO DA CONCEIÇÃO, RIO DE JANEIRO

Carlaile Rodrigues
Universidade Federal Fluminense/UFF

RESUMO

O artigo investiga o contato com a arte no Morro da Conceição, Rio de Janeiro, e o processo de ressignificação e construção simbólica das ações artísticas realizadas na região. Salientamos que a estrutura geográfica, monumentos históricos, manifestações culturais, tradições e costumes dos residentes, atores sociais que ali circulam e artistas que se instalaram no local ocasionaram conflitos na sociabilidade e influenciaram a receptividade das ações artísticas. Analisamos, ainda, a figura do fotógrafo/pesquisador que realiza intervenções a partir de sua presença no local.

Palavras-chave: Contato – Arte – Ressignificações – Intervenções – Experiência

ABSTRACT

The article investigates the contact with art in Morro da Conceição, Rio de Janeiro, and the process of reframing and symbolic construction of artistic actions undertaken in the region. We emphasize that the geographical structure, historical monuments, cultural events, traditions and customs of residents, social actors that circulate there and artists who settled in the place led to conflicts in sociability and influenced the receptivity of artistic actions. Also analyzed the figure of the photographer / researcher who conducts operations from its local presence.

Keywords: Contact - Art - Resignifications - Interventions – Experience

O Morro da Conceição está localizado na Região Portuária do Rio de Janeiro. Sua ocupação iniciou-se em 1634. Em *História dos Bairros – Gamboa, Saúde, Santo Cristo*, Cardoso et al. (1987, p.20) citam que "a cidade velha cresceu dentro de um quadrilátero delimitado pelos morros do Castelo, Santo Antônio, São Bento e Conceição"[1]. Nele, os autores enfatizam que uma devota, cujo nome era Maria Dantas, construiu uma ermida – pequena igreja campestre –, juntamente com seu marido, Miguel Carvalho dos Santos, para a Virgem Mãe da Conceição no alto de suas terras, em 1634. Segundo o estudo, a construção da capela foi uma forma que Maria Dantas encontrou de homenagear Nossa Senhora da Conceição, afirmar sua fé e para abrigar religiosos da Ordem dos Carmelitas – lideranças católicas devotas da Virgem Maria – que chegassem à nova terra para se dedicarem à religião e viverem reclusas. Assim, a região passou a ser conhecida por Morro da Conceição.

Historicamente, a ocupação do Morro da Conceição começou a ser efetuada pela Igreja Católica e Coroa Portuguesa na parte de cima, com a construção da capela citada; do Palácio Episcopal[2] - residência de religiosas que desembarcavam no Brasil; e Fortaleza da Conceição[3] - imponente monumento de defesa para evitar invasões de outros países, como a França. Em sua parte de baixo, a Igreja Católica também teve papel fundamental na ocupação com a edificação da Igreja São Francisco da Prainha. Nesta mesma área, conhecida como Pedra do Sal[4], baianos, estivadores, trabalhadores negros e ex-escravos começaram a se instalar, trazendo seus cultos às entidades africanas, proporcionando uma cosmologia diversificada, influenciando as práticas e costumes comuns dos moradores e a sociabilidade desse lugar, reconhecido especialmente pelos monumentos históricos que ainda se encontram lá e pelas tradições culturais e religiosas mantidas por quem ali habita.

O espaço público é formado por ruas estreitas, vielas, becos, travessas, escadarias, escolas, pontos de comércio informal nas casas de alguns residentes, lojas de departamentos, restaurantes, bares, Conselho Tutelar e outros espaços. A população é constituída por cariocas, nordestinos, descendentes de portugueses e espanhóis e outros estrangeiros. Ali também existem ateliês (aproximadamente 15) e artistas que produzem suas obras nas calçadas e um calendário de festividades, exposições de arte, manifestações culturais e religiosas voltadas ao catolicismo e de culto às divindades afro-brasileiras.

Devido à quantidade de ateliês na região criou-se um ambiente de realização de ações artísticas. A região tornou-se mais conhecida, nos últimos 15 anos, após a organização de projetos de arte que aliam a possibilidade de o visitante conhecer as criações dos artistas que ali residem ou se instalaram e, ainda, desvelar o local, possibilitando o aumento do público e visibilidade da área. Porém, de acordo com pesquisas bibliográficas e entrevistas realizadas com moradores, esses eventos artísticos são vistos com certa reprovação por parte considerável dos residentes.

Essas indagações nos levam a refletir sobre como a arte não é produzida em um vazio de relações sociais, sendo construída em contextos específicos que envolvem diferentes indivíduos que lhes dão sentido. A memória constituída socialmente e as experiências coletivas nos espaços de arte são dispositivos importantes dessa significação da arte. A arte incide sobre o espaço socialmente ocupado e experimentado, contribuindo

para a sua construção simbólica. As iniciativas artísticas se juntam, portanto, a um espaço constituído de materialidade e experiências, sobre o qual atuam e têm existência de diferentes modos.

No Morro da Conceição, o Projeto Mauá[5] tem sido uma das formas de expressão da arte difundidas desde 2002 e se integrou ao calendário de eventos organizados na região. Seu objetivo, conforme descrevem os integrantes da iniciativa em documento referente à edição de 2011, era descortinar o lugar por meio da arte produzida e de ações que ajudassem a estabelecer a relevância do local como polo artístico, cultural, turístico e histórico, comprometido com a preservação da identidade local e a valorização dos patrimônios material e imaterial. A proposta diferencia-se da dinâmica de organização de exposições realizadas, por exemplo, em grandes museus ou centros culturais em determinados aspectos: a apreciação das obras, o contato com os artistas, a construção de relações sociais que nascem desse encontro, entre outros fatores. Quando um visitante adentra em um ateliê no Morro da Conceição durante uma edição do Projeto Mauá encontra-se não só em um espaço de criação e exposição artística, mas também em um local em que as conversas acontecem no sofá da sala de estar ou na cozinha, atestando a informalidade, intimidade, confiança ou outros laços sociais e suas dimensões simbólicas. A própria composição geográfica da região, com seus monumentos históricos, casas antigas e outros elementos de arquitetura ligados à memória de quem vive ali estimula o imaginário urbano. A ressignificação e o contato estabelecidos entre os moradores e outros atores sociais e as ações artísticas que acontecem no Morro da Conceição se ordenam, assim, de acordo com a formação histórica, social, cultural, a memória e convivialidade dos residentes.

O acompanhamento das atividades do Projeto Mauá e visualização das relações e experiências estabelecidas entre o público nos remete às investigações de Dabul (2008) e descritas em seu artigo "Conversas em exposição: sentidos da arte no contato com ela". No texto, a autora aborda as diferentes práticas sociais realizadas em exposições e que possibilitam a produção de significados sobre as obras de arte, como a conversa e outras ações sociais, entre elas os comentários, as interpretações e avaliações que o público realiza. Segundo Dabul, as observações durante exposições em centros culturais, em especial os que atraem grande público, revelam que "conversar talvez seja a prática mais frequente". Ao abordar os comentários, a autora destaca que:

> *(...) Por meio deles é estabelecida uma continuidade da arte com diversas outras esferas da vida. Experiências compartilhadas, fatos da vida pessoal a serem relatados, trocas de palavras que constituem ocorrências a acumular no rol de experiências comuns daqueles visitantes são suscitados por muitas coisas, incluindo cores, traços, ideias, técnicas, tamanho, figuras, referentes, menções e tudo mais que possa ser reconhecido num trabalho exposto como artístico (DABUL, 2008, p.57).*

O contato com a arte e receptividade no Morro da Conceição está além de "ver" as obras de arte ou "fazer parte" de um evento artístico, incidindo em diversos aspectos que incluem a fruição do lugar, as tradições e memórias dos moradores, a apreciação dos espaços – in-

cluindo monumentos históricos – e as relações e hábitos comuns estabelecidos entre os residentes. De certa forma, o Projeto Mauá nos remete à pesquisa de Alain Quemin (2008) ao acompanhar a edição de 2003 do *Nuit Blanche*[6], um evento de arte que aconteceu durante a noite de 04 a 05 de outubro na França, apresentando ateliês que permaneceram abertos para o público e diversas atrações que movimentaram as regiões contempladas pela ação. O estudo originou o artigo "A arte contemporânea no decorrer de uma noite: um olhar sociológico sobre a Nuit Blanche 2013 e sua recepção pelo público". Nele, o pesquisador ressalta o sucesso do evento e participação em massa da população, um número estimado em mais de um milhão de pessoas que se dirigiram aos locais onde as exposições de arte aconteciam, as práticas coletivas observadas e destaca os possíveis motivos que fez a iniciativa ser bem recebida pelo público.

Em menor grau, o evento se assemelha ao Projeto Mauá em alguns aspectos, como sua gratuidade para apreciar as obras de arte, por aliar a fruição das ações artísticas ao próprio lugar onde estão inseridas e, ainda, por objetivar o aumento no público que acessa a arte contemporânea. Para ele, existe um distanciamento do espectador e que eventos desse tipo podem atrair apreciadores, elevando o contato com a arte. Neste sentido, Quemin ressalta que:

> *Ao ser apresentada a um grande número de pessoas, a arte contemporânea pode se tornar uma realidade não mais hermética ou repulsiva, mas acolhedora, expondo ainda mais sua abertura, que funciona como uma passagem em direção a outras realidades, que se abrem sobre a cidade, sobre seus diferentes lugares e até mesmo sobre outros personagens encontrados durante a noite e com os quais se inicia um contato (QUEMIN, 2008, p.200-201).*

A FIGURA DO FOTÓGRAFO/PESQUISADOR

Nesta pesquisa partimos da reflexão de que o processo de captura de imagens implica a utilização da câmera fotográfica e o agente que produz a imagem – no caso, o fotógrafo/pesquisador. Nosso foco de interesse são as intervenções da figura desse agente, sua produção na região e o que essa ação suscita neste determinado contexto social, baseado nos textos "Sobre a natureza da fotografia" e "Esplendor e miséria do fotógrafo", de Rudolf Arnheim (1989). Embasaremos nossas análises nos escritos do autor, pois ele reconhece a importância da ação e da figura do fotógrafo como alguém que se lança ao campo que estuda e, embora relutante em interferir no cotidiano dos atores sociais, realiza uma intervenção ao participar dos acontecimentos que retrata. No nosso caso, essa ação implica em alterações na sociabilidade dos moradores do Morro da Conceição e na própria figura do fotógrafo que torna-se, como apontado por Arnheim, um "intruso".

Em seus escritos, Arnheim (1989, p.108-109) compara a ação de pintores e fotógrafos que produziram obras de arte em locais públicos. O autor relata que quando um pintor instalava seu equipamento em uma praça, por exemplo, apesar de ser considerado um "intruso" e ter olhares curiosos de quem o encontrava, o ato não era visto como uma interferência na vida do cidadão, pois "as pessoas não sentiam que estavam sendo espionadas ou até mesmo observadas". O fotógrafo, "intruso" também, possuía o diferencial

devido, principalmente, ao seu equipamento – a máquina –, permitindo "capturar a espontaneidade da vida sem deixar qualquer vestígio de sua presença". Assim, ele aportava no local, retratava o cotidiano sem demonstrar que ali estava, capturando a reação, os instantes e as situações deflagradas naquele contexto.

Essa formulação de Arnheim nos fez refletir sobre procedimentos importantes para nossa pesquisa. O contato com a ação do fotógrafo e a esfera da apresentação do registro fotográfico, ao contrário do que foi proposto por Arnheim, em certa medida aproximou a atuação do fotógrafo a do pintor, ambos "intrusos" que interferem e deflagram reações daqueles com quem interagem durante a produção de seus registros. Em nosso caso, essa experiência no Morro da Conceição significou continuidade com outras dimensões de nossa pesquisa, voltadas para os modos como os moradores ressignificam o lugar em que vivem, inclusive a arte ali produzida, consistindo, portanto, em mais uma maneira de constatarmos que esses processos também são deflagrados pelos nossos próprios atos.

Desse modo, o processo de ressignificação dos lugares abrange também as intenções do fotógrafo. Em nosso caso, imbuídos dos interesses da pesquisa, estavam atadas à própria visitação de espaços apontados por moradores, noutros contextos, como relevantes – isto é, já carregados de sentidos comunicados ao pesquisador. As fotografias, assim, constituem itens da pesquisa, mas, ao mesmo tempo, itens de uma rede de comunicação criada com os moradores e referida não apenas aos interesses do estudo, mas também a áreas muito vivas de suas experiências em seu espaço de moradia.

Nossa experiência apresentou-se como um exemplo dúbio dos nossos papéis ao pesquisar e fotografar o Morro da Conceição. Se de um lado nossa presença reforçou conflitos aos quais os moradores não pretendem se habituar – como a divulgação do turismo no lugar –, e suscitando reações nos residentes, por outro lado nossa ação foi interpretada como um ato que poderia trazer benefícios à região por divulgar a presença de artistas e manifestações culturais do local. Imagens fotográficas são dispositivos propícios à ressignificação devido ao estatuto de imprimir sentidos diversos à realidade fotografada. Como parte da experiência artística, os significados retidos e explorados das imagens influem na percepção, ligando-se à memória – neste caso, de quem mora ou visita o Morro da Conceição – e constituindo um processo contínuo de produção de sentidos.

Os moradores do Morro da Conceição entram em contato com a arte de alguma forma, avaliam e conversam sobre ela. Neste sentido, a arte contemporânea potencializa essas experiências e, de certa forma, tematiza e se ressignifica continuamente. As ações artísticas configuraram-se em atos que irrompem uma dimensão além da que pesquisamos na academia ou que avaliamos e conversamos quando nos encontramos em museus, galerias, centros culturais, mesas de debates ou, como os residentes da região, sentados em cadeiras nas calçadas de suas casas, na igreja, no espaço ritual de culto às entidades afro-brasileiras, na praça, durante um jogo de dama ou cartas em um bar, nos ateliês e outros locais, acarretando em experiências reflexivas e com desdobramentos.

Nossa contribuição, a partir desse estudo de caso, está voltada para a inclusão enfática na pesquisa dos fenômenos artísticos, dos elementos da vida social que fazem com que os indivíduos produzem coletivamente significados para a arte que contatam. Se ela fará

ou não sentido para suas vidas, se será ou não apreciada positivamente, o fato é que ela tem a ver com práticas coletivas de ocupação do espaço em que a arte é experimentada, com formas dos indivíduos se relacionarem com ações implicadas também com nossas experiências e com dimensões relevantes de sua vida coletiva que, às vezes, fogem de iniciativas "não artísticas".

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na arte*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CAMARGO, Luiz Octávio (orgs.). São Paulo: Senac, 2008.

CARDOSO, Elizabeth Dezouzart et al. *História dos Bairros Saúde, Gamboa, Santo Cristo.* Rio de Janeiro: Index, 1987.

DABUL, Lígia. Conversas em exposição: sentidos da arte no contato com ela. In: *Arte & Ensaios Nº 16.* CAVALCANTI, Ana, TAVORA, Maria Luisa (org.). Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, p.55-63, 2008.

QUEMIN, Alain. A arte contemporânea no decorrer de uma noite: um olhar sociológico sobre a Nuit Blanche 2003 e sua recepção pelo público. In: *Cultura e Consumo.* Estilos de vida na comtemporaneidade. BUENO, Maria Lucia,

NOTAS

1 Dos morros citados e que ainda existem na cidade, apenas o da Conceição ainda possui características residenciais. O Castelo foi derrubado, o Morro de Santo Antônio está localizado no Centro do Rio de Janeiro, onde atualmente abriga o Convento de Santo Antônio. Disponível em: http://conventosantoantonio.org.br/historico. Acesso em: 02 de outubro de 2014.
Já o Morro de São Bento abriga o Mosteiro de São Bento e Colégio São Bento, também no centro do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.osb.org.br/mosteiro/index.php. Acesso em: 02 de outubro de 2014.

2 O Palácio Episcopal deixou de ser residência para religiosos e, atualmente, abriga o Museu Cartográfico, no qual encontramos os mais antigos mapas do país. Tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em 1938, o prédio incendiou-se na década de 1940, sendo restaurado pelo Serviço Geográfico. Disponível em http://www.dsg.eb.mil.br/index.php/institucional/missao. Acesso em: 04 de outubro de 2014.

3 A Fortaleza da Conceição abriga a 5ª Divisão de Levantamento do Exército Brasileiro, sendo um monumento tombado pelo Iphan desde 1938. Disponível em: http://www.museusdorio.com.br/joomla/index.php?option=com_k2&view=item&id=56:museu-cartogr%C3%A1fico-do-servi%-C3%A7o-geogr%C3%A1fico-do-ex%C3%A9rcito Acesso em: 04 de outubro de 2014.

4 Na Pedra do Sal era descarregado o sal das embarcações que aportavam nas proximidades, em meados do século XVII. Tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac) desde 1984, é considerada local sagrado devido aos rituais e oferendas ali depositadas em culto as entidades espirituais cultuadas pelos escravos.

5 O Projeto Mauá é uma iniciativa realizada, desde 2002, pelos artistas que moram ou possuem ateliês no Morro da Conceição. Durante o evento, os ateliês da região ficam abertos para exposição, gratuitamente, e também são realizadas atividades paralelas, como apresentações musicais pelas ruas e oficinas de arte. Acontece, geralmente, em paralelo à Festa de Nossa Senhora da Conceição. A proposta contribuiu para aumentar a visibilidade da região, mas também tem causado

questionamentos dos moradores que a interpretam como uma iniciativa que leva incômodos ao lugar, como o aumento na circulação de visitantes e público nos dias do evento e outros fatos.

6 Traduzindo, Nuit Blanche significa “noite em claro”. Ver em Quemin, 2008.

ARTE DE RUA ENQUANTO REGISTROS DO PROCESSO CRIATIVO: DOS MUROS AOS VÍDEOS, GALERIAS E INTERNET

Gustavo Russo Estevão
Universidade Federal de São Carlos/UFSCar
Josette Monzani
Universidade Federal de São Carlos/UFSCar

RESUMO
O presente artigo apresenta questões sobre a utilização do espaço público urbano como suporte de manifestações artísticas. Discute-se brevemente a dificuldade de classificação destas obras em consonância à História da Arte, a cidade moderna como "tela" e a apreensão por parte dos usuários. A discussão servirá de base para analisar características da obra do artista Banksy. A análise se apoia principalmente nos autores Giulio Carlo Argan, Julio Plaza e Charles Sanders Peirce.
Palavras-chave: Espaço público; história da arte; Banksy

ABSTRACT
This article presents issues about the use of urban public space as a medium for artistic expression. It discusses briefly the difficulty of classifying these works in line to art history, the modern city as "screen" and the seizure by users. The discussion will serve as a basis for analyzing characteristics of the work of the artist Banksy. The analysis relies mainly on authors Giulio Carlo Argan, Julio Plaza and Charles Sanders Peirce.
Keywords: Public art; art history; Banksy

INTRODUÇÃO

A necessidade do homem grafar mensagens para a exposição de ideias a um público remonta às pinturas e inscrições pré-históricas. Na antiguidade clássica, com exemplos principalmente em Roma, nota-se pela primeira vez o caráter contestatório em inscrições feitas nas paredes da cidade, uma forma de expressão das camadas menos favorecidas da população, sem acesso à educação formal.

Nos grandes centros urbanos contemporâneos as inscrições em espaços públicos podem ser divididas em duas práticas: o grafite e a pichação. "Muitos teóricos costumam separar essas práticas da seguinte forma: grafite é algo mais elaborado, com o uso de diversas cores num mesmo desenho; pichação seria uma marca, assinatura, rabiscos feitos aleatoriamente, sem uma preocupação estética" (NOGUEIRA, 2009).

GRAFITE E ARTE DE RUA

No início da década de 1980 foi lançado o livro *Subway Art,* um documento valioso sobre a gênese do grafite na cidade de Nova Iorque, a partir da pintura de metrôs. O livro narra a história de um *office boy* que viajava de metrô diariamente pelos cinco bairros de Nova Iorque. Em suas viagens, Taki 183 assinava seu apelido em todo lugar, nos trens e nas estações. Em 1971 uma repórter do *New York Times* realizou uma entrevista com Taki 183 e o artigo publicado no jornal causou grande impacto nos jovens que viviam em subúrbios e viram a possibilidade de espalhar suas assinaturas por toda a cidade e ficarem famosos. Na luta por chamar atenção os jovens passaram a registrar seus apelidos (*tags*) em locais de maior visibilidade utilizando *spray*, aumentando o tamanho das letras, trabalhando com cores, efeitos tridimensionais e perspectivas. A cada geração de escritores novos elementos foram incorporando-se, como personagens da cultura pop – de histórias em quadrinhos, desenhos animados, filmes; expressões populares e interjeições; ou seja, houve uma evolução nas técnicas do grafite. O aprimoramento técnico levou à criação de uma linguagem própria, com seu próprio vocabulário[7]. *Writer* (escritor) é o nome dado a quem faz grafite. Uma assinatura simples é chamada de *tag*[8] e é a criação inicial de um escritor, considerada de baixa habilidade de execução; *throw-up*[9] (vômito), são duas ou mais letras do nome, em duas cores, sendo uma o contorno e outra o preenchimento. *Piece* (peça ou obra) e *Masterpiece* (obra-prima), na qual o nome elaborado é pintado sobre um fundo igualmente elaborado.

A prática do grafite está na gênese do movimento que eclodiu nos anos 2000 e carregou diversas alcunhas: arte de rua, arte urbana, intervenção artística, arte pública não encomendada. Os artistas do movimento agregaram técnicas, materiais e suportes ao grafite, além de registrar e divulgar suas produções através de meios digitais e via Internet. Carlo McCormick tenta definir o movimento:

> *A arte de rua, seguindo as deixas tanto da mais recente linhagem dos grafites, quanto da história mais esotérica do assalto do modernismo às assunções do status quo, mexe com a normativa da experiência urbana para permitir um questionamento mais amplo do modo como as coisas são. Este é o espaço da dúvida e do exame em que opera a arte pública não encomendada. (SENO, 2010)*

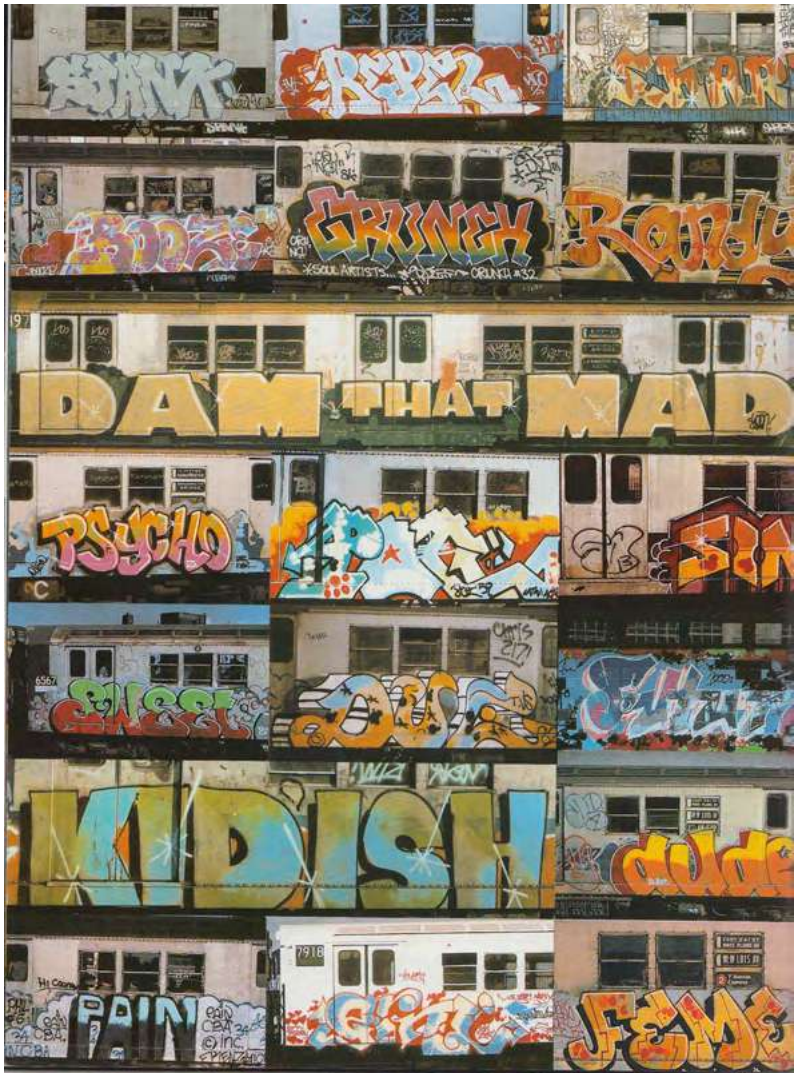


Figura 1. Fonte: CHALFANT; COOPER., Subway Art, 2005, p.14

Figura 2. Fonte: CHALFANT; COOPER., Subway Art, 2005, p.44

QUEM É BANKSY?

Banksy é o codinome do artista que proliferou obras por toda a Inglaterra e em alguns outros países e ficou mundialmente famoso, tanto pelo caráter provocativo de suas obras quanto pela mítica criada em torno de sua figura. Apesar de suas obras serem valorizadas em galerias de todo o mundo e seu nome ser admirado – e odiado – entre os integrantes do movimento da arte de rua, sua identidade é uma incógnita.

A personalidade de sua obra começa a se cristalizar a partir de um acontecimento importante que mudará o processo de produção de suas peças: o uso do estêncil (*stencil*). Estêncil[10] é uma folha de papel que pode servir como matriz para a impressão de imagens à base de pintura serigráfica.

O uso de estêncil possibilita maior controle na produção das peças, desde o aumento no tempo de criação até a opção de testar as matrizes. O artista consegue pesquisar os contextos urbanos adequados ao registro e definir as dimensões exatas das obras, além de propiciar a reprodução em diferentes locais. Somados aos estêncis, Banksy utiliza diversos materiais como suporte artístico: balões, carros, bonecos infláveis, mobiliário urbano[11], animais, impressão de dinheiro falso, e a transgressão de obras de arte em museus.

Figura 3. Fonte: BANKSY, Guerra e Spray, 2012, p.236.

Figura 4. Fonte: BANKSY, Guerra e Spray, 2012, p.212

O FIM DA HISTÓRIA DA ARTE: CIDADE E PERCEPÇÃO

Giulio Carlo Argan no livro "História da arte como história da cidade" investiga os procedimentos do fazer artístico e as dificuldades de se enquadrar o conhecimento da arte num sistema. Comparando os métodos de análise empírico e teórico, Argan defende o conhecimento da arte pela perspectiva da historização, por se tratar em última análise de um fenômeno natural ao ser humano. Contudo, essa historização deve ser organizada

a partir de práticas específicas. O fenômeno da arte engloba aspectos heterogêneos que pressupõem um método de investigação próprio.

Argan depara-se com uma série de implicações em sua argumentação: os problemas de contextualização histórica dos artistas e das obras estudadas; o distanciamento cultural entre objeto de estudo e sujeito histórico; os valores estéticos e de mercadoria; os tratamentos regionais e universais no que tange aos temas das obras. Em determinado momento o teórico propõe um ponto de partida - através da percepção da obra:

> *A percepção assinala sempre e apenas o tempo do presente absoluto. A arte, cujo valor se dá na percepção, torna presente os valores da cultura no próprio ato em que os traduz e reduz a seus próprios valores. Não atua num setor do saber próprio, específico: tudo pode ser estruturado ou organizado como arte, assim como tudo pode ser organizado ou estruturado como filosofia. (ARGAN, 2005)*

A dificuldade de elencar a arte de rua na tradição do estudo da arte é em si mesma a expressão de sua forma e conteúdo. O pensador W. Benjamin diagnosticou de forma brilhante que "os meios de produção e as relações de produção artísticas são interiores à própria arte, configurando suas formas a partir de dentro" (SANTAELLA, 1982). Os meios de produção da arte de rua estão diretamente relacionados ao processo criativo e à sua forma de recepção.

Pierre Bourdieu produziu um interessante estudo sobre o comportamento do público de pintura e a percepção estética. De maneira quase romântica Bourdieu traça uma relação entre o museu e o público, "assim, o conceito de *habitus silencioso* confere corporeidade ao apreciador de pinturas. A partir de um lugar cuja finalidade social é organizar a apropriação do material visual que está ali exposto – o museu – tal indivíduo, frente a obras plásticas que se entregam ao olhar, desloca-se lentamente, de uma obra a outra. Estabelece com cada pintura a cumplicidade de um encontro pausado e silencioso" (RODRIGUES, 2010/11).

Poucas definições conseguem distanciar-se tanto da realidade de um centro urbano quanto a de "pausado e silencioso". Alhures ao *habitus silencioso* de Bourdieu amontoa-se o '*habitat* caótico' das cidades. No lugar de apreciadores de arte, os receptores da arte urbana são transeuntes, em sua maioria se deslocando nos fluxos de pedestres e transporte público, ou atuando no comércio e atividades a céu aberto.

O conceito de cidade moderna surge na esteira de uma série de mudanças tecnológicas e sociais que se dão no final do século XIX e se traduziram em "industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos, proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado, explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante" (SINGER. In: CHARNEY; SCHWARTZ, 2004).

A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. Em decorrência às transformações sociais e de produção, a modernidade envolveu uma intensificação da estimulação nervosa dos indivíduos, que influencia diretamente a capacidade de atenção.

As características dos centros urbanos no início do século XX foram potencializadas no século seguinte; as tecnologias digitais e o contínuo crescimento populacional aceleraram ainda mais a vida nas cidades e aumentaram a propagação de todos os estímulos, em especial os visuais.

É justamente nesse espaço que prolifera a arte urbana, como um espelho do *modus operandi* contemporâneo. A exposição a céu aberto traz à tona a insatisfação de pessoas que não se sentem representadas pela poluição visual dos anúncios publicitários; que tampouco sentem-se parte de uma cultura tradicional e normativa aprisionada nos museus. O protesto dessas pessoas acontece em forma de arte no espaço da cidade. Mas essa operação artística é ilegal e não tem um 'público-alvo'; ou o tem em qualquer um que esteja apto à olhar e perceber. A cidade como suporte artístico é quase uma metáfora da condição da arte contemporânea: caótica, sem cânone, efêmera. Essa tela urbana heterotópica[12] reflete o nervosismo e a saturação desatenta de tantos estímulos. Então, como se dá a percepção da arte urbana em um ambiente tão pouco propício à atenção? Por quê as obras de Banksy, em especial, se destacam nesse contexto?

CRÔNICAS A CÉU ABERTO

A visão do usuário urbano é o canal de entrada à recepção das representações artísticas alocadas na cidade. O olho é o instrumento produtor de sentido da arte urbana, entretanto o olho é a síntese de três olhos com distintas funções visuais, capacitando o homem a ver de três maneiras diversas: a fóvea, a área central (macular) e a região periférica. Cada região ocular nos fornece as condições "necessárias para elaborar a sensibilidade sígnica inerente aos aspectos dos Objetos Imediatos[13]. Nessa medida pode-se fazer uma relação entre as regiões oculares e os caracteres semióticos dos signos peircianos: a mácula, a visão periférica e a fóvea correspondem, assim, às categorias do ícone, do índice e do símbolo" (PLAZA, 2013).

Julio Plaza se baseia na Teoria dos Signos, fundada por Charles Sanders Peirce. Um signo "representa" algo para a ideia que provoca ou modifica, ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. Para Peirce, os pensamentos são conduzidos por três espécies de signos: ícone (quando possui alguma semelhança ou analogia com o seu referente); índice (quando mantém uma relação direta com o seu referente, ou a coisa que produz o signo) e símbolo (quando a relação com o referente é arbitrária, convencional. As palavras, faladas os escritas, em sua maioria, são símbolos)[14].

Muito do que se produz em arte urbana se organiza predominantemente por aspectos sígnicos simbólicos e indiciais. Como se viu, as funções da visão estão diretamente conectadas ao aspecto do objeto imediato (representação), o que conduz à afirmação que essa constatação explica porque parte da população das cidades apreende a arte de rua como mero ruído ou poluição visual. Grande parte das obras, quando vistas, são acionadas pela visão periférica-indicial (principalmente quando em movimento, imagine-se a observação de um metrô 'pintado' em movimento); e dificilmente pela visão fóvica-simbólica, dada a complexidade em centralizar um objeto em meio à dispersão de estímulos. Logo, acredita-se que a visão propícia do receptor 'de arte' urbano é a macular-icônica.

Banksy capta a atenção do usuário urbano a partir da visão macular. Sua obra conecta os aspectos representacionais icônicos obliterando parte da referência dos objetos dinâmicos. Ou seja, a arte de Banksy, composta principalmente sob a predominância do ícone, aciona o conhecimento prévio do receptor e deflagra a tomada de consciência e consequentemente a percepção do usuário, instituindo uma nova leitura no presente. É nesse processo de transposição entre o objeto dinâmico 'real' e objeto imediato artístico que Banksy destila a subversão de seu discurso, impondo sua obra.

Banksy se apropria de diferentes textos culturais, subvertendo-os em suas representações, atuando como um cartunista ácido, ao mesmo tempo que choca, provoca um sorriso amarelo. Uma de suas peças de 2001, registrada no Soho em Nova Iorque, mostra a Mona Lisa de Leonardo Da Vinci com um lançador de foguetes nas mãos.[15] A obra é um ótimo exemplo do modo como Banksy retira o texto cultural do seu contexto original e o reconfigura em uma nova proposta discursiva. Neste caso especial trata-se de uma das representações mais significativas da arte 'tradicional'. Este movimento de reordenação do texto cria uma nova significação, passível de vários sentidos. Estaria a arte tradicional (representada pela Gioconda) se rebelando contra a cidade? Para quem ela aponta esse foguete? As variantes dos enredos são estruturadas por diferentes personagens, pois as montagens possíveis dependem do fluxo dos cidadãos e do momento do registro. Uma das qualidades da arte urbana é a multiplicidade de leituras a partir dos registros. Potencializados pela tecnologia digital de câmeras, celulares e *tablets*, os registros proliferam diversas significações, dependendo do arranjo dos transeuntes e elementos que estão enquadrados. Por se tratar de uma representação a céu aberto o receptor da arte pode intervir e recriar o quadro com um dispositivo de registro, tornando-se co-autor da narrativa. Esse processo de interatividade com a obra rompe o canal unívoco entre emissor e receptor de mensagens, criando uma via de mão dupla entre o artista e o público.

A capacidade narrativa de suas representações[16] conecta a obra de Banksy ao fazer cinematográfico e às ilustrações de jornais do início do século XX, que alardeavam as desgraças advindas da cidade moderna. Nestas ilustrações o movimento e a narrativa são fatores preponderantes, como reflexos da 'nova' agitação dos primeiros centros urbanos.

Banksy atualiza a função das ilustrações de jornais do início do século XX, mas ao invés da página impressa difunde suas críticas no espaço urbano. Nas palavras de seu biógrafo não autorizado: "ele é ao mesmo tempo um artista e um comentarista social, com o humor de um grande cartunista" (ELLSWORTH-JONES, 2013).

Pede-se licença para uma última reflexão, inspirada nas palavras de Julio Plaza (2013, p.12): a arte contemporânea não é mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação. O período atual caracteriza-se pela coexistência dos períodos anteriores que, isolados ou combinados, fornecem-nos as condições infra-estruturais para o desenvolvimento material da arte como esfera da superestrutura.

Arrisca-se a afirmação de que a obra de Banksy sintetiza o fazer artístico de um movimento e de um período compreendido na primeira década dos anos 2000. O amálgama

Figura 5. Fonte: BANKSY, Guerra e Spray, 2012, p.27

Figura 6. Fonte: http://www.designer-daily.com/street-art-at-its-best-a-fantastic-collection-4494 (acesso em 29 de agosto de 2014)

entre publicidade, jornalismo, artes plásticas, cinema, discurso político e ilegalidade compõe a superestrutura que nos fala Julio Plaza e é um reflexo da dificuldade de classificação da arte contemporânea e do esforço necessário para apreender suas propostas.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
BANKSY. Guerra e Spray. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2012.
CHALFANT, Henry; COOPER, Martha. *Subway Art*. New York: Owl Books, 2005.
CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
ELLSWORTH - JONES, Will. Banksy: por trás das paredes. Curitiba: Editora Nossa Cultura, 2013.
FOUCAULT, Michel. Ditos e Escritos II - Arqueologia Das Ciências e História Dos Sistemas de Pensamento. São Paulo: Forense Universitária, 2013.
NOGUEIRA, Cristina. A (im)permanência do traço: rastro, memória e contestação. Macapá: PRACS: Revista Eletrôica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP, No 2. Dez. 2009.
PIGNATARI, Décio. Informação Linguagem Comunicação. São Paulo: Cultrix, 1999.
PLAZA, Julio. Tradução Inersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2013.
RAMOS, Célia M. Antonacci. Grafite, pichação & cia. São Paulo: Annablume, 1994.
RODRIGUES, Kadma Marques. Por uma fenomenologia social do campo artístico – habitus silencioso e apropriação-criação de pinturas. São Carlos: Revista Olhar, ano 2010/11. Números 17,18 e 19.
SANTAELLA, Lúcia. Arte e Cultura. São Paulo: Cortez, 1982.
SENO, Ethel. (Ed) *Trespass*. História da arte urbana não encomendada. Koln/Alemanha: Editora Taschen, 2010.

NOTAS

7 A descrição dos termos foi retirada dos livros Subway Art e Banksy – por trás das paredes.

8 Figura 1

9 Figura 2

10 Figura 3

11 Figura 4

12 Heterotopia é um conceito da geografia humana elaborado pelo filósofo Michel Foucault que descreve lugares e espaços que funcionam em condições não-hegemônicas; espaços que têm múltiplas camadas de significação ou de relações à outros lugares e cuja complexidade não pode ser vista imediatamente. (FOUCAULT, 2013, p.415)

13 Para Peirce "o signo tem dois objetos, seu objeto tal como é representado (Objeto Imediato) e seu objeto no mundo (o Objeto Dinâmico)" (PLAZA, 2013, p.21). No processo de representação o homem se apropria de meios, canais, suportes e códigos. É através desses meios que se traduz o Objeto Dinâmico em Objeto Imediato.

14 DÉCIO PIGNATARI, Informação Linguagem Comunicação, São Paulo, Cultrix, 1999, p.25.

15 Figura 5

16 Figura 6

ESPAÇOS DE RESISTÊNCIA E LUGARES DE CONVIVÊNCIA – DA ESTÉTICA COMO POLÍTICA E DO ESTADO DE "PRACIALIDADE"

Isabela Frade
Universidade Estadual do Rio de Janeiro/UERJ
Irene Amarante
Universidade Estadual do Rio de Janeiro/UERJ

RESUMO
Pela poética da reminiscência como performance da lembrança, produzimos um campo vibrátil a partir do substrato móvel e indeterminado de lugares do passado; instalação a ser penetrada no exercício de circular por dentre dispositivos menmônicos conectados a narrativas pessoais, familiares e comunais. Geramos um espaço a ser compartilhado na retomada do próprio passado com "Largo da Memória", forma de insularidade/favela. Objetos, flutuantes e instáveis, vibram instigando a reflexão sobre a arte como morada do Ser e sobre o que, a partir dela, se pode habitar em comunalidade.
Palavras chave: arte pública, memória, comunidade, latinoamericanidade.

RESUMÉN
Por la poética de la reminiscencia como performance del recuerdo, produjimos un campo vibrátil a partir del substrato móvil y indeterminado de hogares del pasado; instalación a ser penetrada en el ejercício de circular entre aparatos menmónicos conectados a narrativas personales, familiares y comunales. Generamos un espacio a ser compartido en esa retomada del própio pasado como "Largo de la Memória", forma de insularidad/villa. Objetos, fluctuantes y instables, vibran instigando una reflexión sobre el arte como morada del Ser. Seguimos un tejer indagaciones sobre lo que, a partir della, si puede habitar en comunalidad.
Palabras clave: arte público, memória, comunidad, latinoamericanidad.

EM ESTADOS DE "PRACIALIDADE"

A Rua Icaraí é transformada em palco do trânsito de culturas na comunidade do morro da Mangueira (RJ). Sua função na promoção de convívio entre a população da comunidade vem sendo ativada desde 2010, quando o coletivo *O Círculo*[17] iniciou suas intervenções no local. O "estado de pracialidade", termo encantado proposto pela artista Lucimar Bello (2010) a significar práticas de arte a ativar lugares públicos para reunião de pessoas em encontros livres, é reinterpretado como relação espaço-temporal que possibilita uma convivência pública de frequentação do lugar comum. Para o arquiteto e urbanista Eugênio Fernandes Queiroga (2001), "pracialidade" significa "concretudes e existências que se situam no tempo -espaço,participando da construção e da metamorfose da esfera da vida pública". É justamente esse movimento no âmbito do lugar comum que podemos agora observar através de uma análise sociológica e antropológica na Rua Icaraí.

Geograficamente, a nova praça – ainda sendo constituída como tal, uma vez que existem movimentos reativos a essa ocupação - situa-se em um espaço privilegiado na Mangueira. Sua conformação foge dos "padrões" urbanísticos comuns que observamos no asfalto. Sendo composta por platôs (esse espaço livre só se manteve assim, provavelmente, pelo lixo que ali se acumulava, pois, até mesmo pela geografia da comunidade, na qual cada espaço vazio é um possível terreno para construção de casas, pode-se perceber por toda a região o intenso aglomerado de moradias), sua conformação de praça vem sendo constituída como reflexo da aceitação do espaço comum, através de uma espécie de "contrato" no qual há o senso comum de que aquele espaço deve permanecer destinado ao trânsito e convívio, características gerais de uma praça.

As intervenções estéticas ao longo da rua são produzidas principalmente nas zonas centrais e observamos como essas se refletem pelas casas que a cercam. Percebe-se que a

Figura 1. Rua Icaraí, em setembro de 2014. De um monturo de lixo a uma sequencia de platôs com espaços livres de passagem, lugares de encontro e brinquedo, declives com jardins e horta, no que designamos "Jardim da Tia Neuma". (Fonte: www.google.com.br/maps)

Figura 2: As constantes retiradas e retorno do lixo nos levam a entender esse movimento como uma forma simbólica de relaçao com o espaço da rua. Na favela, em setembro de 2014, se poderia pensar, que ali não existe espaço público. (Fonte: acervo da pesquisa).

demarcação de propriedade segue o acúmulo de lixo ao seu redor, o que interpretamos como "símbolos" de presença e propriedade. Michel Serres (2011) chamará a essa compulsão pela sujeira como "poluição natural", identificando um impulso primal pela extensão de corpos (urina, fezes, dejetos) e objetos (lixo, refugo) onde essa atitude significa um ato de posse, quando se "polui para se apropriar". De fato, há muita sujeira na rua, e por diversas razões, como o difícil acesso às empresas de coleta de lixo; algumas vezes, os próprios traficantes impedem a limpeza das ruas e também como forma de reivindicação territorial ou as próprias pessoas da comunidade preferem que haja lixo como forma de demarcar território, seguindo o pensamento de Serres. Estamos, nesse momento, tomando a direção contrária e retirando o lixo, limpando e gerando espaço livre, abrindo terreno para gerar uma *zona relacional*.

FAVELAS, INSULARIDADES LATINO-AMERICANAS

Gilberto Freire (2003) iria pensar a sociedade latino-americana pela imagem de arquipélagos, ilhas de cultura como núcleos auto geradores, auto reguladores e auto referentes. Capturamos essa imagem que reflete sobre a composição fragmentária de nosso continente, absorvendo a mirada que percebe afinidades em espaços não contíguos e aceita diferenças radicais em área próximas. Percorremos favelas na Argentina, Peru, Colômbia e Brasil e a noção é de "estarmos em casa", em outro pedaço do Rio de Janeiro, como se pode sentir no deslocamento em entre muitas de suas 1.071 favelas[18]. Olhar suas formas revela as muitas maneiras próprias de viver a sociabilidade latinoamericana e, enquanto o turismo[19] as descobre como novas vertentes de exotismo (FREIRE-MEDEIROS, 2009), a arte as experimenta como campo de ação política. As intervenções a ações colaborativas nestes espaços se constituem como caminhos destacados pelo ativismo latinoamericano (PAIM, 2012).

As conformações sociais de *Nuestra América* deflagraram, no cenário colonial, sociedades com grandes diferenças regionais e locais, essas pela divisão social em grandes contrastes, conferindo uma disposição de diferenças isoladas, formas culturais ilhadas em subconjuntos que se articulam em meio a territorialidades mais amplas. Assim pensamos as favelas, como conformações que, como identificava Freyre, combina a unidade com a variedade. Como de suas megalópoles, pequenas ilhas, muito densas, emergem e se abrem como lugares à margem, mas incrustradas próprio território urbano.

A paisagem da Mangueira passou por grandes transformações ao longo da sua história, incorporando elementos urbanos da antiga Favela do Esqueleto à sua própria conformação, em meio ao crescimento desordenado, distante das políticas públicas de habitação, saneamento e infraestrutura. Tais transformações não dizem respeito apenas à configuração arquitetônica peculiar a bairros onde a maioria da população pertence às classes economicamente desfavorecidas. Diferentes elementos culturais, sociais e artísticos se incorporam ao seu aspecto físico, determinando sua singularidade frente às preocupações "modernizadoras" no planejamento urbano conduzido pelas autoridades. Estes elementos dizem respeito a novas formas de apropriação do espaço público, enquanto difusor de história, cultura e arte, sobretudo na Rua Icaraí, um lugar

Figura 3: Foto de arquivo mostra as favelas "Esqueleto" e Mangueira lado a lado. Percebe-se neste registro que a primeira era mais intensamente povoada que a primeira. (s/d.) (Fonte:http://geografianovest.blogspot.com.br/2012/07/favela-do-esqueleto.html)

que ficou preservado da ocupação de moradias, resistindo até hoje na comunidade como área de convivência e troca de experiências políticas e afetivas. Nesse âmbito, compreendemos a relação redentora com o lixo.

A PARTILHA DO SENSÍVEL E O LUGAR COMUM

O lugar comum propicia o levantamento de questões políticas, tendo em vista que os debates sobre melhorias na comunidade, questões de segurança, educação e saúde, por exemplo, sempre permeiam as conversas na praça. Na Rua Icaraí não poderia ser diferente, já que possui grande extensão e recebe muitas famílias todos os dias, especialmente para levar e buscar crianças para a creche escola que fica bem no seu início. Jacques Rancière (2005), ao analisar a questão estético-política e a partilha do sensível, parte do pressuposto dualístico de partilha de algo único em partes diferentes (em se tratando de pensamento político de forma estética). Seu aporte possibilita uma análise casual de alguma questão na praça, como as intervenções estéticas com uso de grafite nos muros das casas da Rua Icaraí, por exemplo, quando existem opiniões diferentes que partem de um mesmo ponto único: a intervenção em si. Algumas pessoas podem entender aquela ação como inovadora e bela, e outras podem entendê-la como perturbadora e até mesmo violenta. A sensibilidade participa de um extrato comum que é, de acordo com a posição política de cada um, dividido em parte desiguais.

O pressuposto universal de Rancière são as evidências estéticas, e a partilha é determinada pela função de cada um quando vai tomar posse de parte desse comum, justamente por não haver uma condição de igualdade de sentimentos e valores nas pessoas é que a "partilha do sensível" é dividida de maneiras diferentes. Seguindo a hierarquia

social advinda das atividades, do conhecimento, do tempo disponível de cada pessoa, a sensibilidade do homem está submetida ao político, o qual estabelece sua parte de direito também na estética.

Na Mangueira, pode-se capturar esse movimento ao observar as casas e a estética particular de cada uma delas. Algumas possuem jardim, outras são somente tijolo sobre tijolo, outras tem desenhos feitos com grafite no muro, muitas com muito lixo na porta e assim em diante, vão se diferenciando detalhadamente. Cada qual possui sua característica individual, partindo sempre do pressuposto comum do local e das reivindicações territoriais de cada indivíduo. É preciso acostumar-se com sua conformação retalhada, seu labirinto de formas, sua constituição *bricoleur* (JACQUES, 2011) para perceber suas nuances em um conjunto onde, num primeiro olhar, todas aparecem como iguais. Em conjunto, apresentam a mesma visualidade cinza e ocre, em uma conformação geral indistinguível ao primeiro olhar e se fecham, com muros altos e grades, como espaços não comunicáveis. Todos ali são reféns do tráfico ou da polícia e se mantém em resguardo, com o máximo de proteção, sem destacar-se de todo o conjunto. Submetem-se no estado de indiscriminada e tácita invisibilidade.

ESTÉTICA DA RELAÇÃO E A SUBJETIVIDADE COMO UNIVERSAL

Immanuel Kant, em sua terceira crítica (2008), abordava questões que envolvem o pensamento estético sob uma perspectiva universal. Voltando à primeira crítica (1980), onde o filósofo considerava juízos analíticos e sintéticos, a *priori* e a *posteriori*, sua preocupação era demonstrar a possibilidade de existência de juízos analíticos a priori. Já na terceira crítica, o grande problema abordado tratava de dizer se juízos estéticos/de gosto podem ou não existir a priori.

Partindo do princípio que juízos de gosto são estéticos e essa denominação faz parte da sensibilidade, pode-se dizer que é também subjetivo, pois a sensibilidade é uma espécie de "partilha do sensível"; parte do mesmo ponto (ser uma faculdade humana universal) e é dividida em partes diferentes (as percepções estéticas individuais). "O predicado da beleza não se liga com o conceito do objeto, em sua esfera lógica inteira, e, no entanto, ele mesmo se estende sobre a esfera inteira daqueles que julgam" (1992, p. 103). Isso significa que existem várias interpretações do que é belo ou feio, do que é bom ou ruim, porém, todas essas análises partem do pressuposto universal da sensibilidade, que é inerente ao homem.

Desse modo, Kant subdividiu juízos estéticos em juízos determinantes e reflexivos, nos quais, o primeiro refere-se a uma particularidade inserida numa universalidade (o que remete, inversamente, ao conceito de partilha do sensível), e o segundo coloca em questão a sistematicidade da razão. Já que esses conceitos, por mais que estéticos e subjetivos, se enquadram num padrão pré-estabelecido racionalmente e imutável. O "belo" não é uma característica ou propriedade objetiva das coisas, mas sim o "resultado" que nasce da relação sujeito/objeto, pela faculdade da imaginação e ligada ao sentimento de prazer ou desprazer. A imaginação é, portanto, a faculdade humana que possibilita ao homem gerar juízos de gosto no contexto da Crítica da Faculdade do Juízo. Essa faculdade é universal e abrange a particularidade/pessoalidade dos juízos de gosto. Sendo assim, Kant cons-

truiu uma visão democrática da sensibilidade em dualidade estético-política. O filósofo alemão tinha como foco o pensamento e os desmembramentos da razão no âmbito dos juízos estéticos. Já Rancière (Op. cit.), procura evidenciar a preocupação política ativa na realidade vivida. Trazendo essas realidades para a Mangueira, temos uma analogia com a cultura praticada na comunidade, em momento de grandes transformações estéticas cotidianas e de intensos debates políticos.

PEQUENAS INVENÇÕES EM CONCLUSÕES PARCIAIS: A SUJEIRA COMO REDENÇÃO

Testamos ambas visões da estética em nossos exercícios plásticos e dialógicos. Imaginar outros modos de vivenciar o espaço público, a constituí-lo como âmbito de encontro e mesmo compartilhá-lo na produção de novos usos é estar tomando, para si e para os demais, esse estado de sensibilidade que nos faz, nesse exercício, como iguais, tornando-nos comuns e equivalentes. De um monte de lixo, onde antes imaginamos não haver nada, surge o espaço seccionado da diferença e da propriedade exclusiva, forma de afastamento e de negação da presença do outro. Deste enfrentamento com a sujeira, vai-se gerando o resgate do comum. O universal poderá surgir da imersão no coletivo.

Estar em exposição na rua, praticando a vizinhança, tentando o diálogo e a troca, tem sido um exercício de resistência. Observar a moradores seguidamente, promovendo um movimento com peculiar intensidade, em sempre em sutil e discreta ação – mas não menos tensa. Há que se entender o silêncio, regra geral que impera na favela, e a sujeira, modo de defesa da sua própria vida, que não podem ser abandonados sem risco. Por isso o grande respeito, a intervenção delicada e o imperceptível avanço nesse diálogo: pouco a pouco vamos fazendo do antigo monturo, uma praça. E, pelo que nos move verdadeiramente, durante todo esse processo, é que nos mobilizamos e nos humanizamos ao descobrir novas condições de existir.

Em uma das estratégias para a instauração da praça, produzimos um campo vibrátil a partir do substrato móvel e indeterminado dos lugares do passado. Das conversas sobre as formas de morar e se relacionar na Mangueira, inventamos uma instalação a ser penetrada no exercício de circular por dentre dispositivos menmônicos conectados a narrativas pessoais, familiares e comunais. Desejando criar um espaço a ser compartilhado na retomada do próprio passado com "Largo da Memória", forma de praticar o estado de pracialidade em uma insularidade/favela. Objetos, flutuantes e instáveis, devem estar dispostos em um plano superior, como que se voassem, pairando e vibrando por sobre todos nós. Seguimos instigando a reflexão sobre a arte como morada do Ser e sobre o que, a partir dela, se pode habitar em comunalidade.

REFERÊNCIAS

BELLO, Lucimar. Cidades desenhantes, um desnorte. In *"Entre Territórios"* ANAIS XIX ENANPAP. Cachoeira: UFCA, 2010. (p. 1439 - 1452).

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *Gringo na lage*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

FREYRE, Gilberto. Americanidade e latinidade da América Latina. Brasília: UNB, 2003.

JACQUES, Paola. *Estética da Ginga*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2011.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Julgar*. Lisboa, INCM, 1992.
_____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
_____. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).
PAIM, Cláudia. *Táticas de artistas na América Latina*. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2012.
QUEIROGA, Eugênio. *Concretudes e existências que se situam no tempo-espaço, participando da construção e da metamorfose da esfera da vida pública*. In: Notícias ABASP. São Paulo: Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas, n. 36, abril, 2003. (p. 2-3).
RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
SERRES, Michel. *O mal limpo: poluir para se apropriar?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

NOTAS

17 Coletivo O Círculo, coletivo carioca de mulheres artistas.

18 Dados recolhidos http://oglobo.globo.com/infograficos/upps-favelas-rio/

19 Identificada como slumming, a prática de atravessamento de fronteiras sociais como deleite tem início no séc. XIX (FREIRE-MEDEIROS, 2009). Retomada nos anos 90, toma características esdrúxulas nos passeios do tipo “safari urbano” nas favelas cariocas da Zona Sul.

COMO "HANSEL Y GRETEL"[20] URBANUS: CREANDO UN TRAZADO INVISIBLE Y ESPERANZADO

Liana González
UGR/Espanha - UFES/Brasil

RESUMO

Considerando que la ciudad/lo urbano/la urbanidad son algunos de los gestores de las configuraciones sociales/estéticas de la contemporaneidad, y considerando que uno de los más genuinos productos de esta contemporaneidad es la basura, se está construyendo herramientas para dibujar, tejer, el mapa cotidiano del hombre que hace el acto de coger basura significar dignidad.

Es una construcción que empieza con la mirada al hombre invisible en la organización social y que vive al lado de sólidas instituciones que poco o casi nada hacen para cambiar su condición de desplazado. Camina por las mismas calles que nosotros pero la calle para él no es camino, es tesitura. En la calle está su posibilidad del día de mañana. Así como "Hansel y Gretel" se pierden en el bosque porque los pájaros comen las migas de pan que dejan a marcar el camino, este hombre que migra para las metrópolis latinoamericanas se pierde dentro de la ciudad y no encuentra el camino de vuelta. Muchos de ellos no quieren encontrar ese camino y se transforman, se adaptan, encuentran un invisible camino dentro de las posibilidades de la basura: un camino esperanzado.

Benivaldo, como un Hansel, migró del sud de Bahia hacia São Paulo para grabar un CD con sus canciones. Es compositor y poeta. No grabó el CD y se quedó en São Paulo cogiendo papel en las calles. Hoy vive en Serra, cerca de Vitória e integra la cooperativa RECUPER-LIXO[21]. Con Benivaldo estamos desarrollando una manifestación estética callejera trazando su cotidiano en las calles que recorre a coger el papel, el cartón. Su mirada va hacia el suelo, hacia los cantos, hacia los detalles. Ese es su paisaje: el trayecto.

El objetivo primero de esa investigación artística, esa manifestación estética, es hacer emerger la forma de ese trayecto de manera a crear un largo papel hecho de la descomposición de la materia y que va (re)materializándose en el asfalto por dónde camina con su tuc-tuc[22] a buscar el papelón. El tuc-tuc va echando la pulpa de papel en la calle, en el asfalto. En ese proyecto estético Benivaldo camina cantando sus canciones mientras recorre basura, los transeúntes pasan, la ciudad pulsa y las marcas de ese día se van añadiendo a ese papel que se forma con la tesitura del cotidiano.

Investigando y proponiendo acciones a través de un acercamiento más cotidiano a este hombre representado por Benivaldo, se pretende llegar el más cerca posible de respuesta a esa cuestión ya planteada: Qué puede construir el hombre desconstruido socialmente, que se nutre con la estética de un universo simbólico desconstruido y a él confiere sentido, organización y valor, dentro de un enmarañado de nadas?

Este proyecto estético pretende traer a la superficie la poética que existe en la invisibili-

dad del desplazado (Benivaldo y la basura) que ayuda a formar ese “enmarañado de vidas humanas” (Calvino, 2006)[23] que es la ciudad. A partir de la visibilidad, encontrar las diferentes expresiones que surgen del hecho de estar en constante búsqueda y encuentro de formas, expresiones, manifestaciones, dotando los invisibles de herramientas para ellos mismos expresaren la poética de sus silenciadas memorias.

Esa es una investigación que se caracteriza como work in process – el día siguiente trae las sorpresas agregadas al trazado, que generan posibilidades estéticas y sociales no previsibles, en una constante construcción. Así cómo es la ciudad. Así cómo es el ciudadano. Esa proposición estética busca dotar este trayecto de calidades estéticas, advenidas de la memoria pulsante en cada minúscula parte del recorrido – unidad de tiempo, memoria (des)significada. Escuchar el sonido del movimiento, del tiempo que transforma, a través de la sonoridad producida por el tocar el suelo de las ruedas del tuc-tuc, emitiendo el son del empeño, del recorrer. Dibujar con papel las calles recorridas, invisibles y sonoras. Crear el papel para la poesía de Benivaldo.

Palabras-clave: la ciudad; estética; arte contemporáneo; basura; cotidiano; hombre desplazado; dignidad; ciudadanía; work in process.

ABSTRACT

Whereas the city / urban / civility are some of the managers of the social / aesthetic of contemporary settings, and considering that one of the most genuine products of this contemporaneity is rubbish, it is building tools for drawing, weaving, map the everyday man who does the act of taking garbage mean dignity.

It is a building that starts with a look at the invisible man in the social organization and who lives by strong institutions that do little or nothing to change their displaced status. Walk the same streets as us but the street is not a way for him, it is tessitura. The street is their chance tomorrow. Just as “Hansel” are lost in the forest because birds eat the crumbs left to lead the way, this man who migrated to Latin American cities is lost in the city and cannot find the way back. Many do not want to find that way and transform, adapt, find an invisible path within the possibilities of waste: a hopeful path.

LA CIUDAD

"La mirada explora las calles como si fueran páginas escritas"[24]

Las grandes ciudades latinoamericanas entraron en el mundo contemporáneo con grandes procesos migratorios motivados por la falta de desarrollo en la esfera rural y el acelerado progreso urbano. El progreso urbano lleva a que el hombre del campo intente integrarse a la urbanidad y migre para las ciudades. El espacio urbano va tejiendo un enmarañado de geografías, una red de intereses y conflictos entre partes de un todo unificado a través del universo simbólico del consumismo. En ese espacio, a la vez duro y flexible, es donde producimos y acumulamos basura.

El hombre que migra del ambiente rural a estas ciudades se encuentra sin los equipamientos culturales necesarios para evolucionar en esa nueva vida y, sin poder respaldarse en su historia de origen, sumase a los que son echados del sistema por causas económicas, políticas. No perteneciendo a ninguna categoría dentro del código de conductas, status y, alejado del sistema, vive de lo que *sobra* en la ciudad. Es un desplazado social, cultural, económica y geográficamente, inaugurando una de las muchas minorías que componen la sociedad contemporánea. Manipulando el *resto* conoce los bienes de consumo – aunque vacíos del significado de las logo marcas:

"Parece lixo, mas não é.
É uma garrafa tipo pet que tinha refrigerante
Mas vazia a coitada é descartada num instante
Mas vem um catador e prolonga seu percurso
De volta até a indústria onde se transforma em tecido
E roupa nova vem a ser".[25]

Considerando que ese hombre desplazado y ubicado en la urbanidad metropolitana y sus muchas geografías está construyendo su propia geografía, aquí se pretende tejer un camino para recorrer el mapa de los invisibles y respetables hombres que tienen la basura como fuente de dignidad y futuro y colaborar para que puedan construirse culturalmente, para que ejerzan su plena ciudadanía.

EL PERTENECER

El número 5192 de la *Classificação Brasileira de Ocupações* (CBO)[26] representa "Trabalhadores de coleta e seleção de material reciclável" ("*empleados para la selección y recogida de material reciclable*").

El número 5192-05 clasifica el "Catador de material reciclable" (*cogedor de material reciclable*), y así lo describe: catador de ferro-velho, catador de papel e papelão, catador de sucata, catador de vasilhame, enfardador de sucata". *("colector de hierro viejo, colector de papel y cartón, colector de botellas, empacador de chatarra*)".

El Estatuto Social de la RECUPER-LIXO tiene como Misión:

"Art. 2º - Contribuir para el desarrollo económico y la solidaridad, promover la calidad de vida humana, social y ambiental, de los miembros y asociados y asociadas, la política pública de reciclaje y generación de empleo, ingresos y vida digna"[27]

.

Esas reglamentaciones indican que existe documentación que significa reconocimiento del papel social de este grupo, uno de los pilares para la construcción de ciudadanía a los cogedores de material reciclable, pero *¿por qué siguen invisibles*?

Benivaldo nos presenta un análisis:

"Na Recuper-Lixo somos todos associados e dividimos parte dos resultados com as vendas que infelizmente hoje se encontra bastante precária devido o volume de materiais coletados e comercializados, somos atualmente um grupo de 22 pessoas trabalhando juntos como catadores de materiais recicláveis e não temos nenhum vínculo empregatício pois caso fosse assim teríamos um patrão e seríamos empregados e não pseudos empreendedores sociais, é neste ponto que o Estado e a União tem falhado drasticamente em apoiar as nossas atividades econômicas pois somos considerados como empresa na hora de prestar um serviço ou sermos tributados por isso mas somos excluídos quando precisamos de um empréstimo ou ajuda para desenvolvemos nossas atividades, aí surge o protecionismo que oferece os convênios cheios de burocracias e um monte de dificuldades para se conseguir gastar o dinheiro que nos foi concedido acabando tudo em nada, para se ter uma ideia hoje somos considerado pela Prefeitura Municipal como se fossemos porcos/tratados com comida para ficamos gordos pra próxima eleição e assim sucessivamente"[28]

.

EL TRAYECTO, UN RELATO

"Si no puedes vencer en tu lucha contra la basura, únete a ella"[29]

La construcción de esa *proposición estética*, esa manifestación estética callejera, cuenta con la presencia y activa participación de Benivaldo, cogedor de basura y cooperado en la RECUPER-LIXO.

Para Benivaldo esa participación es reconstrucción de su trayectoria: cuando empezó a coger basura, era caminando por las calles con su *tuc-tuc* que nacían sus poesías y canciones. Va a dar forma a su invisible y silenciada memoria. Comprendiendo el papel que su trabajo representa para el consumismo y la urbanidad, confiere dignidad a su cotidiano de cogedor y transforma en poesía sus reflexiones:

Reciclar é refazer
É dar vida novamente
A alguma coisa que algum dia
Ia desaparecer.
Reciclar é fazer
O 'bebum' deixar de beber

O fumante deixar de fumar
O papel reutilizado
Lixo deixar de ser.[30]

Su efectiva participación o está llevando a aprender y practicar nuevos conocimientos: ya sabe hacer la pulpa y el papel. Es Benivaldo que está preparando la pulpa para esa acción, y la prepara en la RECUPER-LIXO, para enseñar a sus compañeros cogedores. Cada visita que hace a la Universidad busca conocer más: ha visto muchos mosaicos, esculturas, pinturas, paseando por el Centro de Artes y todo eso lo comparte con ellos. Muchas veces ha dicho que quiere organizar una visita de su grupo a la Universidad. Su deseo es compartir con el grupo prácticas y saberes que os lleven a cambios y nuevas construcciones, nuevas posibilidades. Está comprendiendo que las herramientas del arte pueden ayudarlos a construir esa evolución.

Siendo esta manifestación un *work in process*, se pretende que todo lo que se está compartiendo con Benivaldo llegue al grupo, a través de una integración más efectiva entre la Universidad, el Centro de Artes y la RECUPER-LIXO. Acciones en ese sentido ya se están configurando a través del deseo de los alumnos ubicados en esa manifestación estética callejera en ampliar la convivencia y de algunos profesores que ya se acercaron de Benivaldo. De esa manera, vamos practicando lo que nos enseña Paulo Freire (1978)[31] que nos dice que "todo comienzo que requiere actividad en el dominio humano, puede presentar dificultades y riesgos", y que en las practicas comunitarias el dialogo es tradicional y, por lo tanto, "(…) participar colectivamente de la construcción de un saber, (…) que lleve en cuenta las propias necesidades y lo torne instrumento de su lucha, posibilitándole transformarse en sujeto de su propia historia"[32], y es lo que estamos buscando hacer. Para tanto, esta convivencia se está estructurando observando la poética de la educación artística participativa, reconociendo que

> *"El arte, como lenguaje aguzador de los sentidos, trasmite significados que no pueden ser transmitidos por ningún otro tipo de lenguaje, como el discursivo uy el científico. El descompromiso del arte con la rigidez de los juicios que se limitan a decidir lo que es cierto y lo que es errado estimula el comportamiento exploratorio, válvula propulsora del deseo de aprendizaje. Por medio del arte, es posible desarrollar la percepción y la imaginación para aprehender la realidad del medio ambiente, desarrollar la capacitad critica, permitiendo que pueda cambiar la realidad que fue analizada"*[33].

EL ENSAYO

> *"algo que está desde su origen concebido para el reciclaje es algo que está desde su origen concebido como basura"*[34]

Teniendo como uno de los objetivo el acercamiento al hombre que vive de la basura, con el intento de conocer su universo estético/simbólico, y sabiendo que está a inaugurar

una de las muchas minorías que componen la malla social contemporánea, es necesario considerar que está tejiendo un nuevo sistema de signos/símbolos culturales/estéticos referentes a sus saberes y prácticas cotidianas. Michel de Certeau (2005) nos dice que uno de los desafíos para el análisis cultural del cotidiano es lo de

> *"(…) reconocer que en la creatividad cotidiana las posibilidades de nuevas articulaciones sociales, contribuir de alguna forma para esa poiésis, forjar condiciones de sobrevivencia para la sociedad en esa eterna tarea de mantener un equilibrio en movimiento, (…). Es necesario, por lo tanto, garantizar de alguna manera la proliferación del sentido y defender esa ética basada en dar lugar (faire place) al otro"*.[35]

Para este ensayo se tomó como punto de partida el cotidiano del cogedor de basura en su práctica por las calles de la ciudad, en su tarea de recoger el cartón. Con Benivaldo hicimos la pulpa de ese cartón y usamos una calle interna del *campus* para echar esa pulpa y registrar el comportamiento del transeúnte (personas, coches, bicicletas) delante de esa materia desconocida y sin significado aparente. Con Benivaldo, cogemos el papel en la calle, la pulpa materializada en camino recogido. La forma del camino, las huellas del transeúnte, del cotidiano, en un papel fruto de basura, de resto. Su trayecto antes invisible ahora está materializado, tiene marcas del transeúnte, del cotidiano, cosas que suelen estar en ese momento y las agrega, componiendo una escritura, una habla, una caligrafía, una poesía, inscritas en el papel.

Ahora vamos a lanzar su voz por el camino, recrear su trayecto en una calle de la ciudad y traer a la visibilidad la compleja situación que vive ese grupo que supuestamente está amparado por resoluciones políticas que se tornan reales solamente a cada Navidad, con una bolsa con bebidas y comidas para la cena – y el nombre de la Institución "*donadora*" de la bolsa, con letras bien grandes, escritas en la placa en la entrada de la RECUPER-LIXO diciendo que es una "*empresa solidaria*".

Vamos a hacer un trayecto por la ciudad y, cómo un *Hansel,* vamos a echar la marca del recorrido por la calle, no para volver a la origen – sino para firmar la pertenencia social e importancia en esa malla pulsante que es la ciudad en su cotidiano.

Figura 1: experimentando la densidad de la pulpa

Figura 2: la pulpa en el asfalto, en la calle

Figura 3: papel seco, camino materializado

Figura 4: caligrafía del transeúnte I

Figura 5: caligrafía del transeúnte II

Figura 6: caligrafía del transeúnte III

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

BARBOSA, Ana Mae. Mediação cultural e social, in: Arte/educação como mediação cultural e social. Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutinho (Org.). São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CALVINO, Ítalo. As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

_____. Seis propostas para o novo milênio: lições americanas. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JOSGRILBERG, Fabio B. Cotidiano e invenção: os espaços de Michel de Certeau. São Paulo: Escrituras,2005.

MTE/SPPE. Classificação Brasileira de Ocupações: CBO 2002. Brasília: MTE, 2002.

ESTATUTO Social da Associação dos catadores de matérias recicláveis e economia solidária. Serra, Espírito Santo, 2002.

FREIRE, Paulo. A educação na cidade, 5 ed. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. Pedagogia do oprimido. 6 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

PARDO, José Luis. Nunca fue tan hermosa la basura. Conferencia en el Ciclo Distorciones urbanas de Basurama06. Madrid: La Casa Encendida, 2006.

NOTAS

20 Fábula de Hervé le Goff que en Brasil tiene el título de "João e Maria".

21 Associação dos Catadores de Materiais Recicláveis e Economia Solidária do Município da Serra/ES.

22 Coche de tracción humana.

23 Ítalo Calvino. Seis propostas para o novo milênio: lições americanas. 3.ed., 2003.

24 Ítalo Calvino. Las ciudades invisibles, 1990.

25 "Parece basura, pero no lo es. / Es una botella pet de gaseosa / pero vacía la pobre es descartada en un instante / Pero viene el cogedor y prolonga su per curso / De vuelta hasta la industria donde se trasnforma en tela / Y ropa nueva viene a ser". Poesía de Benivaldo.

25 Clasificación Brasileña de Ocupaciones, que organiza los puestos de trabajo y sus familias organizacionales, creada en 1977, con revisión en 1994 y actualización en 2002.

27 Estatuto Social de la Asociación de los Cogedores de Material Reciclable y Economía Solidaria del

Municipio de Serra – RECUPER-LIXO, Provincia de Espírito Santo, creada en 27 de abril de 2002.

28 “En la Recuper-Lixo somos todos socios y compartimos parte de los resultados con las ventas, que hoy es por infelicidad bastante pobre ya que el volumen de los materiales recogidos y negociables es pocos, en estos momentos somos un grupo de 22 personas que trabajan juntas como recolectores de materiales reciclables y no tenemos ningún vínculo de empleo porque si lo fuera, tendríamos un jefe y estaríamos empleados y no pseudo- empresarios sociales, es aquí donde el Estado y la Unión han fallado drásticamente para apoyar nuestras actividades económicas, porque se nos considera llegado el momento de prestar un servicio o someterse a imposición pero también somos excluidos cuando necesitamos un préstamo o ayuda para desarrollar nuestras actividades, surge el proteccionismo que ofrece los pactos llenos de burocracia y un montón de problemas con la obtención de gastar el dinero que se nos da y termina en nada, hoy somos considerados por la Municipalidad como si fuéramos cerdos / tratados con alimentos grasos para la la próxima elección y así sucesivamente “.

29 José Luis Pardo. Nunca fue tan hermosa la basura, 2006.

30 “Reciclar es rehacer / y darle vida de nuevo / a alguna cosa que algún día / iba a desaparecer. Reciclar es hacer / el ‘boracho’ dejar de beber / el fumante dejar de fumar / el papel reutilizado / basura dejar de ser”. Poesía de Benivaldo.

31 Paulo Freire. Pedagogia do oprimido, 6ª ed., 1978.

32 Paulo Freire. A educação na cidade, 5ª ed., 2001.

33 Ana Mae Barbosa. Mediação cultural e social, in: Arte/educação como mediação cultural e social. Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutin ho (Org.). São Paulo: Editora UNESP, 2009.

34 José Luis Pardo. Nunca fué tan hermosa la basura, 2006.

35 Fabio B. Josgrilberg. Cotidiano e invenção: os espaços de Michel de Certeau. São Paulo: Escrituras,2005.

.

R.U.A. : GEOPOÉTICA DOS SENTIDOS

R.U.A.: GEOPOETICS OF THE SENSES

Lilian do Amaral Nunes
Instituto de Artes da UNESP, Grupo de Pesquisa GIIP - Grupo Internacional e Interinstitucional em Pesquisa em Convergência entre Arte, Ciencia e Tecnologia. Programa de Pós-Graduação em Artes e PPGACV UFG/FAV.

RESUMO
A presente investigação opera com os conceitos de Cartografias Culturais - sensibilidade e tecnicidade, e complementa-se com noções de Cartografia Social. Propõe pensar o mundo como um "museu" articulador do passado e do futuro, isto é, de memória e experimentação por meio da criatividade social, ação coletiva e práticas artísticas. R.U.A.: Geopoética dos Sentidos propõe articular memórias e conectar cidades em rede por meio da experimentação e de dispositivos desenvolvidos nas práticas contemporãneas em artes e culturas visuais em contextos locais e Ibero americanos. Palavras-chave: cartografias artísticas, criatividade social, processos colaborativos, mapeamento, território.

ABSTRACT
This research operates with the concepts of Cultural Cartographies - sensitivity and technicity, complemented with notions of Social Cartography. We propose to think the world as an articulator "museum" of past and future, that is, memory and experimentation through social creativity, collective action and artistic practices. R.U.A.: Geopoetics of the Senses proposes to articulate memories and connect cities network through experimentation and devices developed in contemporary practices in art an visual cultures in local and Ibero american contexts.
Keywords: artístic cartographies, social criativity, collaborative process, mapping and territory.

INTRODUÇÃO

R.U.A Realidade Urbana Aumentada configura-se enquanto espaço criativo interdisciplinar, para onde convergem pesquisadores, artistas, antropólogos, sociólogos, ativistas e interessados no desenvolvimento de cartografias artísticas e sociais em contextos urbanos. Explora as possibilidades das narrativas audio visuais não lineares e os processos artísticos colaborativos que operam na visualização de zonas de conflito e complexos processos de transformação em contextos urbanos contemporâneos.

R.U.A. entende a cartografia social como um processo de natureza performativa que se alimenta dos estímulos gerados pela urbe entendida como um grande banco de dados dinâmico. Trabalha sobre a cidade como espaço de intervenção e de transformação por meio da articulação entre arte, ativismo e mídia digital na esfera pública. A presente investigação artística realizada no âmbito de Pós-Doutoramento em contexto ibero americano articula diversos Grupos de Pesquisa, entre os quais destacamos o GIIP – Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergência entre Arte, Ciência e Tecnologia, do Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, Brasil e o BR :: AC, Barcelona, Recerca, Art i Creació, da Universidade de Barcelona, Espanha. Opera com base nas idéias apresentadas pelos pesquisadores Jesús Martin-Barbero (2008) e Josep Cerdá (2014) em torno das cartografias culturais - sensibilidade e tecnicidade, complementando-se com noções de cartografia artística e social.

Propõe pensar o mundo como um "museu" articulador do passado e do futuro, isto é, de memória e experimentação por meio da criatividade social, ação coletiva e práticas artísticas. Ao estabelecermos uma aproximação entre museu e cidade, a cartografia artística, social e cultural pode converter-se em lugar onde se encontrem e dialoguem as múltiplas narrativas e as diversas temporalidades do mundo. Cartografia social é a experiência desenvolvida no território mapeado, baseado na capacidade de desenvolver leituras e interpretações de realidades sociais por meio de práticas artísticas e culturais que incorporam o âmbito investigativo e corporal através do mapeamento, observação e percepção do território.

CIDADES-MUSEUS

Na contramão da tendência conservadora e da tentação apocalíptica do fatalismo, mas sem desconhecer tudo o que há de diagnóstico em ambas atitudes, configura-se, atualmente, um modelo de política cultural que busca fazer do museu um lugar, não de apaziguamento, mas de tensionamento, mobilização, de choque, como diria Walter Benjamim, acerca da memória.

Podemos pensar o mundo como um "museu" articulador de passado e futuro, isto é, de memória com experimentação, de resistência contra a pretendida superioridade de umas culturas sobre as outras com diálogo e negociação cultural, por meio da criatividade social, ação coletiva e práticas artísticas. Um museu perscrutador do que no passado há de vozes excluídas, de alteridades e "resíduos", de memórias esquecidas, de restos e "desfeitos" da história cuja potencialidade de nos descentrarmos, nos vacina contra a pretensão de fazer do museu uma "totalidade expressiva" da história ou da identidade nacio-

nal. Os desafios desta experiência pós moderna e culturalmente periférica resultam em que o museu seja transformado no espaço onde se encontrem e dialoguem as múltiplas narrativas do nacional, as memórias heterogêneas do latino americano e das diversas temporalidades do mundo.

O MUSEU E A RUA: A MUSEIFICAÇÃO DOS CENTROS URBANOS CONTEMPORÂNEOS.

Na atualidade é comum encontramos exemplos que mesclam por um lado, os valores associados à arte e à cultura em geral e, por outro, grandes dinâmicas de mutação urbana de um amplo espectro. As políticas de reconversão e reforma urbana que estão transformando tanto a fisionomia humana quanto morfológica das cidades, consistem em favorecer os processos de gentrificação e tematização dos centros históricos, assim como a renovação de bairros inteiros previamente abandonados a processos de deterioração para sua posterior requalificação como zonas residenciais de categoria superior ou para sua adaptação às novas indústrias tecnológicas que demandam lógicas globalizadoras.

Estes processos de transformação urbana são realizados, quase sem exceção, por todo tipo de atuações que invocam aos princípios abstratos da Arte, Cultura, Beleza, Sabedoria, etc., valores nos quais as políticas de promoção urbana e a competição entre cidades encontram um valor a ser dotado de singularidade funcional e prestigio o que na prática são estratégias especuladoras e sensacionalistas, além de se constituírem em fonte de legitimação simbólica das instituições políticas diante da própria cidadania. Nesse contexto, o estabelecimento de grandes conteúdos artístico-culturais em lugares-chave aparece como uma espécie de adorno que acompanha uma reativação do espaço urbano efetuada, partindo sempre de critérios de puro mercado e que acarreta por sua vez, operações de exclusão social daquela população que não será considerada "à altura" do novo território reativado. Tais iniciativas – quase sempre entregues à confiança de arquitetos-estrela, recebem a responsabilidade de executar tarefas que não são novas: de um lado, adornar a cidade, enfatizando os valores de harmonia, sugerindo a vida urbana ideal como experiência estética, e do outro desemaranhar a cidade, contribuir com a sua esquematização, oferecer lugares claros e esclarecedores nos quais se possa identificar com simplicidade o que deve ser visto e como fazê-lo, desativando ou diminuindo a crônica tendência do urbano à opacidade.

R.U.A.: REALIDADE URBANA AUMENTADA. CARTOGRAFIAS ARTÍSTICAS, CULTURAIS, SOCIAIS.

R.U.A. atua como um observatório de transformações do território e como um laboratório para o desenvolvimento de processos criativos que se conectam a determinados atividades sociais locais, isto é, com microcontextos concretos que fazem parte de distintas concentrações urbanas contemporâneas. O projeto visa estimular a criação coletiva e o intercâmbio cultural como uma possibilidade de desenvolvimento e transformação, através de processos criativos impulsionados pela relação entre práticas artísticas, mediações educativas e o espaço social local. Faz parte de seu processo analisar para entender a dinâmica do espaço, visualizar para interpretar as diversas articulações que operam nos lugares, projetar para

traçar novas dinâmicas produtivas, colaborar para potencializar e multiplicar as capacidades criativas a partir de uma ação em rede, configurando "arquiteturas de relação".

Estrutura-se em duas fases em relação ao espaço: uma de natureza exploratória, articulada a partir de oficinas de projetos com processos de imersão no contexto urbano e social, discussão e tutoria, e outra, de caráter experimental/estético, baseada na produção artística, entendida como desenvolvimento do trabalho proposto na primeira fase, incorporando elementos de comunicação e de visualização.

Propõe integrar os processos artísticos a processos sociais, visando a transdisciplinaridade, participação social, buscando as fissuras para gerar oportunidades criadas por meio de metodologias coletivas e novas referências para o território nos quais desenvolve sua atuação.

As pesquisas-intervenções se conectam com o projeto de Pesquisa e Extensão realizado junto ao GIIP por meio da Linha de Pesquisa "Arte e MediaCity" | Projeto R.U.A.: Realidade Urbana Aumentada, que coordenamos. A estas experiências somam-se as do "Laboratório do Caos", realizadas na Licenciatura de Belas Artes da Universidade de Barcelona e, também, por meio da disciplina "Paisagem Sonora e Espaço de Ressonância", do Master Oficial de Criação Artística e "Instalação Sonora", do Master em Arte Sonora da Universidade de Barcelona, coordenadas pelo artista sonoro e investigador Josep Cerdá. A partir destas experiências acadêmicas, organizamos o Workshop Internacional R.U.A. Realidade Urbana Aumentada: Cartografias Inventadas que realizou residências e imersões envolvendo artistas, pesquisadores e comunidade local em São Paulo, Maio de 2012, no contexto IA/UNESP - Projeto de Extensão Zonas de Compensação, e em Barcelona, Outubro do mesmo ano, no Convent de Saint Agusti, junto ao Máster de Arte Sonora. Em 2013, os resultados das imersões e residências de caráter nômade e laboratório urbano são apresentados e ampliados no âmbito da Mostra Zonas de Compensação Versão 1.0, sob coordenação conjunta de Rosangella Leotte, esta investigadora e Josep Cerdá, como parte dos estudos Pós-Doutorais "Arqueología da R.U.A.: Realidade Urbana Aumentada", 2011 / 2014.[36]

R.U.A.BARRA FUNDA

O Instituto de Artes da UNESP transferiu sua sede do bairro do Ipiranga, distrito histórico localizado na região sudeste de São Paulo em 2010, para um novo edifício, especialmente projetado, na região central da cidade, lugar onde as linhas do espaço e do tempo se cruzam. O passado e a memória convertem-se em camadas subterrâneas no contexto da Barra Funda, onde resíduos e territórios se mesclam: negros e italianos, o samba e o futebol, o trabalho escravo, indígena e a agricultura, a presença nordestina, o fluxo da modernidade, das indústrias que caracterizaram a fisionomia da cidade, da transição do século XIX para o século XX, em direção ao futuro. Marcada pela presença de viadutos, pontes, malha ferroviária, a velocidade do metrô e as conexões das redes digitais compõem esta paisagem em mutação que cede lugar a novos cenários ultramodernos os quais emergem com a mesma rapidez com que se voltam aos interesses do mercado imobiliário: torres de comunicação, edifícios monumentais de quarenta, cinquenta andares eclipsam as chaminés que resistiam até pouco tempo, como num esforço de rememorar os distintos lugares da memória coletiva.

Poucas questões afetam de forma tão perturbadora nossos castelos do saber como o que nos coloca hoje a *cidade.* A transformação está afetando o lugar mesmo de onde formulamos a seguinte questão: de onde olhar e ler a cidade para compreendermos suas dinâmicas e incidir sobre as lógicas perversas da funcionalidade e da exclusão?

Trata-se, pois, de ler a cidade não como um objeto ou uma forma, mas como escritura que se desfaz e refaz cotidianamente em muitos planos e com muitos diferentes materiais, assim como dela participam tanto gestores como atores, tanto governantes como cidadãos. A cidade, ainda hoje, se escreve no mais antigo e denso modo de escritura: o do palimpsesto. Se no passado o palimpsesto resultava da escrita em pedaços de cera que eram apagados, ao reescrever no mesmo suporte, mesclavam-se muitos fragmentos, pedaços de palavras ou frases das escrituras anteriores, emergindo palavras mescladas às da nova escritura. Agora, o palimpsesto é a escritura que se faz não apenas com o que se escreve no presente, mas também com todos os resíduos que resistem e operam desde a própria memória do suporte e da sua materialidade. Assim está escrita a cidade. Martín Barbero propõe a leitura urbana

> *" a partir da multiplicidade de suas camadas tectônicas e da polifonia de suas linguagens, no seu fecundo caos e seu desconcertante labirinto, transformando o palimpsesto em aposta metodológica: um lugar de vislumbre e fuga dos sentidos, enquanto dispositivo do sentir, do olhar, do cheirar, do tocar e do ouvir. Se como escritura o palimpsesto é o passado voltando a emergir nas entrelinhas com que se escreve o presente, agora o assumimos como foco e fuga, ou seja, como modo dever, em uma percepção que, como a entendeu Merleau-Ponty é percepção constituinte do conhecer. (Barbero, J.M.: 2008, p. 2. Tradução livre).*

O passado guarda em si diálogos que o presente deseja resgatar. Na concepção de Huyssen (2000), a mirada ao passado viria para compensar a perda da estabilidade que o indivíduo tem com seu presente, sendo, portanto, um modo de neutralizar os efeitos de uma inserção excessivamente fluida do indivíduo na sociedade. Desta maneira, vemos que as práticas da memória expressam, para Huyssen, a necessidade de uma ancoragem espacial e temporal em um mundo moldado por redes cada vez mais densas de espaço e tempos comprimidos. No âmbito da "cultura da memória", qual pode ser a abordagem sobre o patrimônio cultural de uma cidade na atualidade? As cidades, como paisagens contemporâneas são ambientes saturados de inscrições, campos que acumulam antigas edificações, monumentos, museus, vestígios arqueológicos, riscos de memórias como sínteses de experiências históricas justapostas. Cabe ainda questionar: O que retemos na memória das experiências ocorridas na cidade? Qual a contribuição que a arte pode dar a estas inquietações?

Para Félix Guattari (2006: 115) é nas trincheiras da arte que se encontram os núcleos de resistência dos mais consequentes às pressões da subjetividade capitalista. Não se trata de fazer dos artistas os novos heróis da revolução, as novas alavancas da história, mas a arte evoca toda a criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias. Como, então, pensar a arte em relação ao patrimônio cultural das cidades onde vivemos?

CONSIDERAÇÕES FINAIS EM PROCESSO

Entendemos que o patrimônio cultural, pelo seu teor simbólico e sua significação, funciona como suporte para evocar e convocar a memória, como fenômeno social que articula passado e presente [re]criando e [re]definindo imagens da cidade. O trabalho de arte, desta forma, configura-se como dispositivo privilegiado, uma espécie de tecnologia de processamento sensorial, com a potencialidade para, no encontro com o corpo / mente do espectador, fazê-lo sair da posição de observador neutro da cidade, testemunha imparcial, indiferente, e colocá-lo também em ação, a mover-se percebendo a cidade enquanto nela se percebe, performa.

Então, talvez a arte possa vir a ser o fio de Ariadne no labirinto da cidade, ajudando-nos a olhar e sentir o que venha a ser patrimônio cultural para cada um de nós, provocando nossos sentidos a gerar sentidos outros, mesmo que ininteligível, que nos amarre à memória da cidade.

REFERÊNCIAS

AMARAL, L. & CERDÀ, J. Definição | R.U.A. BCN, 2012. Acesso em 13 de setembro de 2014: http://ruabcn.wordpress.com/definição/

BARBERO, J.M., In-Signis,. Barcelona: Gedisa, 2008.

GUATTARI, F. Félix Guattari. Caosmose: um novo paradigma estético. 4 ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HUYSSEN, A. Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia. 2ª. Ed. E. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

NOTAS

36 Publicações eletrônicas relacionadas ao texto: Site do Grupo de Pesquisa GIIP | UNESP http://www.giip.ia.unesp.br/. Site do projeto Zonas de Compensação – versão 1.0. http://zonasdecompensacao.wordpress.com/.Video do workshop R.U.A Barcelona http://vimeo.com/63506037. Video do projeto Rua - Cartografias Inventadas http://youtu.be/Iy-qGEgQNtE. Site do projeto R.U.A.: www.cargocollective.com/r_u_a

A CIDADE COMO CAMPO DE CRIAÇÃO

Mara Porto
Universidade Federal de Uberlândia - Programa de Pós-graduação em Artes

RESUMO
Abordo nesse artigo o espaço urbano como um campo aberto para possíveis criações poéticas; elaboro ações práticas e proponho a realização dessas através de um olhar afetivo, crítico e subjetivo nos espaços da cidade. A partir das ações práticas pude identificar e mapear algumas relevâncias da cidade e da natureza; encontro nessa relação o suporte para construção poética, é nesse ambiente que estabeleço uma analogia com lugares os quais me fazem explorar novos percursos e através do deslocamento nos espaços da cidade, procuro as topografias estabelecidas para a criação.
Palavra Chave: Espaço Urbano, Cidade, Natureza, e Criação.

RESUMEN
Abordo en mi articulo el espacio urbano como un campo abierto para posibles creaciones poéticas; elaboro acciones prácticas y propongo la realización de esas a través de un mirar afetivo, crítico y subjetivo en los espacios de la ciudad. De las acciones prácticas pude identificar y delinear algunas cuestiones importantes de la ciudad y de la naturaliza; encuentro en esa relación lo soporte para construcción poética, es en este ambiente que construyo una analogía con lugares los cuales me hacen explorar nuevos caminos, y a través del desplazamiento en los espacios de la ciudad, busco las topografias establecidas para la creación.

O espaço urbano é abordado nas pesquisas em distintas áreas do conhecimento, as quais buscam em seus conceitos e práticas compreender e definir o espaço. A geografia, a arquitetura, a filosofia, a ciências sociais, entre outras áreas estão sempre em constante reflexão sobre o espaço urbano. A arte não é diferente, em sua historicidade, atravessou e atravessa diversas áreas do conhecimento, apropriou-se de conceitos e vem ao longo do tempo criando novas definições em torno do espaço urbano como lugar de criação poética e estética.

Dessa maneira o espaço superou-se na transgressão de um conceito comum, através das colagens cubistas e dadaístas, passando pelos ready-mades de Marcel Duchamp, e com influências de movimentos artísticos importantes para essa conquista - minimalismo, surrealismo, internacional situacionista, land art, entre vários outros. Essas manifestações da arte aparentemente dessemelhantes tiveram em comum a capacidade de romper, cada uma inserida em seu contexto histórico e artístico, com maneiras de pensar e de perceber a arte, o espaço e o lugar.

Datando especificamente entre os anos 50 e 70 as mudanças decorrentes das experiências e dos movimentos artísticos permitiu uma forma diferente de relação da arte com o espaço urbano. A realização de intervenções, instalações, performances, happenings, entre outras manifestações artísticas que discutiam o espaço, diretamente ou não, foram cada vez mais rompendo com recintos convencionais destinados à exposição de obras, como as galerias e museus de arte, explorando outros territórios. Assim, a arte priva de estar ligada apenas a espaços institucionalizados, sendo levada para a rua, para o espaço considerado de todos e não apenas de um público que por ela se interesse.

As mudanças na percepção sobre o espaço, lugar, obra, público, geradas pelas questões artísticas desse período, deslocaram os artistas do espaço comum de criação e exposição, fazendo-os buscar novos espaços e lugares para a prática artística; elaborando um processo de questionamento da produção e circulação da arte nesses ambientes. Incluindo a busca por novos materiais e técnicas do fazer artístico, procurando realizar trabalhos permeados de fisicalidade, em grandes escalas e lugares específicos.

Deste modo, o lugar designado para a realização e experimentação de intervenções artísticas pode ser definido como um lugar da vida cotidiana, carregado de troca, de partilha, onde se experimenta o comportamento e a relação com o outro e determina uma implicação com os lugares definidos como “lugar da arte”.

Para falar desse lugar específico da arte, dos sites, abordarei a arquiteta e crítica de arte, Miwon Kwon, a qual analisa o desenvolvimento dessas propostas artísticas que atuaram fora do movimento do Modernismo. É com esse olhar que Kwon segue analisando as transformações fundamentais ocorridas na arte no período entre os anos 60 e 80, propondo reflexões a cerca desse novo cenário que aproximava a arte dos espaços e das ações da vida cotidiana.

> *Por sua vez, o espaço estéril e idealista puro dos modernismos dominantes foi radicalmente deslocado pela materialidade da paisagem natural ou pelo espaço impuro e ordinário do cotidiano. O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, tabula rasa, mas como espaço real. O objeto de arte ou evento nesse contexto era pra ser experimentado singularmente no*

aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal (...) (KWON, 1997, p.167).

A partir desse contexto, algumas obras e experimentos de arte no espaço público são realizados com base nas relações topográficas e de "traços culturais locais" (KWON, 1997), considerando os diferentes interesses que atuam sobre tal espaço. "O "trabalho" não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência." (KWON, 1997, p.170).

No final dos anos 60, quando o site-specific propôs uma reação ao papel da instituição na arte, o objeto de arte passou a ser considerado em relação ao seu contexto, propondo uma inversão nos paradigmas do modernismo onde o objeto artístico tinha fim nele mesmo (KWON, 1997, p. 168). A partir deste momento, diversas variações do termo surgem buscando definir de que forma esta arte perceberia e incidiria no espaço com o qual se relaciona.

O trabalho criado como *site* estabelece uma situação, no sentido de criar uma relação dialética com o espaço. Ao contrário da escultura modernista que manifestava indiferença pelo espaço ao manter-se sob um pedestal, revelando, assim, uma ausência de lugar ou de um lugar determinado. A obra de *site-specific* dá ênfase ao lugar ao incorporá-lo.

Muitos artistas realizaram seus trabalhos no espaço urbano, incorporando elementos que intencionalmente expandiam o contexto espacial e assumiam uma potência mais crítica das instituições artísticas, bem como utilizavam dos conceitos dos *sites e* do espaço arquitetônico das cidades para criarem suas obras em lugares específicos.

Elegi um artista que realizou suas instalações nos espaços da cidade com características que estabeleceu relações entre a obra de arte e seu local de exposição por meio daquilo que chamou de trabalho *in situ*.

O artista francês Daniel Buren nos anos 70 transferiu sua obra dos espaços dos Museus e Galerias para os espaços públicos das cidades, buscou com essa proposta novos conceitos que enfrentou e desenvolveu através da sua produção artística, refletindo sobre o "ponto de interseção – ou ponto de ruptura com a arte moderna – entre uma obra e o seu lugar, o lugar de onde ela é vista" (BUREN, 2001, p. 94).

Assim, Buren analisa diferentes maneiras de trabalhar no espaço, ele nos apresenta um olhar mais atento que aponta a arte em direção à arquitetura e os objetos de uso cotidiano. Dessa forma quando o artista "se refere à arquitetura, refere-se também ao contexto social, político, econômico. Seja qual for a arquitetura, ela é o fundo, o suporte e o quadro inelutável de toda obra" (Ibidem, 201, p.95).

Para Buren a forma de uma arquitetura adequada não existe mais para a "pintura/obra de arte, que possa ser concebida sem passar obrigatoriamente pela arquitetura do lugar onde a obra é exposta." Daí a impossibilidade de conceber uma obra, descartando o lugar onde ela será exibida. (BUREN, 2001, p. 95).

Na instalação permanente de Daniel Buren *in situ* - "Deux Plateaux" -, realizada no Palays Royal no centro de Paris em 1986, ele nos propõe estabelecer reflexões que remetem à relação entre a arte e o espaço público.

Essa instalação escultórica de Buren, foi a primeira encomenda pública realizada por ele, portanto fez estudos precisos e reflexivos, fundamentados na relação com o lugar e o espaço público que seria realizado o trabalho. Visto que a encomenda pública demanda questões políticas, as quais o artista precisou enfrentar para concluir sua obra, e que um trabalho realizado *in situ*, precisa respeitar a sua condição de mobiliário urbano colocado em um lugar que possui um contexto histórico preciso. (MACHADO, 2013).

Do mesmo modo para Jacques Rancière, a arte registrada na paisagem da cidade e da vida em comum, é distinta da que é vista nos museus, e age modificando a paisagem da vida coletiva, no sentido de restaurar uma forma de vida social. Dessa maneira para o autor, a arte destinada ao espaço urbano exalta a conexão entre arte e vida cotidiana e cria uma relação produzida com a arte pública que pode vir a estabelecer uma "metapolítica, isto é, o projeto de realizar realmente aquilo que a política realiza apenas aparentemente: transformar as formas da vida concreta, enquanto a política se limita a mudar as leis e as formas estatais" (RANCIERE, 2005, p. 50). Nessa perspectiva Rancière, diz que:

> *...há, em segundo lugar, as estratégias dos artistas que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre aparência e realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras. (RANCIERE, 2005, p. 64).*

Rancière nos aproxima de um pensamento no qual a arte não é apenas um meio para transmitir noções sobre a vida, e sim ela mesma uma forma de vida. É uma arte que se pensa como capaz de criar, por sua prática, o tecido de novas formas de vida. (RANCIÈRE, 2012).

O espaço "apresenta-se como um sujeito ativo e pulsante, um produtor autônomo de afetos e de relações. É um organismo vivente, com caráter próprio, um interlocutor que tem repentes de humor e que pode ser frequentado para instaurar um intercâmbio recíproco". (CARERI, 2013, p.79).

Ao mesmo tempo, o espaço urbano produz uma pulsação heterogênica, ele é atravessado pelas relações sociais, políticas, espaciais, e ainda é criadouro de subjetividades emergentes; um espaço que nos provoca e nos convida a existir, sentir, apreciar, experimentar. Criar no espaço urbano é envolver-se com todas as suas potencialidades, é investigar um espaço de riscos e afetos, convívios e trocas, de ações e transformações, de partilhas.

+ ÁRVORES

A arte criada para ocupar ou se apropriar da cidade, pode ser almejada com o intuito de intervir no cotidiano, no tempo de desaceleração do ritmo das cidades contemporâneas; reocupar os espaços da cidade para semear ações poéticas, é possível criar pequenos deslocamentos, mesmo que instantâneos e efêmeros, permitindo que os transeuntes da

cidade possam suspender suas rotinas e experimentar outras vivências com a arte.

A ação poética + *Árvores*, foi uma intervenção realizada no bairro Laranjeira da cidade de Patos de Minas em Minas Gerais.

A análise de um bairro permite uma apreensão da realidade sociocultural e faz-nos pensar como a sociedade produz seu espaço público e privado e como usufrui desses espaços.

Uma cidade é formada por bairros, e estes eventualmente são criados na medida em que a cidade precisa expandir seu território, desta maneira esse bairro específico na cidade de Patos de Minas, chamou-me atenção, pelo seu crescimento, pela sua expansão desmedida, e pela falta de critérios necessários de planejamento.

O bairro Laranjeiras está situado a oeste da cidade de Patos de Minas, é um bairro novo, sete anos de desenvolvimento, e que vem sofrendo com a ação da especulação imobiliária, assim como tantos outros na cidade, e como tantas outras cidades. O Laranjeiras ainda mantinha grande área verde na cidade, e em sua margem esquerda corre um dos maiores rios da região, o Rio Paranaíba.

Na realização dos loteamentos foram arrancadas quase todas as árvores de pequeno e médio porte e todas de grande porte, assim como árvores imune de corte, e nenhuma praça foi construída para o lazer e entretenimento dos habitantes do bairro. Os loteamentos se expandem para bem próximo ao rio, deixando uma margem de mata ciliar bem reduzida, além dessas delimitações, que deveriam ser proibidas, este loteamento pode ser alvo de enchentes, pois o rio transborda sempre em época de chuva.

Através das experimentações de caminhar na cidade, entro em estado de criação quando se iniciam as observações no bairro Laranjeiras, logo limito esse olhar a pontos específicos desse bairro. Através dessa delimitação territorial meu olhar percorre pontos de interesse que propõe dialogar com os moradores do bairro, pensando nesse lugar onde a urbe faz divisa com o que resta de espaços de natureza.

Posterior a deambulações no bairro, as ruas costuram umas nas outras e levam-me a possíveis criações poéticas. Nesse caminho, construo uma trama espacial e situo-me cada vez mais no espaço, entre um dentro e um fora de lugares e de mim mesma. Talvez esse dilema seja a procura por um lugar específico para a criação que, do mesmo modo da artista Brígida Baltar, procuro encontrar um lugar "de pouso da alma, um lugar em que o dentro e o fora parece se tornar uma coisa só" (2010, p. 35).

O trabalho + *Árvores* propõe uma intervenção poética nos postes do bairro, se configurando como uma reação ao desmatamento realizado no local. Objetivo principal é gerar reflexões sobre essa relação com a natureza e a paisagem urbana.

Foram impressos 300 lambe-lambes no tamanho 20cm x 20cm, com um desenho estilizado de árvore trabalhado graficamente em vermelho e amarelo para impressão. (figura 1).

O material foi colado na maior parte dos postes do bairro Laranjeiras, e a ação contou com uma equipe de apoio que ajudou na colagem dos lambe lambes. (figura 2, 3, 4 e 5).

Os lambe-lambes convidam a observar a paisagem do bairro e pensar na existência desta. É notória a falta de árvores no bairro, dessa maneira a imagem criada faz uma alusão a necessidade de mais árvores no bairro e na cidade como um todo; assim, a ação + *Árvores* busca uma reflexão sobre as relações ambientais e urbanas.

Figura 1: Lambe -lambe finalizado, criado para intervenção nos postes dos bairros Laranjeiras das cidades de Patos de Minas/MG e Uberlândia/MG.

Figura 2, 3 4 e 5: Documentação da intervenção no bairro Laranjeiras, Patos de Minas/MG. Fotografia: Bruno Caixeta e Rafael Ribeiro, 2013.

O distanciamento que criamos cotidianamente do nosso olhar em relação à cidade, faz com que o espaço urbano seja meramente um lugar para o nosso deslocamento, faz-me acreditar que as ações artísticas e poéticas que intervém no espaço urbano e que busca provocar reflexões sobre a paisagem urbana re-significa a cidade, na tentativa de criar um olhar mais crítico e contemplativo para certos aspectos do espaço cotidiano.

A subversão é uma característica das manifestações da arte urbana, pois estas acontecem sem autorização das prefeituras. Aparece na "pichação" e hoje agrega outras linguagens como o grafite, o estêncil, stickerart, cartazes, colagens, performances, entre outras.

Os artistas que se propuseram trabalhar com essa linguagem nos anos 70 tinham como referência artística para sua produção, principalmente o estilo da Arte Pop norte-americana, entre outras alusões da vida cotidiana e popular como personagens de histórias em quadrinhos e signos da cultura popular massiva. Hoje os artistas que trabalham com a arte urbana, dialogam com o espaço cotidiano de maneira que estabelece relações sociais e politicas, destacando os problemas das cidades e do homem contemporâneo.

Os centros urbanos vêm sendo campo de comunicação e difusão constante da arte, realizando suas poéticas nessa linha de criação e suas propostas na abertura do debate sobre a relação da arte com a cidade.

Para que possamos olhar esses espaços e saber como podemos intervir, devemos pensar que todas as proposições de uso da cidade faz com que criemos mecanismos provisórios repletos de "pequenos poderes poéticos". (MARQUEZ, 2000, p.165).

Afirma Renata Marquez, que:

> *Pode-se questionar a pequenez desses poderes, isto é, demasiada sutileza da situação na massa oprimida e opressora da cidade contemporânea, a sua perceptibilidade sempre ameaçada. Entendemos que os efeitos desse pequeno poder dão-se inicialmente no nível individual. (MARQUEZ, 2000, p.165).*

Deste modo acredito nas ações poéticas como maneira de compartilhar a cidade na superfície do sensível, das afetividades, das práticas relacionais perpassando as questões do espaço, da cidade, da arte e do cotidiano.

REFERÊNCIAS:

BALTAR, Brígida. Passagem Secreta. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

BUREN, Daniel. Textos e Entrevistas Escolhidos [1967-2000] / organização Paulo Sergio Duarte; [tradução, Ana Maria Castro Santos, André Sena, Lúcia Maia] Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. Barcelona, Gustavo Gili, 2013.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-especificity. Artes & Ensaios – revista do programa de pós-graduação em artes visuais da EBA – UFRJ, ano XV, n. 17. Rio de Janeiro, 2008, p. 167 – 187.

MACHADO, Tiago. Revelar o Cenário, emprestar a paisagem: o trabalho in situ de Daniel Buren e o sistema de Arte. Tese de doutorado do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/2013_TiagoMachadoDeJesus_VCorr%20(2).pdf Acesso: 04 de jun 2014.

MARQUEZ, Renata. Cidades em Instalação: arte contemporânea no espaço urbano. Dissertação apresentada no Programa de Mestrado da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000. Disponível em: http://www.geografiaportatil.org/files/dissertacao.pdf. Acesso: 03 de out 2014.

RANCIÈRE, Jacques. Biopolítica ou política? Revista Urdimento, n. 15, out. 2010. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/ ppgt/urdimento/2010/Urdimento_15.pdf – Acesso em 20 de mar. 2014.
RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

CONSERVAÇÃO DE OBRAS MURAIS: UM ESTUDO DE CASO DO PROJETO REMOÇÃO, RESTAURAÇÃO E REALOCAÇÃO DE MOSAICO MURAL DO ARTISTA RAPHAEL SAMÚ

CONSERVATION OF ARTWORKS MURALS: A CASE STUDY OF THE REMOVAL PROJECT, RESTORATION AND REALLOCATION OF MOSAIC MURAL ARTIST RAPHAEL SAMÚ

Marcela Belo Gonçalves
PPGA/ UFES

RESUMO
Este artigo trata sobre a prática da preservação da arte mural, especificamente mosaicos murais, tendo como base o projeto "Remoção, restauração e realocação de mosaico mural do artista Raphael Samú". Através deste estudo de caso, pretendemos demonstrar a urgência de ações do gênero, pois este foi apenas um mural dentre tantos que necessitam de salvaguarda. Verificamos ações eficazes de políticas públicas neste sentido em Lisboa – Portugal, através do estudo das ações do PISAL (Programa de Investigação e Salvaguarda do Azulejo de Lisboa) que é um projeto integrado que incide no estudo de painéis murais e salvaguarda do azulejo em espaços públicos de Lisboa.
Palavras-chave: Conservação de arte mural, Mosaico, Raphael Samú, PISAL.

ABSTRACT
This article discusses the practice of preservation of mural art, specifically murals mosaics, based on the project "removal, restoration and reallocation of mosaic mural of artist Raphael Samú". Through this study case, we intend to demonstrate the urgency of the actions of genre, because this it was only one among many murals that require safeguarding. We verified efficients public policy actions in this direction in Lisbon - Portugal, through the study of the actions of PISAL (Programme for Research and Protection Tile Lisbon), who it is an integrated project that focuses on the study of murals and safeguard the tile in public spaces of Lisbon.
Keywords: Conservation of mural art, mosaic, Raphael Samú, PISAL

INTRODUÇÃO

Este artigo trata sobre a prática da preservação da arte mural, especificamente mosaicos murais, tendo como base o projeto "Remoção, restauração e realocação de mosaico mural do artista Raphael Samú". O projeto tem como objetivo a conservação de um mosaico mural que faz parte do acervo de obras de arte localizadas nos espaços públicos do Estado do Espírito Santo.

Ao iniciar a pesquisa sobre as obras do artista Raphael Samú surgiu um grande desafio: mapear suas obras murais em mosaico na cidade de Vitória, capital do Espírito Santo. Ao realizar este inventário deparamo-nos com um caso de futura demolição de um dos murais, o que demonstrou a urgência de medidas conservacionistas. Consideramos o termo "Conservação" como o conjunto de técnicas de intervenção aplicadas aos aspectos físicos da obra, com o intuito de preservá-la, obtendo estabilidade química e física, de maneira a prolongar sua vida útil e assegurar sua contínua disponibilidade.

Através deste estudo de caso pretendemos demonstrar a urgência de ações do gênero, pois este foi apenas um mural dentre tantos que necessitam de salvaguarda. Verificamos ações eficazes de políticas públicas neste sentido em Lisboa – Portugal, através do estudo das ações do PISAL (Programa de Investigação e Salvaguarda do Azulejo de Lisboa) que é um projeto integrado que incide no estudo de painéis murais e salvaguarda do azulejo em espaços públicos de Lisboa.

SOBRE O PROJETO

Devido ao crescimento desordenado das cidades, é comum a demolição de antigas residências para dar "espaço" à construção de edifícios residenciais ou comerciais. Infelizmente, diversas residências que possuíam obras em mosaico do artista Raphael Samú foram demolidas.

Por outro lado existem espaços que foram preservados e possuem tais obras, mas por desconhecimento dos proprietários da importância artística das obras acabam fazendo reformas, descaracterizado-as.

O artista em questão possui um rico acervo presente em toda a cidade, no total foram catalogadas 20 obras em 18 espaços, sendo estes espaços públicos, semi-públicos ou privados. A realização desta catalogação foi possível através do edital de Acervos da Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo do ano de 2012, que seleciona projetos culturais e concede prêmios para inventário, conservação e reprodução de acervos no Estado do Espírito Santo. Tal pesquisa gerou a publicação do catálogo *"Raphael Samú e os Mosaicos Murais: Experiências em Arte Pública*[37]*"* que apresenta um pouco sobre o artista e o inventário realizado, com imagens de todas as obras catalogadas.

Para assegurar a preservação de tal obra, participamos novamente deste edital no ano seguinte, 2013, e com a obtenção do recurso, tomamos as devidas providências: remoção e restauro do mural para sua futura realocação em um novo espaço público.

No decorrer da pesquisa, para a realização do inventário das obras de Samú em Vitória, fizemos várias visitas ao seu ateliê e durante uma destas visitas encontramos uma fotografia de uma casa com um mural abstrato em sua fachada (figura 1), então o artista indi-

cou a localização desta residência. O mural em mosaico, objeto de estudo deste projeto, foi projetado e construído no ano de 1965 pelo artista plástico Raphael Samú na varanda de uma residência, localizada no bairro Bento Ferreira, em Vitória – ES, tendo como medidas 3,40 x 3,20 m (largura x altura).

Figura 1: Mural residencial em Bento Ferreira, 1965, 3,40 x 3,20 m
Fonte: Acervo pessoal de Raphael Samú

Visitamos a residência e constatamos que ela estava abandonada e após conversar com os vizinhos conseguimos descobrir quem era o proprietário do local, o mesmo também é o proprietário de outros 2 imóveis vizinhos a esta casa. Mas infelizmente esses imóveis serão demolidos, pois já existe um projeto para o local. Conversamos sobre a possível retirada da obra e o proprietário foi favorável ao projeto.

O artista Raphael Samú acompanhou todo o projeto, desde o início, e emitiu uma carta favorável à sua realização. Como a destruição do mural era uma ação iminente, o proprietário do mural fez um contrato de doação da obra, dando-nos o direito de retirar o mosaico do imóvel dentro de um determinado prazo.

Conforme laudo preliminar do restaurador Celso Adolfo, responsável pela restauração do mural, o mesmo encontrava-se em condições precárias de conservação (figura 2), o estado do abandono do imóvel, e sua localização, abaixo do nível da rua em área reconhecida por alagamentos, fizeram com que a base do painel absorvesse bastante umidade. (os 30 centímetros da base). Esta mesma área apresentou fragilidade no reboco e aparentes sinais de "restauros", nem sempre alinhados e utilizando argamassas diferentes do restante do painel. Esta região passou a apresentar uma característica mais vítrea, com uma dureza que tornou impossível a recuperação satisfatória desta região.

A metodologia de trabalho adotada foi a seguinte: retirada do painel; análise dos procedimentos adotados e compra de novas tesselas; limpeza; reposição das tesselas; finalização do restauro; preparação da superfície do re-assentamento; re-assentamento; finalização dos detalhes e limpeza final. No momento o restauro está finalizado (figura 3),

Figura 2: Mural residencial em Bento Ferreira, antes do projeto (2012)
Fonte: Fotografia da autora

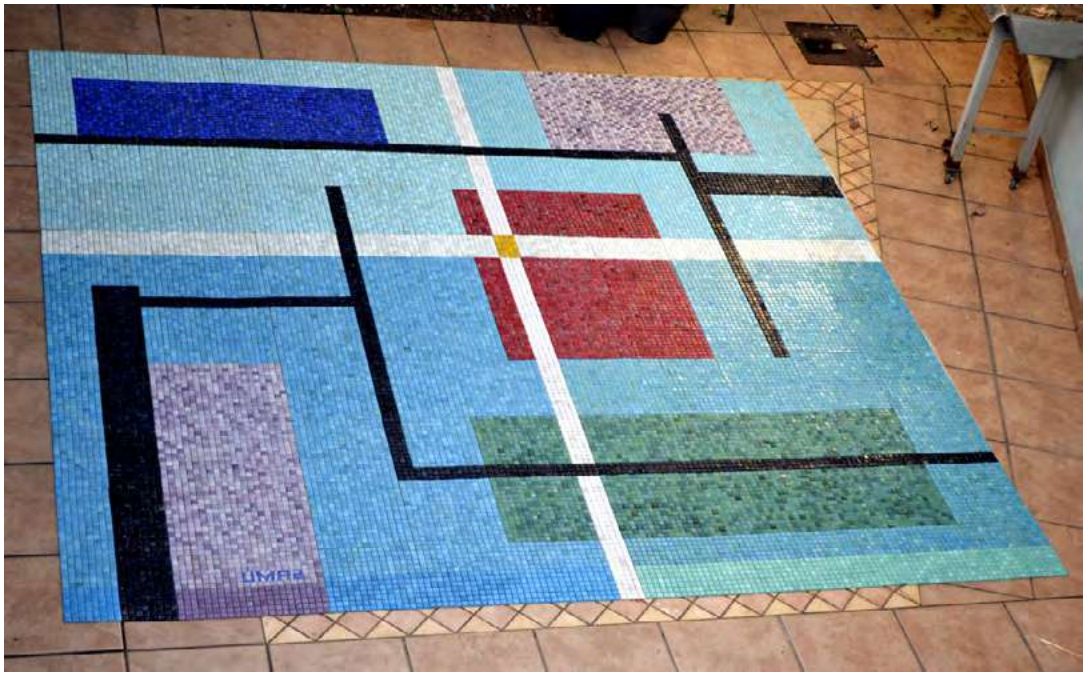


Figura 3: Mural restaurado (visualizado pelo avesso)
Fonte: Fotografia da autora

encontra-se no ateliê do restaurador e será instalado no novo espaço da Galeria Homero Massena, que será no prédio do antigo Arquivo Público, também na Cidade Alta, no Centro de Vitória, mas estamos aguardando a liberação do local para o re-assentamento que se encontra em reforma.

Infelizmente este é apenas um exemplo de conservação de obras murais no Espírito Santo, dentre tantas obras que já foram destruídas, até mesmo obras do artista Raphael Samú.

CONTRIBUIÇÕES LUSITANAS

No intuito de ampliar conhecimentos acerca de políticas públicas de salvaguarda de obras murais citaremos um caso específico que é o PISAL – Programa de Inventário e Salvaguarda do Azulejo de Lisboa. A azulejaria portuguesa é um dos traços mais relevantes da identidade patrimonial de Portugal, este legado é difundido junto a outras culturas e continentes, e urge salvaguardar como herança imagética, histórica e artística, neste sentido foi criado o PISAL.

Através de um estágio na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, em 2013, tivemos a oportunidade de conhecer a atuação de profissionais na área de conservação de obras murais e conhecer procedimentos e técnicas do programa PISAL referente à manutenção deste tipo de obra. Este programa pertence à Câmara Municipal de Lisboa e há uma série de atribuições que competem a ele, tais como: promover o inventário do patrimônio azulejar da cidade de Lisboa; elaborar a Carta Municipal do Azulejo em Espaço Público, a Carta de Patologias e a Carta de Risco do patrimônio azulejar, assim como o respectivo plano de prevenção e salvaguarda; conceber e apoiar outras ações de conservação e restauro do patrimônio azulejar; promover e gerir a atribuição do prêmio municipal na área da azulejaria, conceber o manual de boas práticas e promover a sua implementação; criar a base de dados do patrimônio azulejar e articular a sua gestão com os diversos serviços municipais e garantir a gestão da informação e inventariação informatizada; criar o banco municipal do Azulejo, com vista à constituição de uma reserva de espécies para estudo, conservação e práticas de reutilização na cidade; conceber e executar programas de divulgação azulejar, seus contextos técnicos, históricos e estéticos, e promover as boas práticas de conservação; elaborar propostas de sensibilização e informação dirigidas, entre outras, a Associações Culturais, Associações de Proprietários e Inquilinos, Antiquários, Juntas de Freguesias e Estabelecimentos de Ensino, em eventual colaboração com outras instituições; promover a articulação dos diversos serviços municipais no âmbito deste patrimônio e a formação de técnicos de acordo com as necessidades diagnosticadas pelos serviços; promover e estabelecer parcerias com outras entidades que tenham competências no âmbito do patrimônio azulejar, bem como promover o intercâmbio com organizações internacionais na área do azulejo; assegurar e articular entre a Câmara Municipal de Lisboa e a Polícia Judiciária, no âmbito do Patrimônio Azulejar.

Diante das ações realizadas por este programa percebemos que é necessária a implementação de diretrizes para futuros projetos de conservação e restauro a serem realizados, bem como a implantação de uma política de conservação preventiva e integrada, tal como em Lisboa. A este respeito Wilhelm define que:

> *"A prática exigirá a participação de diferentes profissionais como o conservador-restaurador, o arquiteto, o engenheiro, o químico, o historiador da arte, etc, dentro de suas respectivas áreas de competência." (WILHELM,, 2011:2)*

Concluímos que a realização da catalogação das obras, ou seja, realização de inventários, corresponde à primeira etapa das práticas preservacionistas, pois assim poderemos detectar os problemas específicos de cada obra, para então adotar medidas preservacionistas.

REFERÊNCIA

WILHELM, Vera Regina Barbuy. A arte mural e a prática da preservação. São Paulo. 2011.

NOTAS

37 Gonçalves, Marcela Belo. Raphael Samú e os Mosaicos Murais: Experiências em Arte Pública. Vitória. Proex UFES

O PROCESSO CRIATIVO E ATUAÇÃO URBANA DA ARTISTA KIKA NO ESPAÇO URBANO DE VITÓRIA/ES

THE CREATIVE PROCESS AND URBAN ACTION OF THE ARTIST KIKA ON URBAN SPACE OF VITÓRIA/ES

Mariana Reis
PPGA/UFES

RESUMO
Esta pesquisa tem como objetivo o estudo sobre Arte Pública e Intervenções Urbanas, a partir da produção do graffiti realizado na cidade de Vitória capital do Estado do Espírito Santo. A pesquisa centra-se em questões a respeito do processo de criação, e de produção do graffiti na cidade de Vitória a partir do trabalho da grafiteira local Kika.
Palavras chave: Arte Pública; Intervenção Urbana; Graffiti; Arte Contemporânea, Arte Capixaba

ABSTRACT
This research aims the study on Public Art and Urban Interventions, based on graffiti production held in the capital city of the state of Espírito Santo, Victoria. The research focuses on questions about the process of creation and graffiti production in the city of Victory from the work of local graffiti artist, Kika.
Keywords: Public Art, Urban Intervention; Graffiti; Contemporary Art, Capixaba Art.

INTRODUÇÃO

A pesquisa consiste no estudo de estratégias de ocupação estética da cidade de Vitória a partir da produção da artista Jéssica mais conhecida como Kika. Jéssica é estudante de Artes Plásticas da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e uma das grafiteiras mais atuantes no cenário urbano de Vitória. A investigação apresenta um breve panorama a cerca do graffiti local mas centra-se no processo de produção e de criação da Kika.

O artigo está baseado nos preceitos da Crítica Genética, uma linha de estudos voltada para o processo de criação, entendendo esse processo como peça fundamental para a compreensão do produto final da artista. Foram utilizadas também como método de pesquisa o trabalho em campo e entrevistas com a grafiteira Kika, além de pesquisas bibliográficas sobre o tema.

O GRAFFITI E SUA RELAÇÃO COM A CIDADE

O graffiti faz parte da realidade das grandes cidades do Brasil e de outros países do globo. No Brasil o graffiti não é considerado um ato de vandalismo quando o trabalho busca valorizar o patrimônio se realizado com autorização do proprietário ou do órgão público responsável.

> *[...] não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional [..] (artigo 65, parágrafo segundo, da Lei n. 9.605, de 12 de fevereiro de 1998)*

Independente de ser um ato legalizado ou não, o graffiti manifesta-se como uma forma de apropriação do espaço urbano através do diálogo com a paisagem urbana e seus habitantes, para Gitahy (2006) as imagens grafitadas são [...] “figuras presentes no inconsciente coletivo das pessoas, para que elas as reconheçam, apropriando-se delas com suas interpretações, fazendo-as refletir a respeito da espontaneidade e a poesia disponível a todos.”

Apesar do intenso número de informações que atualmente povoam as cidades contemporâneas, é comum que as imagens grafitadas causem ressonância, gerem comentários de forma individual, coletiva e em maiores instancias entre o governo e mídia. Essa ressonância ressignifica o trabalho e gera um processo de negociação entre a obra e o público. Segundo Freitas, como cada transeunte lerá a cada imagem fixada nas paredes depende de um contexto, de um momento histórico, de um grupo social, de suas próprias experiências individuais, mas também do sentido ideológico vigente e ainda da vivência do agora daquele sujeito que contempla e interage com a obra (Freitas apud Bakhtin, 2000).

O GRAFITE NA CIDADE DE VITÓRIA/ES

Pelas ruas da cidade de Vitória é inegável a presença cada vez mais significativa do graffiti, seja em forma de desenhos elaborados, desenhos simples ou bombs (graffiti rápido e ilegal geralmente feito à noite), é possível acompanhar e evolução estética dos grafiteiros através do desenvolvimento de seus registros pela cidade, essas observações do cenário urbano tornam possíveis também o testemunho do surgimento de novos artistas urbanos, que podem atuar sozinhos ou em crews, que são coletivos voltados para a produção do graffiti.

Entre os espaços grafitados na cidade de Vitória é comum a presença de um grande volume de trabalhos em espaços de passagem, como as principais vias rodoviárias da cidade. Entre os bairros mais grafitados estão o bairro Jardim da Penha e também o bairro Centro que matem um perfil de região administrativa e comercial, apesar de possuir diversas casas e edifícios residenciais.

Segundo a pesquisadora Daniela Bissoli (2011) o Centro configura-se como a principal área de atuação do graffiti local, tanto com relação as manifestações mais antigas quanto as novas intervenções, no bairro o graffiti parece estar mais entranhado em seus "poros", parece insurgir com mais desenvoltura e habilidade, com uma maior intimidade com seus muros e fachadas. Isso pode ser reflexo de pelo menos duas possibilidades, e ambas se apoiam no fato do bairro ser região mais antiga e consolidada da cidade.

A primeira possibilidade é da região do Centro se conservar como polo de atração no contexto metropolitano de fluxo de pessoas e serviços. A segunda é a quantidade de estruturas em estado de abandono existentes no bairro. No momento atual, a região central da cidade encontra-se em processo de renovação urbana mais lento, priorizando outras áreas da cidade.

O Centro apresenta o menor índice de graffitis retirados ou encobertos. Esse índice pode estar diretamente ligado ao letárgico processo de renovação imobiliária, ocasionando poucas perdas de exemplares do graffiti. O índice de novas intervenções no entanto, é elevado. Tal resultado pode estar ligado às dinâmicas urbanas de fluxo, denotando a vitalidade da região central da cidade.

Várias crews atuam em Vitória, entre elas o Mutantes crew, Os Irreverentes, Levi Casado crew, Coletivo DasMina, LDM-1998 (referência ao ano em que foi criado), Os Urbanistas, GDT crew e um dos grupos mais antigos e respeitados do estado o BCL (Batalhando Contra a Lei) crew. O integrante de uma crew ou grupo podem atuar apenas nela como pode fazer parte de mais de um coletivo. É comum o combate por territórios entre as crews e também disputa por reconhecimento dentro e fora dos seus grupos. É comum à maioria dos grafiteiros, desenvolvem trabalhos legalizados e não legalizados, além de encomendas do estado e particulares.

Como acontece em outros estados do Brasil, no Espírito Santo, o graffiti vem sendo apropriado pelo poder público, empresas privadas e pelo circuito artístico. Apesar de muitos grafiteiros realizarem trabalhos encomendados por esses órgãos eles ainda assim atuam ilegalmente no meio urbano, segundo Kika o que diferencia um trabalho do outro é a essência: " [...] o trabalho autorizado eu chamo de mural, faço uma pintura de mural e não um graffiti, os dois são semelhantes na estética mas a essência é outra, o graffiti é marginal, o que é autorizado não é mais graffiti [...]" (Kika, 2014)

O PROCESSO CRIATIVO DA GRAFITEIRA KIKA

Kika é estudante de Artes Visuais na UFES e passou a desenvolver graffitis após um curso sobre a técnica ministrado no Centro de Referência da Juventude – CRJ em Vitória no ano de 2009, desde de então vem grafitando Vitória e cidades vizinhas sempre que há oportunidade. Já foi integrante do coletivo Levi Casado Crew, e atualmente atua no coletivo Toryba junto com Natan e César e também no coletivo feminino DasMina.

A parte da ligação com os coletivos, a artista costuma trabalhar de forma independente pela cidade, segundo Kika "[...]Pinto em grupo também por questão de segurança, mas também pinto sozinha por necessidade de suprir a vontade de pintar mesmo que não tenha ninguém pra acompanhar [...]" (Kika, 2014)

Ao ser abordada sobre a questão da pichação e a diferenciação que ocorre no Brasil entre picho e graffiti, Kika não considera que há uma diferença entre eles, pelo menos não uma diferencia em essência e intenção do ato, para ela " [...]Eu reconheço que o pixo (com X) é um movimento específico de uma região, assim como o xarpi... mas de modo geral vejo tudo como graffiti. Não faço essa separação [...]" (Kika, 2014)

Nos trabalhos de Kika é comum à presença da imagem feminina (figura 1 e 2), consiste uma um busto de uma jovem garota desenhada em um estilo que lembra os mangás (histórias em quadrinhos japonesas), em seus últimos trabalhos o busto já apresenta tronco e membros, em um desenvolvimento da imagem que acompanha a expansão de seus estudos em desenho e também mudanças em sua vida pessoal.

Além da imagem feminina, Kika realiza diversos bombs e tags (assinatura do nome ou apelido do grafiteiro) por toda a cidade. Geralmente quando o trabalho é marginal e não há tempo hábil para realizar uma imagem mais elaborada (por ser ilegal o trabalho precisa ser rápido a fim de evitar a abordagem policial), dessa forma os tags e bombs (figura 3) constituem em uma forma rápida de intervenção.

Além da produção marginal Kika produz murais encomendados pelo estado e pela iniciativa privada além de trabalhar em espaços com prévia autorização do proprietário (figura 4), um exemplo de encomenda foi o mural decorativo de uma loja de comercialização de tintas em Vitória/ES, na ocasião diversos grafiteiros foram contratados para desenvolver um mural de cores intensas afim de promover o material comercializado pela loja.

Figura 1 – Grafite na região central de Vitória. Kika Carvalho (2010)

Figura 2 – Grafite na região central de Vitória. Kika Carvalho (2011)

Figura 3 – Rascunhos de bombs e tags. Kika Carvalho (2012)

Figura 4 – Grafite autorizado localizado na avenida Maruípe em Vitória/ES. Kika Carvalho (2014)

O espaço onde se insere o trabalho de Carvalho exerce influências sobre a artista, segundo ela não é sempre possível você grafitar uma tag ou um bomb e nem mesmo as imagens as quais você está acostumada, é preciso ter um pouco de sensibilidade. Um exemplo disso foi em uma vila de pescadores na região da grande Vitória onde a artista havia se programado para grafitar uma imagem profana, na ocasião ela foi sensibilizada pela religiosidade da comunidade e resolveu desenvolver uma imagem semelhante as imagens sagradas da religião católica.

Em espaços de passagem como ruas e avenidas movimentadas da cidade de Vitória, é comum avistar algum trabalho da artista, segundo ela os espaços de maior movimentação de pessoas e veículos promove uma maior visibilidade das intervenções, cumprindo assim com um dos objetivos da grafiteira que é fazer o seu trabalho ser visto.

Diferentemente da maioria dos grafiteiros atuantes na cidade de Vitória, Kika conserva um maior cuidado com seus documentos de processo (figura 5 e 6), com os rascunhos e desenhos que podem vir a ser referências para futuros graffitis ou para futuras telas, Jéssica conserva-os em cadernos e pastas onde são consultados quando é pertinente. Observando esses documentos é notória a diferenciação do traço da artista com o passar dos anos apesar da figura feminina ter sido mantida. Esse cuidado com os documentos de processo é conservado por poucos grafiteiros entre os entrevistados, em comum todos os que mantém esses registros foram ou são estudantes universitários, dessa forma é possível presumir que a vivencia em universidade contribuíram para o desenvolvimento da importância e conservação dessa documentação processual.

No ano de 2013, Kika participou da sua primeira exposição individual, que aconteceu no MUCAME- Museu Capixaba do Negro localizado na região do Centro da cidade. Na ocasião Kika expos diversas telas conservando a estética do graffiti onde questionava o papel da mulher na sociedade contemporânea. Paralelamente ao trabalho institucional e ao graffiti marginal a artista desenvolve intervenções urbanas com stick (adesivos) em formato de caixão onde protesta sobre a violência contra a mulher, chamando atenção para o ato criminoso.

Figura 5 – Documento de processo da artista Kika Carvalho – Folha solta. Arquivo pessoal (2012)

Figura 6 – Documento de processo da artista Kika Carvalho – Caderno. Arquivo pessoal (2012)

Durante o primeiro semestre de 2014, Kika foi convidada para desenvolver seus trabalhos no Chile, Peru e em São Paulo, o convite partiu de grafiteiros estrangeiros que se interessaram pelo trabalho da artista, esse intercambio ocorre de forma independente. O graffiti mantem-se na maioria das vezes com recursos próprios de cada representante.

Na cidade de Vitória, Kika Carvalho é uma das poucas mulheres que trabalham com o graffiti a médio prazo, apresentando uma trajetória clara de desenvolvimento da imagem e do conceito através dos anos. A consistência de seu trabalho vem adquirindo o respeito e reconhecimento de grafiteiros e crews nacionais e internacionais.

CONCLUSÃO

A partir do breve estudo realizado podemos concluir que o graffiti no Brasil já é uma atividade disseminada entre a população, entre o estado e os meios de comunicação. Gradualmente os grafiteiros vêm conquistando o respeito e reconhecimento da sociedade brasileira.

No Espírito Santo o graffiti está em ascensão, há um número elevado de coletivos que se dedicam a pintar a cidade e que recebem o reconhecimento de outras crews espalhadas pelo Brasil e outros países, já houve intercâmbios entre grupos do estado com coletivos de países como Venezuela, Peru, Chile e Itália, é uma atividade em forte desenvolvimento que vem conquistando o respeito admiração da sociedade.

Atualmente o próprio poder publico estatal promove cursos e oficinas sobre as técnicas do graffiti, para Schlecht (1995) essa parceira do estado com os grafiteiros enfraquece seu impacto social e político, agora a serviço de prefeituras e campanhas publicitárias.

Kika é uma das artistas de maior popularidade e reconhecimento na cidade de Vitória, ela é uma das poucas grafiteiras locais em atividade constante. Seu grande número de imagens, tags e bombs grafitados pela cidade são os responsáveis pela sua popularidade e seu reconhecimento como uma das principais representantes do graffiti no estado.

REFERÊNCIAS

BISSOLI, Daniela Coutinho. A inserção do graffiti na paisagem urbana de Vitória (ES). 2011. 217f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de pós- Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

FREITAS, Maria T.A. Vigotsky e Bakhtin Piscologia e Educação: Um Intertexto. Em: Bakhtin. São Paulo: Editora Átioca, 2000.

GITAHY, Celso. Graffiti: da transgressão ao circuito oficial de arte. Disponível em <URL: http://www.itaucultural.org.br/biblioteca/download/celso_gitahy.pdf>acessado em 19 de jan. 2014.

KIKA. O Grafite no estado do Espírito Santo. 2014. Entrevista concedida a Mariana de Araújo Reis Lima, Vitória, 10 jan. 2014.

SCHLECHT, N.E. Resistance and apropriation in Brazil: how the media and “oficial culture”institutionalized São Paulo’s Grafite. Studies in Latin American Popular Culture – SLAPC, n.14, p.37-67, 1995.

SIENA, David P. B. A descriminalização do grafite (Lei n. 12.408/2011) e a tipicidade conglobante. Disponível em: http://www.direitonet.com.br/artigos/exibir/6985/A-descriminalizacao-do-grafite-Lei-n-12408-2011-e-a-tipicidade-conglobante. Data de acesso: 01 de Outubro de 2014.

QUESTÕES VISUAIS DA ARTE SONORA QUE CONTRIBUEM PARA O SURGIMENTO DE UMA CENA ARTÍSTICA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Coordenação: Dimitrio Joviano Pinel

UMA ANÁLISE DIALÉTICA DA ARTE, O CAMPO EXPANDIDO E A SOUND ART

Dimitrio Joviano Pinel
PPGA /UFES

RESUMO
Este artigo discutir-se-á as linhas de fronteira e os movimentos da arte contemporânea que surgiram à partir do início dos anos 60. Movimentos estes que propiciaram ao surgimento da instalação artística, bem como da Sound art. Linguagens que podem ser encontradas nos trabalhos dos Minimalistas Claes Oldenburg, Donald Judd; na Sound art, John Cage e Janett Cardiff. Contudo, pesquisar-se-á as possíveis relações imagéticas que a sound art, de alguma forma, possa suscitar aos seus espectadores.
Palavras chave: *Arte contemporânea, arte conceitual, Linhas de fronteira, apropriações e sound art.*

ABSTRACT
This article will discuss the boundary lines and contemporary art movements that emerged from the early 60s. These movements that have led to the emergence of the art installation and the Sound Art. Languages that can be found in the works of the Minimalist Claes Oldenburg, Donald Judd; in Sound art, John Cage and Janett Cardiff. However, will search the possible relationships imagistic that sound art, somehow, can wake in your viewers.
Keywords: Contemporary art, Conceptual art, boundary lines, appropriations and sound art.

AS LINHAS DE FRONTEIRA DA SOUND ART

Muitos artistas contemporâneos desenvolveram trabalhos dentro do universo sonoro, ou o que chamo apropriadamente aqui de *sound art*[1]. Termo este utilizado para contextualizar o processo de criação artística que envolveu o mundo das artes visuais e da música experimental. A partir dos anos 60 a *sound art* ou arte sonora rompeu-se em relação à linha de fronteira com as artes plásticas. Quando se inicia o processo de ruptura com as primeiras vanguardas, digo, das vanguardas artísticas voltadas aos cânones tradicionais da arte. Fato este que propicia o surgimento da instalação artística, e consequentemente o nascimento da *sound art*. Ao analisar o campo expandido da arte e os movimentos artísticos, que utilizaram sua linguagem, é possível traçar o caminho que a levou ao lugar que ocupa hoje na história da arte. Portanto, este artigo discutir-se-á a zona de fronteira em que se encontram o mundo das artes visuais e as tendências vanguardistas da arte contemporânea. Entretanto, faz-se necessário compreender a instalação artística.

> *"Nos últimos dez anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável". (Krauss, 1984, p.87)*

A instalação foi uma das tendências mais importantes dos movimentos neo-vanguardistas da arte. Expressão artística esta de grande importância para dar visibilidade aos diversos modos de produção da arte contemporânea a partir das décadas de 1950 e 1970. Por meio dessa linguagem, produzida grande parte em *site specific*, torna-se possível a maioria das expressões da arte. Assim como se misturam a seu contexto toda versatilidade das representações imagéticas, pictóricas, esculturais, e acolhe às diversas expressões artísticas da época, possibilitando boa parte do que conhecemos hoje como arte conceitual. Nascida fruto da ampliação do universo dos artistas a instalação gerou grande transformação conceitual, o espaçamento dos suportes tradicionais foram talvez os principais motivos que levaram à ruptura como o pensamento formal da escultura, assim como a ampliação do campo de atuação da própria arte neste período. Juntamente com o conceito de instalação surge toda uma gama de possibilidades artísticas como, a videoarte, video instalação, esculturas sonoras, dentre várias outras linguagens. Este lugar específico, onde a instalação se apresenta, suscitou questões comuns à arte do período colocando o local onde a própria obra se estabelece em uma categoria distinta. A necessidade dos artistas em estabelecerem essa categoria às suas obras fizeram com que a instalação artística criasse um campo frutífero e se desenvolvesse de modo que a consolidar definitivamente no cenário da arte até os dias atuais. O cubo branco[2] ou o espaço da galeria não mais delimitam a produção artística contemporânea, a linha de fronteira da arte se desfaz de uma vez por todas no momento em que a arte conceitual se estabelece. Influenciou trabalhos como os de Robert Rauschenberg, Jasper Johns e vários outros artistas da *Pop*

art, que até então faziam parte de uma arte tida como de uma cultura dominante. Artistas que apesar de estarem perfeitamente inseridos em seu tempo destoavam do movimento que romperam com o espaço sagrado da galeria. Não que essa nova linguagem se afastasse totalmente das galerias de arte, mas pelo fato desses artistas acreditarem que sua arte fosse livre e até mesmo atemporal, no que tange os critérios formais da arte tradicional. Em 1961, Claes Oldenburg (1929-) produz a instalação O Armazém (The store) [Fig.1], que consistia em transformar seu estúdio em uma loja (o que de fato já havia sido antes). Organizou alguns objetos, que faziam lembrar itens de alimentação e peças de vestuário, feito de gesso, arame pintados a fim de dar um ar sentimental e de vaga expressão abstrata e os colocou à venda. Oldenburg estabelece um dialogo com a tradição e ao mesmo tempo coloca em questão as fronteiras da arte conceitual, uma vez que, guarda semelhança com outras formas clássicas de arte como a escultura e até mesmo a pintura. Contudo, em meio a toda essa estratégia composicional o artista discute questões limítrofes da arte. A escultura e a pintura coexistem dentro desse conceito, até mesmo o próprio espaço onde fora realizado a instalação. Tratamos aqui dos limites da arte conceitual e de suas formas de expressão, assim como sua materialização. Quando Oldenburg a expôs estava também criticando não só o aspecto material da arte, mas o que se tornara a arte contemporânea; levando em conta o período que atravessava o mundo na década de 60. Outro aspecto a se considerar é o da massificação das imagens produzidas pelos meios de comunicação, assim como a própria perda da "aura" gerada pelo processo fotográfico descrito décadas atrás por Walter Benjamim em seu texto clássico "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica". Outro artista que posso citar para fundamentar o conceito aqui discutido é o estadunidense Donald Judd (1928-1994), que dentre várias de suas obras e instalações podemos observar o discurso do Minimalismo. Movimento que conjuntamente com toda gama de expressões artísticas pesquisadas nesse artigo é notadamente seguido por Frank Stella e Sol Lewitt. Entretanto, Judd realiza uma série de trabalhos que fora muito criticado, segundo o filósofo Richard Wollhein (1923 - 2003) seus trabalhos teriam um caráter de vazio.

> *"(…) Poderia ser expresso, dizendo-se que suas obras possuem um conteúdo artístico mínimo: na medida em que elas ou são, num grau extremo, indiferenciadas nelas mesmas e, portanto, possuem muito pouco conteúdo de qualquer espécie; ou porque a diferenciação que chega a exibir, a qual pode ser bastante considerável em certos casos, vem do artista, mas de uma fonte não-artística, como a natureza ou a fábrica"... (Wollhein apud Archer, 1954, p.44,45).*

Judd rebate Wollhein afirmando que o aspecto vazio de sua obra seria sintomático, o que tinha a ver com a ideia de objeto e as crescentes correntes estéticas da época. Para a escritora e crítica de arte Rosalind Krauss, com efeito, seguidora de Greenberg a escultura contemporânea adota repetidas formas e o espectador teve dificuldade de incorporar à sua ideia convencional a função característica das artes plásticas. Isso quando diz respeito à escultura contemporânea pois as formas de produção artística dos anos 60 tornaram-se cada vez mais sofisticadas e complexas. Dificultando o seu entendimento

do ponto de vista do grande público e muitas vezes em sua própria leitura. Portanto, a necessidade de definição acerca dos padrões estéticos e de classificação das diversas linguagens artísticas destacam-se alguns aspectos importantes: o fato de que as artes plásticas se tornaram, a partir dos anos 1960, matéria complexa no que diz respeito a sua forma e conteúdo. Em meio a tudo isso na década de 1960 começa a surgir uma linguagem artística que, juntamente com as artes visuais, utilizaram o meio sonoro como forma de expressão artística. A arte sonora ou *sound art,* como denomino aqui neste artigo utilizou-se de diversas expressões e linguagens da arte, bem como as dos gêneros fronteiriços da música, da arquitetura, da escultura e propriamente das artes plásticas. Neste contexto, algumas das emergentes expressões, como o movimento Fluxus, o Happenings e a instalação davam sua contribuição ao universo das artes. Desde então o som se tornou artifício (ou ferramenta) indispensável para dar vida as inúmeras produções dos artistas contemporâneos. Dentre os artistas que trabalharam com o conceito da arte sonora destaco alguns dos precursores: Oskar Fischinger (1900 - 1967), Norman Mclaren (1914 - 1987), John Cage (1912 – 1992), este último um dos organizadores do grupo Fluxus e professor na Black Moutain College. Teve como discípulo o dançarino e coreógrafo Merce Cunnigahm e o músico David Tudor. O rompimento das barreiras físicas que a arte sofrera, a ampliação deste campo de atuação e a não aceitação por parte de alguns artistas com o espaço das galerias tronou-se campo frutífero para arte sonora. Principalmente na ampliação das sensações que determinadas obras sonoras proporcionavam aos espectadores. Dentre os artistas contemporâneos que se destacam atualmente no cenário mundial, com efeito, está a dupla canadense Janet Cardiff e George Bures Miller. São sem dúvida uma das mais vigorosas e instigantes. Em meio a suas instalações sonoras estão, talvez as mais conhecidas, *feedback*, *Pianorama, e a The forty Part Motet* (Quarenta partes da palavras) trabalho solo de Cardiff.[Fig.2]. Esta última montada no Brasil, em exposição permanente no museu de arte contemporânea Inhotim, em Minas Gerais. Consiste em uma instalação sonora composta por quarenta caixas acústicas, cada uma montada em seu respectivo pedestal, dispostas espacialmente no ambiente em formato oval (justamente com finalidade de envolver o espectador). Reproduzem o som de quarenta vozes do coral da catedral de Salisbury da Inglaterra, previamente gravados, reproduzidos em loop de 14", em cada caixa acústica uma voz apenas, sopranos, tenores, barítonos, contraltos que quando se juntam dão ao espectador a sensação única de estar envolvido pelas vozes. Remetendo (despertando) imediatamente, à sensações visuais e de pertencimento como se pudéssemos nos transportar à catedral onde abriga o coral. Mas é preciso ressaltar que a arte sonora, invariavelmente, se utiliza de ferramentas eletroeletrônicas, digitais e até mesmo nos dias atuais de dispositivos virtuais para produção de seu conteúdo. Assim a arte sonora se insere no contexto de arte contemporânea absorvendo seu discurso, e dando visibilidade ao mergulho proposto pelos artistas que trabalham em suas obras questões sensoriais. A ampliação destas sensações trouxeram o espectador para dentro da obra, o inseriu em seu contexto, criou-se uma quarta dimensão, a auditiva. A obra de arte contemporânea não mais desperta apenas a contemplação estética visual, a transcendental, a mera fruição conceitual e muito menos a apreciação tangível pelo universo ocular. Esse

hibridismo característico da arte contemporânea juntamente com outras vertentes artísticas se firmaram de forma consistente, uma vez que o advento da tecnologia serviu para multiplicar o pioneirismo das artes visuais e o experimentalismo dos trabalhos da arte *sound art*. A arte sonora estava ligada, em seu início, intimamente às práticas musicais experimentais, bem como ao universo da arte em seu campo expandido. Sendo possível notar que cada vez mais os artistas plásticos e músicos estão utilizando da *sound art* para realizarem seus projetos. Na medida que a arte começa a utilizar dos diversos sentidos

Fig 1 - The store (1961).

Fig 2 – The Forty Part Motet. (2001).

humanos, a visão não mais o ponto chave na relação com o espectador. Portanto, neste novo campo de sensações a audição torna-se a esfera do sentido mais explorado pelos artistas da *sound art*. Estes artistas se apropriaram do som como elemento constitutivo da obra, produzindo uma espécie de ambiente propício e que se projeta de maneira a integrá-lo ao conceito da obra. A manipulação da tecnologia e a difusão do som em instalações artísticas vêem sendo largamente utilizadas em exposições de arte, embora seja praticamente impossível citá-los todos aqui neste trabalho. Se há diferença entre a linguagem sonora e a linguagem visual ela merece ser mais discutida, pois para Jonh Cage a *sound art* muitas vezes fora interpretada apenas como música experimental. Segundo ele a ideia é desfocar a mente do espectador "o artista não cria uma obra separada e fechada, mas, sim, algo que torna o espectador mais aberto, mais consistente de si mesmo e de seu ambiente". Grande parte destas ações derivam de sua obra, talvez pelo fato de Cage ter sido ligado aos primeiros neo-dadaístas. Ainda dentro do discurso formal da arte sonora encontramos também o conceito de "esculturas sonoras" que se constroem a partir do ouvinte fazendo com que ele, o espectador, recrie em seu imaginário as sensações ligadas à imagem ou ao discurso que determinada obra o induz. Isso implica em que o ouvinte-espectador vivencie de uma só vez as sensação tátil-visual da escultura e a auditiva do som ocupando o espaço físico e o sensorial consecutivamente. Do ponto de vista dos artistas-autores das obras sonoras a discursividade de determinada obra pode ser medida no momento em que confronta com o seu espectador, bem como com o espaço físico. É tão importante quanto o ambiente, a difusão do som, a altura, as frequências e o ruído, aspectos estes que fazem parte do discurso da *sound art.*

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. [et all]. *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos.* Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea : uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Arias, Maria José Ragué. *Os movimentos Pop Os movimentos.* Rio de Janeiro: Ed. Salvat, 1979.

BARBOSA, Ana Mae [et all]. *Som, gesto, forma e cor: dimensões da arte e seu ensino*. 2.ed. .Belo Horizonte:C/Arte, 1996.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda.* Trad. José Pedro Antunes. São Paulo. Cosac Naify, 2012.

DUARTE, Paulo Sergio. *Da escultura a instalação*. Porto alegre, Fundação Bienal do mercosul, 2005.

GAUDENZI, Ricardo C. Arte Sonora: *Entre o a plasticidade e a sonoridade, um estudo de caso e pequena perspectiva histórica*. 2008. 123 f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em comunicação e cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2008.

GREENBERG, Clement ; *Arte e cultura – ensaios críticos*. São Paulo: Martins fontes, 1996.

KRAUSS, Rosalind E. . *Caminhos da escultura moderna*. 2º Ed. .São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRAUSS, Rosalind E. . *A escultura no campo ampliado*. trad. Elizabeth Carbone Baez. Revista Gávea, nº1, 1984.

SILVA, Franklin Leopoldo. *Bergson: intuição e discurso filosófico.* São Paulo: Edições Loyola, 1994.

TUCKER, William. *A linguagem da escultura.* São Paulo: Cosac Naify, 1999.

VILELA, Saul. *Arquitetura: in versus*. Belo Horizonte: AP Cultural.1999.

WOOD, Paul. *Movimentos da arte moderna: Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

RUSH, Michel. *Novas mídias na arte contemporânea.*São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LUCIE-SMITH, Edward. *Movimentos artísticos a partir de 45;* Trad. Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes. 2006

BATCHELOR, David. *Minimalismo.* Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify,1999.

DUARTE, Paulo Sergio. *Arte brasileira contemporânea, um prelúdio.*_____.Silvia Roesler Edições de arte._____

O`DOHETY, Brian. *No interior do cubo branco: ideologia do espaço da arte.* São Paulo: Martins Fontes. 2002.

ARGAN, Giulio. *Arte Moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da Arte: Arte contemporânea e os limites da História.* Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

NOTAS

1 O termo “sound art” como tradução à arte sonora. Estabelece relação direta com os conceitos aqui propostos neste texto, bem como seu significado.

2 Faz menção ao ensaio escrito por Brian O’Doherty “No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte” publicado pela revista Artforum em 1976.

DISPOSITIVOS SONOROS E IMPROVISAÇÃO MUSICAL: O PROCESSO CRIATIVO COLETIVO E A PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE NO CONTEXTO DO PROJETO AQUARPA.

SOUND DEVICES AND MUSICAL IMPROVISATION: THE COLLECTIVE CREATIVE PROCESS AND THE PRODUCTION OF SUBJECTIVITY IN THE CONTEXT OF AQUARPA PROJECT

Eduardo Nespoli
Universidade Federal de São Carlos.

RESUMO

O texto objetiva analisar aspectos relacionados ao processo criativo desenvolvido no âmbito do Projeto Aquarpa, realizado na Universidade Federal de São Carlos. Trata-se de um projeto de extensão que conta com a participação de estudantes do curso de música, e que se fundamenta na criação artesanal de dispositivos sonoros eletromecânicos, eletrônicos e computacionais, que são utilizados em apresentações e oficinas que objetivam disseminar os processos criativos relacionados à música experimental.

ABSTRACT

The text aims to analyze aspects concerned to the creative process of Aquarpa project, which is conducted at Federal University of São Carlos. It is an academic project that includes the participation of music students. The project´s main objective concentrates on the creation of electromechanical, electronic and computational devices used in musical performances and workshops to disseminate the creative process of experimental music.

O PROJETO AQUARPA

Desde 2012 tenho realizado na Universidade Federal de São Carlos o Projeto Aquarpa. Trata-se de um projeto de extensão que inclui a criação de dispositivos sonoros e a realização de apresentações e oficinas sobre o tema. O projeto envolve a participação de estudantes que atuam coletivamente na criação e produção de performances sonoras que ocorrem por meio da ressignificação de objetos cotidianos, assim como da apropriação de diversas técnicas e tecnologias de geração sonora. Tendo como foco poético a adaptação, a combinação e a transformação de objetos e materiais, o projeto Aquarpa instaura um campo poético e subjetivo que resulta na criação de dispositivos que agenciam ações e compreensões acerca da realidade social atual. O propósito deste texto é apresentar os principais pontos que orientam o método criativo explorado no projeto.

A GERAÇÃO SONORA COMO GESTO EXPLORATÓRIO

No contexto da música experimental o que é fundamental é o trabalho com o som. Tanto no sentido de manipulá-lo, ordená-lo, dinamizá-lo, quanto no sentido de gerá-lo. Para a música experimental, as técnicas de geração do som não fazem parte de um universo de conhecimentos que se separa do musical, mas é parte integrante do próprio principio de realização. Neste sentido, o trabalho sobre a geração do som é o início do processo como um todo, e também o princípio que estará presente em todas as etapas de desenvolvimento.

A condição efêmera do universo sonoro é algo que está em ressonância com a própria prática de criação. Deste modo, o som está sempre a ser gerado e não se acomoda, pois sofre de entropia e esvaecimento. Contudo, o trabalho sobre a matéria permite criar sistemas com certo nível de sinergia que possibilitam a geração do som, tanto num âmbito acústico quanto num âmbito elétrico-eletrônico. Mais recentemente, o desenvolvimento dos computadores permitiu a geração do som por meio do domínio da linguagem e do cálculo.

O princípio gerador do som é também o princípio gerador da duração e da memória. Não é a toa que nas sociedades pré-capitalistas observa-se que a música explora a função de dispositivo de marcação temporal e de produção de memória coletiva (NESPOLI, 2009). Nestas sociedades, em que as máquinas mecânicas ocidentais tardaram a penetrar, e por consequência o tempo mecânico, o fazer música também significa, na maioria das vezes, uma atividade de geração do tempo social; momento em que os xamãs, por meio de suas narrativas corpóreas, estabelecem também contato com as alteridades cósmicas e negociam as transformações.

Gerar o som por meio da criação de objetos técnicos é, neste sentido, explorar as relações de sinergias, mas também as sensações de presença e ausência, tempo e espaço. No processo da música experimental, ocorre a integração entre o gesto de explorar os materiais, que possui o objetivo de produzir máquinas sonoras, e o gesto de relacionar os sons uns aos outros, que possui o objetivo de criar metáforas. O primeiro destes gestos se relaciona com a experimentação, enquanto que o segundo com a construção de uma memória sonora, que poderá ser acessada para orientar eventos.

CRIANDO MÁQUINAS SONORAS SINGULARES

No projeto Aquarpa, o método utilizado na criação dos dispositivos sonoros estimula inicialmente o coletivo a experimentar processos de combinação de materiais, a partir do estudo de estruturas de instrumentos já criados ou de técnicas relacionadas. Contudo, o objetivo não é reproduzir tais estruturas, mas recombiná-las em novas situações. Soluções criativas são bem vindas, e devem ser exploradas. Isto permite aos envolvidos a criação de sistemas geradores de som que, embora estejam baseados em outros sistemas anteriormente investigados, não resultem de uma simples reprodução.

Esta arqueologia do som proporciona uma apropriação tecnológica mais desprendida de um rigor técnico, que inclui a ideia de processo. Entendemos a noção de processo como algo relacionado à ação de adaptar fragmentos e resíduos culturais, materiais e imateriais, de tal modo que se obtenha novas combinações de componentes a partir de uma prática que se aproxima do método do *bricoleur*, já que se constrói a partir de um número limitado de materiais e técnicas que são redimensionados a cada novo objetivo e de acordo com as necessidades (LÉVI-STRAUSS, 1989).

Os instrumentos eletrônicos criados, por exemplo, resultam de combinações de componentes que foram produzidos industrialmente, mas não seguem um projeto que os fixa em estruturas fechadas que serão repetidas posteriormente. Neste sentido, o método não investe na ideia de padronização. Ao contrário, compreende-se a criação destes objetos técnicos enquanto algo processual, que está sujeito a aberturas e modificações, e que se aproxima daquilo que Simondon (2009) se refere como a criação de um objeto pós-industrial. Os resultados singulares obtidos, tanto do ponto de vista material quanto do ponto de vista sonoro, indicam um tipo de apropriação tecnológica que emerge do próprio processo e do conjunto de indivíduos envolvidos. O resultado incorpora, portanto, aspectos de uma subjetividade coletiva que se materializa nos objetos técnicos, como escrituras que registram as ações humanas sobre a matéria.

Do mesmo modo, podemos investir nestas ideias sob o ponto de vista de uma prática em contexto digital. Softwares como Pure Data, Max Msp, Open Music, dentre outros; permitem a programação por meio de um tipo de ambiente que envolve a conexão entre caixas e linhas. Aqui também, o método anteriormente descrito pode ser empregado, na medida em que estes ambientes de programação permitem o recorte e a recombinação dos algoritmos. A luteria digital realizada a partir destes ambientes de programação permite aos envolvidos um processo semelhante ao realizado com materiais físicos ou componentes eletrônicos, já que comporta aspectos combinatórios e uma fluência que envolve a transformação e o processo.

IMPROVISAÇÃO E TRANSDUÇÃO, DEVIR E METÁFORA

Uma improvisação musical pode ser entendida como um processo que se retroalimenta e atravessa diferentes meios. Ontologicamente, este aspecto está inserido na capacidade de escutar e criar imagens sonoras, assim como relações significativas entre os sons. O aparato sensorial humano possui inicialmente esta potência como algo que constitui a capacidade humana de reagir a estímulos advindos do meio ambiente, mas também de

gerir sua presença e de se adaptar às situações vividas. Assim, para a escuta, o fenômeno acústico se completa na instância psicoacústica a partir da imagem sonora que se forma no corpo. A percepção do som, longe de ser apenas um fenômeno ligado ao ouvido, se constitui também como um processo que envolve os demais sentidos corporais, em especial a percepção tátil e a propriocepção. A escuta também se associa ao conjunto de informações que carregamos em nossas memórias, sem as quais não seria possível a criação de sentidos para os sons.

Assim, a improvisação musical ocorre fundamentalmente por meio do deslocamento e conversão da energia sonora por diferentes meios, constituindo assim, um dispositivo complexo pelo qual se cria uma dinamização do material sonoro. Neste sentido, a noção de transdução apresenta-se como algo inerente ao processo de improvisação musical. Por transdução, entendemos o processo pelo qual a energia pode ser propagada e convertida ao transpassar por diferentes meios, incluindo aqui o próprio corpo e os fenômenos psicoacústicos. Podemos incluir no processo de transdução a conversão da vibração acústica em oscilação elétrica, mas também o fenômeno da audição e do gesto sonoro, já que o ato de improvisar em um instrumento inclui a retroalimentação entre estas instâncias. Escuta-se aquilo que foi gerado pelo gesto sonoro para que novos gestos sonoros sejam assim remetidos ao espaço de acontecimentos, e assim por diante. A improvisação musical é sempre um devir sonoro, na medida em que ocorre espontaneamente. Mas ela é também um meio de acessar as memórias, as identidades e as possíveis singularidades que se desdobram do encontro entre os músicos.

Nos trabalhos realizados com o projeto Aquarpa, parte-se de uma livre improvisação para posteriormente se organizar as peças em improvisações dirigidas. O objetivo aqui, não é fixar o material sonoro, mas acionar instâncias que produzem imagens e sentidos que possam conduzir as diferentes etapas de uma peça improvisada. Entendemos esta criação de sentidos não como uma representação do material sonoro, mas como uma metáfora que gradativamente é construída no decorrer de experimentações e ensaios. A metáfora sonora é, portanto, um recurso de criação de analogias e transposições de signos. Por meio dela é possível estabelecer vínculos sensoriais que fornecem unidade e dramaticidade à ação musical dentro de um contexto de improvisação específico. A metáfora é também uma transdução entre o imaginário e a concretude do sonoro irradiado durante a improvisação.

TAMBOR: UMA ESCULTURA MODULAR

Tambor é uma escultura modular criada a partir de um grande latão ao qual podem ser acoplados diversos objetos produtores de som. O latão foi perfurado em diversos pontos e, por meio de barras roscadas metálicas, é possível aparafusar outros objetos em sua parte externa, que ficam presos às barras. O latão serve de base para a fixação dos diversos objetos produtores de som que foram selecionados para este objetivo. A ideia aqui é a de que a escultura possa funcionar como uma série de peças que são fixadas em diferentes posições a cada processo.

Além do latão e dos objetos que podem ser fixados, uma série de outros objetos são disponibilizados para gerar as sonoridades da escultura, tais como arco de violino, pen-

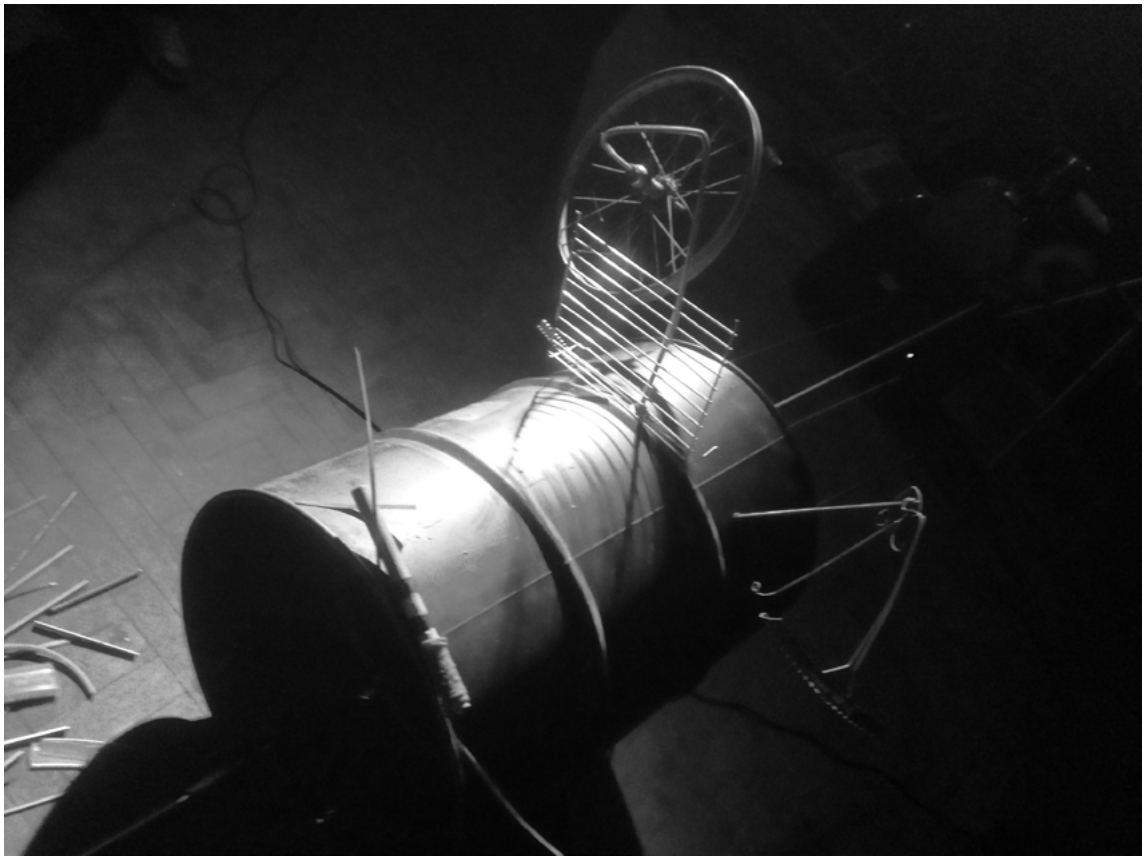


Figura 1: Tambor com objetos acoplados. Outros objetos (no piso) são usados para gerar sons (Fonte: acervo do autor, 2014).

tes, escovas, correntes, cordas de violão, dentre outros. Estes objetos, após a montagem da escultura, são posicionados ao redor da mesma, para que os improvisadores possam utilizá-los livremente no percurso do improviso sonoro.

O latão atua simultaneamente como base, ressonador e filtro, já que a composição metálica de sua estrutura possibilita que os objetos acoplados vibrem e entrem em ressonância, formando um único corpo sonoro. No interior do latão é posicionado um microfone que se encontra conectado a um computador que executa uma programação cujo objetivo é processar o som capturado da estrutura, assim como gravar amostras sonoras segundo a lógica de um algoritmo pré-programado. Tais amostras são gravadas e armazenadas na memória do computador em intervalos de tempo curtos, de modo que as amostras estão sempre sendo renovadas pelo sistema. A programação é composta também por dois *samplers*, que utilizam as amostras para realizar uma síntese granular que é executada concomitantemente aos sons executados pelos gestos dos músicos, gerando assim uma segunda camada de sonoridades que é adicionada à ação dos improvisadores.

Trata-se de uma peça que reúne diversos elementos citados anteriormente neste texto. O processo, que inclui a montagem preliminar da escultura, é um jogo que ocorre pela constante interação entre os improvisadores. O princípio de geração sonora é aqui explorado desde o início, por meio da própria seleção e fixação dos materiais e, posteriormente, por meio de gestos sonoros que os acionarão. Além disto, existe uma dimensão de ressignificação destes objetos e do próprio latão, que são organizados e transformados em um dispositivo sonoro.

Na improvisação, a transdução da energia vibratória, que inclui a passagem entre as esferas mecânica, elétrica e digital, somente é possível a partir da ativação do processo pela interação realizada entre os improvisadores, que necessitam ajustar os gestos e a escuta para alcançarem os resultados. Assim, a geração das sonoridades resulta de diversos fatores que se integram entre si, mas que, por outro lado, encontram-se em constante transformação.

A unidade sonora da peça, portanto, é alcançada pela criação de um dispositivo complexo que envolve componentes físicos, energéticos e corporais. Neste contexto de atuação, os estudantes envolvidos no projeto aprendem a criar e recriar experiências de escuta e geração sonora. Além disto, o processo é acompanhado de uma apropriação de objetos e máquinas de uso cotidiano, que são ressignificados ao serem confrontados numa nova rede de relações, através da qual se obtém um resultado estético singular. O gesto de geração e improvisação sonora, neste caso, pode ser visto como o ato de criar configurações e sinergias entre materiais, aparatos técnicos e sujeitos, de modo que se alcance uma singularização estética e processual.

Neste sentido, podemos afirmar que os atuantes encontram-se envoltos em um dinamismo de componentes heterogêneos que age diretamente na composição de suas subjetividades. Produz-se, deste modo, um processo de subjetivação, nos termos descritos pelo filósofo Félix Guattari em seu livro Caosmose (1992). É em meio a este processo de produção de uma subjetividade coletiva que a criatividade artística tensiona e transmuta os registros de relação e uso estabelecidos com os objetos e máquinas no dia a dia, fornecendo-lhes novas funções e potencialidades. Esta tensão não é "de modo algum petrificada, catatônica ou abstrata como a dos monoteísmos capitalísticos, mas animada de um criacionismo mutante, sempre a reinventar e também sempre em vias de ser perdido" (GUATTARI, 1992, p. 146).

Trata-se, portanto, de posicionar o processo de experimentação, geração e improvisação de sons em meio a um paradigma processual que, conforme assinala Guattari (1992), não se engendra a partir de uma subjetividade universalista, mas se desdobra como um acontecimento que evoca a transformação e a singularização das relações estabelecidas entre seres e dispositivos.

REFERÊNCIAS

GUATTARI, F. - Caosmose: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro. Editora 34. 1992.

NESPOLI, E. Performance, corpo e tecnologia: operações rituais e percepção. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Unicamp. Campinas. 2009.

LÉVI-STRAUSS,C. O pensamento Selvagem. Campinas: Papirus, 1989.

SIMONDON, Gilbert – Technical Mentality. In: Parrhesia: A journal of critical philosophy. Número 7, P. 17-27, 2009.

Disponível em: http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia07/parrhesia07_simondon2.pdf. Acesso em: Setembro/2014.

NOTAS

3 A interface utiliza um módulo arduino conectado a um computador via padrão USB que converte os sinais analógicos dos potenciômetros e outros sensores para o formato digital, que passa, após passar por mapeamento, alimentar os objetos geradores de som e imagem do software.

4 O áudio é amplificado e enviado diretamente aos autofalantes.

5 Para Foucault os dispositivos incluem as prisões, os manicômios, as escolas, dentre outros modelos disciplinares.

A INSTALAÇÃO AUDIOVISUAL REVISTAHERTZ COMO MÁQUINA ARQUEOLÓGICA DE SONS, IMAGENS E PERCEPÇÕES.

THE AUDIOVISUAL INSTALLATION REVISTAHERTZ AS AN ARCHAEOLOGICAL MACHINE OF SOUNDS, IMAGES AND PERCETIONS.

Eduardo Nespoli:
Universidade Federal de São Carlos
Maju Martins
Universidade Estadual de Campinas.

RESUMO
A instalação RevistaHertz propõe ao público uma releitura de fatos e situações históricas. Revista, televisão e rádio ressurgem metaforicamente na instalação como componentes da memória social que se refere ao processo histórico em que a eletrônica e os meios de comunicação de massa se estabeleceram como dispositivos de produção de discursos. As noções de transmissão e recepção, sintonia e ruído, são reinventados pelos atuantes, que por meio da máquina audiovisual podem realizar uma arqueologia das informações.

ABSTRACT
The installation RevistaHertz proposes to audience a revision of historical facts and situations. Magazine, television and radio reappear metaphorically in installation as components of social memory that refers to historical process in which electronics and mass media devices have established themselves as apparatuses of discourse production. The notions of transmission and reception, noise and tuning are reinvented by participants, which by means of audiovisual machine can perform an archaeological excavation of information.

A INSTALAÇÃO E SEUS ASPECTOS POÉTICOS

A instalação RevistaHertz foi criada a partir da investigação de imagens e sons relacionados às décadas de 1950, 1960 e 1970, considerando o contexto de transformação tecnológica naquele momento histórico. Trata-se de uma instalação audiovisual em que o público é convidado a interagir com uma interface criada artesanalmente por meio de dispositivos digitais que possibilitam o acesso aos arquivos de sons e imagens armazenados em um computador.

Neste sentido, buscamos evidenciar na instalação um jogo de relações entre os gestos do atuante, a interface, os sons e as imagens, no sentido de compor um espaço de percepções sobre os discursos que circularam e circulam as noções de tecnologia e sociedade, combinando para isto elementos que pudessem colocar os presentes em um ambiente sinestésico. Consideramos para isto que a relação entre as tecnologias eletrônicas audiovisuais popularizadas durante estas décadas fazem parte de um contexto mais amplo em que os modos de produção, armazenagem e transmissão de informações se transformaram e modificaram significativamente as relações coletivas, assim como revelaram instrumentos de poder que se fizeram presentes nas máquinas de estado e na produção dos discursos históricos oficializados.

Para realizar a instalação, inventariamos imagens, sonoridades e discursos de personalidades, que podem ser recombinados pela interação dos atuantes na interface. Contudo, ao mesmo tempo criamos um algoritmo computacional que desfizesse a linearidade desta interação, permitindo que apenas parte do controle sobre as imagens e os sons pudesse ser realizado diretamente pelo atuante. Assim, ao mesmo tempo em que o atuante reconhece que seus gestos interferem na combinatória de informações audiovisuais, ele é levado a explorar e redescobrir as operações automatizadas decorrentes do algoritmo computacional, que em algumas situações, modificam o funcionamento da instalação.

Este aspecto que intercala controle e descontrole é um dos pontos poéticos focais da instalação, pois com isto visamos explorar uma sensação de esvaziamento e descontinuidade das sensações que, no dia a dia, podem levar as pessoas a acreditarem que as relações com as tecnologias e as informações transmitidas por elas são passíveis de total controle. Ao contrário, em nossa visão, não é exatamente assim que ocorrem estas relações. Acreditamos que os aparatos audiovisuais encontram-se no interior de uma trama de relações que entrecruza corporeidades e discursos que engendram informações e mitologias acerca dos caminhos tomados pela sociedade contemporânea.

A INTERFACE, OS GESTOS E O ESPAÇO DA INSTALAÇÃO

Embora a instalação utilize recursos digitais[3], a interface foi construída tomando como referência o uso de componentes eletrônicos que possibilitam ao espectador produzir gestos relacionados aos rádios e televisores analógicos. Neste sentido, acoplamos à interface, potenciômetros e antenas que podem ser acionados pelo giro e pelo toque, respectivamente, buscando estimular no atuante posturas e gestos especificamente relacionados ao contexto destes equipamentos. Diante da instalação, o espectador é levado a descobrir que o toque nas antenas, por exemplo, é uma forma de alterar a textura das

Figura 1: interface criada para a instalação. (Fonte: autores, 2013)

imagens projetadas, e que girando os potenciômetros é possível produzir sobreposições, assim como acionar sons e modificar as relações audiovisuais disponíveis.

Outros elementos ainda traçam estas relações. Um pedaço de palha de aço conectado a ela por um fio permite ainda que o toque do atuante ajuste imagens que se encontram turvas e sem definição, conduzindo o espectador àquela solução comumente requerida no contexto dos televisores analógicos, que é colocar a palha de aço na antena para melhorar a qualidade do sinal recebido da TV aberta.

Posicionada sobre uma mesa, e com uma distância relativa da tela onde as imagens são projetadas, a interface funciona como uma atração para os presentes no espaço, devido a sua aparência dúbia que, embora remeta a um dispositivo antigo, possui aspectos singulares devido a sua construção artesanal. O estranhamento e a dubiedade presentes no dispositivo revelam-se como elemento de curiosidade para o público, que busca desvendar o misterioso objeto que não se encaixa com precisão no contexto das tecnologias eletrônicas industrializadas, nem tampouco dos aparelhos digitais atuais.

Assim, a interface cria na memória dos presentes um ponto liminar entre um passado recente e uma atualidade fugidia, desfazendo o mito de que os objetos técnicos seguem uma linha evolutiva e de aprimoramento em que aparatos anteriores são gradativamente substituídos por outros mais aprimorados e eficientes quanto aos resultados que podem ser obtidos pelos usuários.

OS SONS

Acoplamos na interface um circuito de recepção de sinal que sintoniza estações de rádio locais e emitem sons diretamente nos dois autofalantes acoplados à interface. Trata-se de um circuito de rádio reaproveitado que é independente do sistema digital[4]. Existe um único potenciômetro central que regula o volume do áudio recebido em tempo real, que pode ser usado diretamente pelo usuário. O restante do sistema é gerido por um computador e um software, e o algoritmo criado possui a capacidade de gravar automaticamente excertos do áudio recebidos pelo circuito na memória do computador quando algumas combinações realizadas na interface são acionadas. Estes excertos gravados são então modificados pela programação e servem como amostragem para o processo de síntese granular realizado por dois sintetizadores digitais, criando assim uma camada musical eletroacústica que aparece sobreposta ao áudio difundido em tempo real das estações.

Uma terceira camada de sons é composta por discursos de personalidades ou de acontecimentos históricos, que foram recolhidos a partir de diversas fontes. Este banco de discursos foi organizado na memória do software, e é acionado segundo algumas combinações de comandos realizadas nos potenciômetros e nas antenas da interface. Tais discursos foram inventariados tendo como foco os mesmos anos de publicação das revistas que foram usadas para gerarem as imagens de vídeo da instalação. Este inventário sonoro é composto por discursos de políticos brasileiros e de outras nacionalidades, sons da chegada do homem a lua, dentre outros.

O atuante, ao interagir com a instalação, aciona três fontes sonoras que podem ser sobrepostas e também modificadas pela combinação de gestos realizados na interface. O algoritmo possui, portanto, ajustes organizados em sessões sonoras, que são acionados por meio dos dados gerados nos sensores da interface. O resultado desta combinação é uma fusão entre elementos sonoros sintonizados nas estações de rádio, sons eletroacústicos, e vozes que emergem, ora sobre estas duas outras camadas, ou em alguns momentos isoladamente e em destaque. O entrelace deste conjunto gera um espaço sonoro que se apresenta como uma interferência, um ruído que se propaga sobre as palavras, interceptando e desconstruindo a escuta na sua busca de identificação e sentidos.

AS IMAGENS

O banco de dados das imagens que compõem a instalação foi elaborado a partir da filmagem de imagens de revistas de grande circulação nas décadas de 1950, 1960 e 1970. Optamos por filmar as imagens, por que, deste modo, as imagens estáticas das fotografias e dos textos ganharam movimento, o que nos permitiu destacar elementos relevantes para a composição poética. As imagens foram selecionadas a partir de três eixos principais. O primeiro deles deles buscou destacar imagens que apresentassem objetos, tais como televisores, rádios, fogões, telefones, etc. O segundo, fatos históricos, acontecimentos políticos nacionais e internacionais marcantes, e descobertas científicas e tecnológicas importantes. E, por último, imagens que trouxessem indícios de comportamentos e valores veiculados pelas propagandas, como por exemplo tipos de vestuário, culinária, padrões de beleza, eventos culturais, dentre outros.

As imagens foram armazenadas em dois arquivos distintos. Ao manusear os potenciômetros da interface o atuante modifica, a partir do algoritmo da programação, a coloração e a textura, bem como, a intensidade da sobreposição das imagens advindas dos arquivos. Ao tocar uma das antenas é possível trocar as imagens que estavam sendo projetadas. Assim, o atuante obtém a experiência como um jogo visual e sonoro no qual pode escolher e experimentar composições diversas que permitem a criação em tempo real.

ARTE SONORA, ARQUEOLOGIA E PERCEPÇÃO

Na instalação, as noções de transmissão e recepção, sintonia e ruído, são reinventados pelos atuantes, que por meio da máquina audiovisual podem realizar uma arqueologia das informações. Imaginamos esta operacionalização de informações na instalação como algo que o atuante possa experimentar livremente por meio de uma ação lúdica e exploratória, mas que produz, entretanto, um estado de percepção, um estado corpóreo que o envolve no ambiente.

É o espaço singular de acontecimentos que nos importa, incluindo aqui a imprevisibilidade como componente da relação que se estabelece entre o corpo do atuante e a máquina audiovisual proposta. Devido aos tipos de componentes eletrônicos utilizados na construção da interface, a operacionalização da instalação ocorre por meio de gestos similares aos realizados nos dispositivos sonoros e visuais analógicos com os quais mantivemos contato há alguns anos atrás, tais como as TVs e os rádios analógicos, mas que, entretanto, passaram por obsolescência, e deram lugar às imagens virtuais produzidas em telas digitais que, muitas vezes, simulam estes mesmos tipos de componentes.

Baseando-se nesta abordagem, entendemos a instalação como máquina audiovisual singular, um dispositivo técnico material, mas também um dispositivo de memória e de produção de percepções acerca dos registros audiovisuais realizados no passado. Ao mesmo tempo, buscamos eliminar na prática a noção de dispositivo técnico enquanto algo relacionado ao controle. A impossibilidade do atuante alcançar controle preciso sobre o dispositivo se traduz aqui como uma falha no sistema de acoplagem, um vírus cujo propósito é interromper a situação de captura dada pela relação do ser com o dispositivo.

Deste modo, estamos trabalhando com a ideia de que a instalação possa ser vista como algo capaz de capturar os seres viventes para produzir uma subjetividade, uma percepção simbólica dos conteúdos que inserimos no espaço de acontecimentos. Assim, propomos que o conjunto técnico que compõe a instalação, tanto em sua dimensão material quanto simbólica, possa ser compreendido como um dispositivo. Estamos nos referindo ao termo dispositivo segundo a abordagem dada pelo filósofo Giorgio Agamben em seu texto *O que é um dispositivo* (2005). No texto, Agamben amplia o conceito foulcautiano de dispositivo[5], aplicando-o "a qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas e os discursos dos seres viventes" (AGAMBEN, 2005). Segundo o autor, estão incluídos aí os celulares, os computadores, a literatura, a filosofia, a caneta, a escritura e "a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que a milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar

capturar" (AGAMBEN, 2005). Segundo o autor, é da relação entre os seres viventes e os dispositivos que resultam os sujeitos: "...temos assim duas grandes classes, os seres viventes (ou as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos. Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo-a-corpo entre os viventes e os dispositivos" (AGAMBEN, 2005). Assim, segundo o filósofo, os sujeitos, emergem desta acoplagem entre os seres viventes e os dispositivos.

Neste sentido, entendemos que, por meio da instalação, uma porção do passado obtida pelo rastro da memória social que emerge dos espectros sonoros e visuais, captura e coloca os atuantes num jogo de sensações que coopera na produção de um estado de percepção que gera uma experiência de singularização do sujeito.

As diferentes tecnologias são formas particulares de capturar e operacionalizar os sentidos construídos pelos coletivos humanos, e se apresentam mesmo como extensões que permitem a criação dinâmica do corpo social, da memória coletiva, dos sistemas de trocas, etc. É também por meio dos dispositivos técnicos que os seres viventes produzem os sujeitos históricos, dotados de comportamentos e crenças sobre a realidade. Neste processo, o discurso medeia à própria produção da realidade, dando sentido aos propósitos coletivos por meio de interações e extensões dos modos de pensar e agir.

Escavar a realidade (PARIKKA, 2012) por meio da recombinação de registros audiovisuais e da possibilidade de compor materialmente máquinas que agenciam estados corpóreos, desdobrados em gestos e memórias, se apresenta para nós como um método artístico pertinente quando refletido sobre o pano de fundo da sociedade mediatizada atual. Realizar, portanto, uma arqueologia de elementos simbólicos que acompanham as trajetórias que resultaram nas composições de discursos sobre o real, aos quais estamos cotidianamente capturados.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? In: Outra Travessia: Revista de Pós-graduação em Literatura. Número 5. P. 9-16. Florianopolis, Santa Catarina, Brasil. eISSN 2176-8552. 2005. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743 . Acesso em set. 2014.

Parikka, J. – What is media archaeology. Polity Press. Cambridge. UK. 2012.

APARELHOS SONOROS E VÍDEOS: ATIVANDO RELAÇÕES E INTERPENETRANDO PROCEDIMENTOS.

SOUND DEVICES AND VIDEOS: ENABLING RELATIONS AND INTERPENETRATING PROCEDURES.

João Carlos Machado
Universidade Federal de Pelotas

RESUMO
O texto apresenta o desdobramento da criação de objetos cinéticos sonoros para uma série de composições sonoras feitas em video com a manipulação de registros destes aparelhos em ação. Ativando uma interpenetração entre conceitos e procedimentos musicais e visuais, este fazer gerou video-composições feitas para serem executadas por aparelhos dotados de sensores fotoelétricos que reagem ao video. Conectando técnica e produção de sentido, tais relações são possíveis por estarem atreladas a um processo criativo que lança mão de diversas experiências com diferentes meios e artes.
Palavras-chave: Aparelhos sonoros, video-composições, música, artes visuais

ABSTRACT
The text presents the unfolding of sound kinetic objects creation to a series of sound video compositions made by handling records of these devices in action. Enabling interpenetration between musical and visual concepts and procedures, this making generated video compositions that run on devices with photoelectric sensors which react to video. Connecting technical and production of meaning, such relations are possible by being tied to a creative process that makes use of several experiments with different media and arts.
Keywords: audio devices, video compositions, music, visual arts

INICIANDO PELO FIM

E eis que me ocorreu que poderia fazer umas composições em video, em preto e branco alto contraste, jogando-as sobre sensores fotoelétricos, para que meus aparelhos sonoros fossem ativados pelo jogo de luz e sombra da projeção. A questão é que tal *insight* surgiu das indagações e soluções que faz algum tempo eu buscava para por em relação minha produção de objetos cinéticos sonoros e a minha produção em video.

Acredito que "inventei" uma solução tecnológica neste processo (*low tech*, é claro), e que tal invenção só foi possível por estar cogitando aspectos técnicos e conceituais não apenas dos meus objetos e vídeos, mas justamente pro exercitar relações que se dão entre eles. É a partir do exercício do fazer da obra que questões técnicas se tornam conceitos, em algum momento em que as práticas passam a fazer parte do sentido da produção. São aquelas sensações importantes do trabalho que se tornam mais ou menos dizíveis em determinados momentos que acabam por guiar conceitualmente o nosso fazer. E dada a imaterialidade do conceito, ele pode migrar de uma prática para outra, atravessando praticas e linguagens diversas.

Mas foi um longo percurso de investigação realizado através do fazer que levou o trabalho para este estágio[6], e para que uma compreensão disso se tornasse possível.

APARELHOS SONOROS

Acho importante mencionar que a evolução de tal produção se deu aos poucos, por demandas surgidas do próprio trabalho, ou melhor, do trabalhar. Foi pelas indagações do suporte da pintura que cheguei aos objetos, do exercício continuado e de um olhar (e uma escuta) atento sobre aquilo que o trabalho paulatinamente se tornou, a partir dos seus desejos iniciais, transformados pelo fazer e pelo sentido surgido a partir de questões práticas: aparelhos elétricos que tem funcionamento mecânico e produzem sons não poderiam ficar ligados ou ativos ininterruptamente, pois além do seu desgaste físico, eles seriam muito incomodativos num ambiente de exposição. Pensava eu que ninguém suportaria ouvi-los ininterruptamente. Daí a busca por soluções interativas, por fazer com que os aparelhos só funcionassem ante a presença e desejo de alguém que queira movimentá-los. A necessidade da presença de alguém para dispará-los e as relações físicas e culturais com o corpo dessas pessoas se tornaram ao mesmo tempo necessidades técnicas e conteúdo, constituindo parte do assunto do trabalho. Da mesma forma, as soluções e o aspecto *low tech*, que se devem ao modo como é manufaturado, passou a ser parte importante do caráter do trabalho atribuindo um sentido de antropocêntrico ante a assepsia da invisibilidade da tecnologia digital contemporânea, onde as máquinas e processos se tornam invisíveis ao olhar humano.

As questões dos aparelhos, além dos aspectos multi-sensoriais (sonoridade, visualidade, movimento), estão conectadas a aspectos da proprioceptividade, da experiência háptica, e do uso que se pode fazer deles. Produzir aparelhos sonoros interativos, que o público pode manipular e tocar (no sentido musical do termo, tirar sons) atende a questões dos modos de funcionar, das interfaces físicas que apelam ao corpo e ao uso físico das tecnologias (pré-digitais).

Dentro da "involução tecnológica" com a qual me propus a trabalhar, cheguei ao aparelho sonoro que denominei de Ritimifiqueitor, uma espécie de escultura cinética sonora e mecânica construída entre 2008 e 2009. Nele, o movimento de uma grande roda, ao passar por diversos obstáculos, gera ações mecânicas que produzem sonoridades constituindo um ritmo, uma vez que o seu deslocamento se dá de forma circular no espaço. Parte do conceito do *Ritimifiquietor* está atrelado a um desejo de *ritmificação* das coisas com o intuito de observá-las esteticamente. O deslocamento dos estímulos sensoriais (visuais, sonoros e hápticos[7]) e sua a *indissociabilidade* são modos de relação entre som, movimento e visualidade presentes neste aparelho, pois as sonoridades e os movimentos visuais estão atrelados entre si, decorrentes das ações mecânicas programados nele (Figura 1).

Figura 1. (Autor omitido em função do double blind review). Ritimifiqueitor. 2008/2009. (Acervo do artista)

Neste momento da minha produção, uma necessidade de aproximar mais a minha experiência musical dos objetos que eu construía fez com que começasse a buscar possibilidades 'instrumentísticas' para os meus aparelhos[8]. Percebi que pelo viés da música eu poderia, inclusive, aproximar minhas experiências em video das questões suscitadas pelos meus aparelhos.

REMIQUISTIFICAÇÃO

Há muito tempo recorro ao video como veículo documental para apresentar meu trabalho, primeiramente em VHS e posteriormente em suporte digital. A escolha é óbvia, uma vez que a fotografia não tem como oferecer ou representar a presença do som e do movimento nos meus trabalhos. Além disso, por mera curiosidade e prazer, vinha realizando diversas experimentações com animação e com edição digitais usufruindo das facilidades técnicas propiciadas pela tecnologia digital.

Foi com a manipulação digital de registros em video do *Ritimifiqueitor* em ação que apus meus vídeos e meus objetos. Comecei a realizar uma série de composições sonoras intitulada *Remiquistifiqueitor*, partindo de operações e conceitos típicos da música, como ritmo, harmonia e melodia, remixando, ou como gosto de dizer, *remiquistificando* os sons do *Ritimifiqueitor*, com certas qualidades tímbricas e numa determinada ordenação e arranjo que o próprio aparelho não pode oferecer. Deste modo, as decisões sobre a edição, a montagem e a visualidade, desde o início vieram impregnadas e contaminadas pelas questões e conceitos da sonoridade. Posso dizer que procurei obter nestes vídeos um

pouco do resultado sonoro que eu desejava do aparelho, mas que devido ao percurso do seu fazer físico se tornou outra coisa, evidenciando a sua natureza de video obra, em contraposição a função de mero registro documental dos objetos em funcionamento. Estes videos realizaram assim um deslocamento da sua lugar de registro para a condição de obra em si[9], de modo similar ao que ocorreu com diversos artistas que partiram da performance e do uso do vídeo e da fotografia como documentação dos seus eventos para a realização de obras através destas mídias[10].

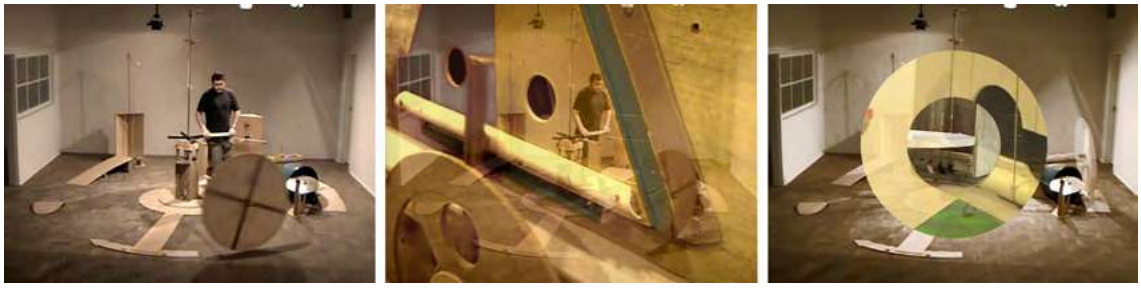


Figura 2. (Autor omitido em função do double blind review). Stills do vídeo-obra Remiquistifiqueition 02. 2009. (Acervo do artista)

Tendo chegado um modo de relação que me interessava entre os objetos e os videos, e entre as artes visuais e a música, realizei então diversas séries de video-composições não só a partir do *Ritimifiqueitor*, mas também dos meus demais aparelhos sonoros. Ao mesmo tempo em que peças audiovisuais carregam algumas questões dos objetos e da música, elas acabam por esbarrar também em questões específicas da área do vídeo, que obviamente não se faziam presentes nos demais campos, pelo menos não da mesma maneira. Como se sabe, a realização de um vídeo é acompanhada de uma série de questões e pensamentos deste fazer, ligados não só à captura das imagens e sons, mas também à utilização de edição, de efeitos, de sonorização, entre outros. Portanto, estes recursos são significantes e suas qualidades específicas irão participar da experiência oferecida em forma de vídeo. No meu caso, a utilização de princípios e nexos visuais e musicais se faz presente no ato de compor tanto de forma intuitiva como de forma ponderada, mas sempre há um quê de acaso e de "vamos ver no que vai dar", de tentativa e erro e de improvisação durante a elaboração dos meus vídeos, pois eles são criados ao longo do trabalho de composição.

INTERPENETRAÇÃO DE OBJETOS E VÍDEOS

Desde que comecei a entrecruzar os aparelhos e os vídeos, o conjunto do meu fazer em arte definitivamente não se limitou mais a um suporte específico e material como os objetos e as suas possibilidades interativas, e passou a se depositar também na rede de sentidos dada pelo jogo de distância e de proximidade entre os aparelhos e as video-composições feitas a partir deles. A *remiquistificação* dos aparelhos não seria a única relação que minha produção iria estabelecer entre objetos e vídeos.

Nas minhas pesquisas sobre criações que envolvessem objetos e composições encontrei um belíssimo exemplo de relação estrutural de sentido, de forma e de conceito entre um aparelho sonoro e uma composição musical na peça *Calder Piece*, composta por Earle

Brown em. Ele escreveu uma peça sonora para uma grande quantidade de instrumentos de percussão, a ser executada por quatro percussionistas, utilizando um móbile do escultor Alexander Calder como elemento central da composição. Influenciado por John Cage, Brown estava interessado em criações baseadas nas operações do acaso e na forma gráfica das partituras (VERGO: 2010, p. 338), e o móbile que Calder fez para esta peça prestava-se de forma exemplar para esta função.

Mais do que sua utilização como instrumento de percussão em meio aos outros, o móbile de Calder tinha a função de "reger" a peça musical. As peças metálicas do móbile correspondiam a diferentes alturas tonais, e os músicos definiam suas atuações a partir do movimento da escultura. As características materiais, físicas e conceituais da obra de Calder, o som do metal, o deslocamento espacial das partes, o movimento e a transformação formal participam da definição das qualidades sonoras, da sua distribuição e do seu arranjo no tempo dentro da composição de Brown.

O objeto e a composição apresentavam assim, um complexo jogo de interpenetração.

Ativando outro tipo de inter-relação entre pensamentos e procedimentos da musica e das artes visuais e entre as diferenças e proximidades das propriedades dos objetos e das composições em video, desenvolvi uma técnica através da qual que eu poderia realizar composições em video para serem sonoramente executadas por aparelhos. Aqui já não se tratava de uma contaminação do pensamento de uma linguagem sobre a outra, mas de ideias que surgem justamente das possíveis relações entre elas. Existem questões que estão conectadas aos meus aparelhos, outras que estão atreladas aos vídeos. Mas existem outras ainda que surgem justamente das conexões estabelecidas entre estes dois tipos de trabalhos. Foi por conjeturar algo que está entre os meus trabalhos, e não necessariamente neles, que cheguei ao arranjo que denominei de *Traças*, realizado em 2012, e posteriormente o arranjo denominado *Sala Cinza* (Figura 3), de 2014.

Revisitando e pensando em algumas questões de trabalhos mais antigos, dei-me conta que poderia fazer uma composição em vídeo para projetá-la sobre sensores foto-elétricos, ativando aparelhos sonoros elétricos. Conforme mencionado anteriormente, percebi que poderia fazer os aparelhos tocarem sons como reação ao jogo de sombra e luz arranjado no video, ativando o processo de transmutação da visualidade para a sonoridade.

Figura 3. (Autor omitido em função do double blind review). Sala cinza. Arranjo com video-projeção, sensores fotoelétricos e aparelhos sonoros. 2014. (Acervo do artista)

Quanto aos desdobramentos e entrecruzamentos entre meus objetos e videos, considero estes arranjos como uma espécie de dobra, uma espécie de reversão da relação estabelecida até então entre eles. Aqui, o objeto é que executa a composição sonora ao

vivo, a partir da montagem programada no video. Se na série *Remiquistifiqueitor* o objeto é que motivava o video, no arranjo *Sala cinza* é o video que ativa o objeto. A complementaridade entre o vídeo e o objeto estreitou-se muito neste trabalho. As composições foram realizadas levando em conta esta conjunção estrutural entre a imaterialidade da luz e da sombra e as respostas elétricas e físicas a estes estímulos, relacionado objetos e videos. O arranjo foi feito considerando tanto o video como os objetos como uma coisa só. Outro fator de complexidade neste trabalho reside na presença de ações que fiz com meu corpo, presente nos vídeos, dialogando com os objetos também por um viés da imagem que descreve uma atuação. De modo avesso ao que acontece em *Calder Piece* de Brown, onde o objeto rege a música, neste trabalho o video rege a música que é tocada pelos objetos.

PROCEDIMENTOS TÉCNICOS E CONCEITOS PARTICIPAM DA PRODUÇÃO DE SENTIDO

Tais relações se fizeram possíveis desta forma devido ao fato de estarem atreladas a um processo criativo que lança mão de diversas experiências com diferentes meios e artes. Parte do sentido e do conteudo conceitual desta produção se estabelece a partir da posição que habito entre os diversos meios com os quais trabalho, de onde consigo vislumbrar as relações entre eles. Se eu tenho experiência com diversos meios, então o *entre* também pode ser um espaço para habitar, onde todos estes lugares estão disponíveis.

Penso que a passagem da materialidade do fazer para a imaterialidade do conceito se faz possível muito a partir deste lugar impreciso onde os diversos modos, linguagens, meios e práticas entram em conexão pela experiência que se tem deles, ou ainda, pela sua co-habitação dentro de uma mesma experiência. Este lugar que é anterior, mas, ao mesmo tempo, sincrônico à experiência do fazer. Ele está em cada um destes espaços e ao mesmo tempo entre estes espaços, ou mesmo antes e além deles. É ao mesmo tempo em cada um destes territórios e nesta região móvel de contato que eu localizo minha produção. É onde habito, e é a partir de minha experiência nele que realizo minhas práticas.

REFERÊNCIAS:

GOLDBERG, Roselee. A arte da performance. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
LAGEIRA, Jacinto. Uma experiência pelicular. In Revista-Valise, Porto Alegre, v. 1, n. 1, ano 1, julho de 2011.
LICHT, Alan. Sound art. New York: Rizzoli International, 2007.
VERGO, Peter. The music of painting. London: Phaidon Press, 2010.

Notas

6 Os trabalhos mencionados neste texto estão disponíveis no seguinte endereço da internet: http://vimeo.com/user22247480

7 Sobre as relações entre o óptico e o háptico, conferir o artigo de Jacinto Lageira Uma experiência pelicular, publicado na Revista-Valise, Porto Alegre, 2011.

8 Sobre os objetos sonoros, Alan Licht (2007, p. 199) propõe uma categoria de escultura sonora (sound sculpture) que, segundo ele, não é a feitura de um instrumento mas uma escultura que é feita tendo em mente uma propriedade de produção de som inerente, ou uma máquina feita com a mesma finalidade. (idem, p. 201). Alguns dos meus aparelhos talvez se encaixassem na definição de escultura sonora proposta por Licht. Entretanto, não penso meus objetos sonoros exatamente como escultura, pois para mim as suas funções mecânicas e as suas possibilidades de manipu-

lação precedem e superam seus aspectos visuais e escultóricos. Por outro lado, para dificultar ainda mais esta classificação, há algo do pensamento de pintura neles, proveniente das origens de minhas experiências em arte e que se faz presente no momento em que dou forma a eles.

9 Talvez possamos caracterizar o vídeo documental pelo fato de que ele se refere a outra coisa que é mostrada através dele (neste sentido, ele é uma representação de algo), sendo ele uma forma de acesso ao fato ou fenômeno ao qual ele se refere, e sendo seu conteúdo ou significado dependente deste fenômeno primeiro, enquanto que o vídeo obra prescinde deste referente (embora possa tê-lo também), e tal conteúdo opera independentemente dele. Nesta passagem de vídeo documento para vídeo obra, o vídeo passa a constituir um fenômeno por si, com seu próprio fluxo e com suas próprias qualidades.

10 Muitos artistas como Nam June Paik, Marina Abramovic e Bruce Nauman, que desde os anos sessenta trabalhavam com diversas mídias, fizeram uso do video como uma extensão de seu trabalho. As performances em video de Nauman dos anos iniciais, por exemplo, estão diretamente impregnados pelo pensamento do fazer da escultura (GOLDBERG: 2006, p. 149).

CAMINHANDO, FALANDO EM VOZ ALTA NO ESPAÇO URBANO – A VOZ COMO MEMÓRIA E MÁQUINA DE GUERRA

WALKING TALKING ALOUD IN URBAN SPACE – THE VOICE AS MEMORY AND THE WAR MACHINE

Marion Velasco Rolim
PPGAV - Instituto de Artes - UFRGS

RESUMO
Este artigo trata da ação performática *Em voz alta na Travessa do Fala-Só*, de minha autoria, realizada na cidade de Lisboa/Portugal, em 2013, do seu processo de criação e de reflexões sobre questões que permeiam o trabalho, como a ocupação com voz do espaço urbano, paisagem sonora, caminhada e outras ações da vida cotidiana como performance. Para tal, usa os conceitos de memória enquanto multiplicidade, de Gilles Deleuze, máquina de guerra nômade e espaço liso de Deleuze & Guattari, mesclados ao pensamento de Paul Zumthor sobre a voz e de cultura sonora contemporânea de Brandon LaBelle.
Palavras Chave: Memória, Performance Arte, caminhada, voz, espaço urbano

ABSTRACT
This article deals with the performing action Aloud on Lonely Talker Lane, of my own, held in Lisbon / Portugal in 2013, of your creative process and reflections on issues that permeate the work, as the occupation of urban space with voice, soundscape, walking and other activities of everyday life as performance. To do this, use the concepts of memory of Gilles Deleuze, smooth space, war machine of Deleuze & Guattari, merged the thought of Paul Zumthor on the voice and contemporary sound culture of Brandon LaBelle.
Keywords: Memory, Performance Art, walking, voice, urban space

Como artista, investigo a imaterialidade na Performance Arte, através do uso do som e de tecnologia mista na criação de ações performáticas que se misturam e ou partem de situações da vida diária.

Por conta disso, me interessa a experiência, a presença e a ressonância do corpo, através da voz (falada, cantada, processada), bem como os eventos sonoros com os quais este (corpo) se relaciona, capta, produz.

Em busca do imprevisto e apoiada no acaso, pratico a caminhada como estratégia para o encontro de lugares e sonoridades, que se tornam partes fundamentais na criação dos trabalhos e das ações.

Entendo que o caminhante com sua pratica, ao se integrar a um contexto sonoro, também o ajuda a construir, como descreve Brandon LaBelle, 2012,

> *"Saindo de casa, o ponto de vista acústico da rua se abre, pontilhado de padrões rítmicos, impulsionado pelo passo, em toda sua medida e flutuante dinâmica. Para seguir isso tem que rastrear marcas e arranhões em meio à textura urbana, formando um mapa de muitos itinerários. Do passeio diário à determinado caminhante, a cartografia do passo também traça os eventos sonoros circundantes, auxiliado pelo movimento de pedestres. Ritmo, em juntar o calor da onda sonora com a materialidade do ambiente construído, esculpe uma figura do tempo-espaço cujas energias temporalmente demarcam a cidade. (...) A caminhada cria um discurso para além do passo, cuja linguagem rítmica é da ordem da ´forma-viagem´". (LABELLE, 2012: 105-106).*

Deleuze, 2006 acredita que as linhas são "os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos. Por isso cada coisa tem sua geografia, sua cartografia, seu diagrama".

Nas tramas que compõem a cidade, para além dos segmentos, da circulação, dos circuitos e dos modos de uso do espaço urbano, se criam conexões obscuras, sinais, aparentemente sem sentido e linhas de fuga, pois como afirma LaBelle, 2012,

> *"A cidade é também um ruído, bem como um texto, uma cultura, bem como um mapa, um terreno reverberante, bem como um espaço cheio de signos, a pavimentação da história através das politicas governamentais, bem como a sonoridade potente que envolve a vida cotidiana. (...)"(LABELLE, 2012:108)*

Assim, o atravessamento dos signos, os rumores da memória e outros acontecimentos que compõem o dia-a-dia da cidade, são passiveis de leitura.

A *Travessa do Fala-Só* foi encontrada em outras linhas de errância: nos trajetos virtuais por sites associados ao Google map, enquanto eu produzia uma viagem a Lisboa, onde deveria apresentar um paper na Sixth International Deleuze Studies *Conference*, "The territory in-between"[11].

O intrigante nome da Travessa – que, ao mesmo tempo, enaltece um morador tagarela e o mantém anônimo, me instigou a visitar o lugar e a criar uma ação performática, cuja proposição já parecia dada: – Atravessar o lugar falando só.

Alguma provocação seria possível na experimentação: "ir de um ponto a outro" em voz alta, e na construção, de modo diferente, da situação que ocorreu noutro tempo.

Ao pesquisar o morador que a travessa faz referencia, encontrei uma vídeo-reportagem portuguesa que investigava as origens dos nomes inusitados das ruas de Lisboa. A Travessa do Fala-Só era uma delas, mas nos depoimentos colhidos, a identidade do ´senhor´ que falava sozinho, bem como o conteúdo desta fala, permaneceu sem testemunho, emaranhada na memória da cidade.

ESPECULANDO SOBRE A VOZ

Paul Zumthor, 2007 afirma que a voz é "um lugar simbólico por excelência; mas um lugar que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro".

A voz também cria um ´em casa´– questão trazida por Deleuze & Guattari no conceito de Ritornelo, que Zumthor, 2007 trata como sentimento de sociabilidade, quando diz: "Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo". Exatamente, porque "a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença" e, também, porque "o que importa mais profundamente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se enuncie como uma lembrança".

No entanto, a potência simbólica e comunicativa da voz – presença, articulação, disposição para entrar em relação e lembrança, não está livre das normatizações, sendo modelada por uma série de convenções, como outras instâncias do comportamento social.

Ao longo do tempo e em diferentes culturas, convencionou-se que o gesto de falar sozinho e em voz alta na rua, nos ambientes e transportes públicos, está associado à falta de educação, a patologias mentais e a outras formas desviantes, sendo praticado, por motivos variados, por aqueles que escapam das normas.

Nas últimas décadas, pode-se observar uma situação interessante nas ruas das grandes cidades: pessoas sozinhas sentadas em lugares públicos, caminhando, dirigindo carros falando e cantando em voz alta.

As novas tecnologias de comunicação e de entretenimento que favorecem a mobilidade e a realização de multi tarefas, autorizam as pessoas, através de dispositivos eletrônicos compactos, muitas vezes acoplados ao corpo e com sistema wireless, a falar e a cantarolar sobre algum arquivo de música ou som de radio. Por vezes, o som vaza dos fones de ouvido e dos compactos auriculares evidenciando um motivo ou revelando, em viva voz, o seu interlocutor.

Se, nos depararmos com esta situação de ver alguém falando sozinho não causa estranhamento, o uso de altos volumes em lugares específicos pode causar incomodo. Por conta disso, falar em voz alta na rua, mediado pela tecnologia ou não, ainda pode ser mal visto e considerado falta de educação.

Talvez, o que mais encante e espante, ainda seja, a ocupação do espaço público pela voz coletiva, pelo seu "potencial nomádico", por reconstituir, como explica Deleuze, 2012 "um espaço liso ou de uma maneira de estar no espaço como se este fosse liso" e pelo seu "movimento turbilhonar ou giratório" que remete à máquina de guerra. Exemplos: torcidas de futebol, motins, manifestações políticas, jovens bêbados saindo de festas, etc.

Zumthor, 2005 também destaca a importância e a intensidade da voz coletiva, quando diz que

> *"(...) nos grandes agrupamentos de multidões, a reunião propriamente dita constitui um momento, uma entidade espacio-temporal de natureza passional; um espaço-tempo psíquico intenso, onde a poesia oral desempenha, simultaneamente, um papel declarativo e um papel de concentração, de explosão de energias." (ZUMTHOR, 2005:90)*

De volta ao Fala só, as questões acima evidenciam alguns problemas neste "falar só" que compõe o nome travessa.

Entendo a fala solitária do ´senhor´ da Travessa do Fala Só, como um desajuste no modelo que se convencionou para uso social da voz, ou seja, é um acontecimento-linha de fuga da vida cotidiana, mas que, pela repetição, virou hábito.

O ´senhor´ podia falar em voz alta, consigo mesmo, mas esta situação evidencia uma escuta do povo que ali vivia, que ajudou a popularizar e a nomear a situação e culminou na sua territorialização em nome de rua.

TEMPO EM ESPIRAL, ESPAÇO LISO E A VOZ COMO MÁQUINA DE GUERRA

Deleuze, 1998, define o tempo como um emaranhado labiríntico, uma massa e um turbilhão em espiral, com seus "saltos, acelerações, rupturas e diminuições de velocidade" e variação infinita.

Isso muda o que se entende por memória, que não mais reconstitui as coisas, mas se desdobra e se interconecta com diferentes tempos. Com isso, a memória assume um caráter múltiplo, criador e produtor de presente e de futuro.

Ao se ocupar do espaço, Deleuze e Guattari, 2006 apresentam a máquina de guerra como

> *"agenciamento linear que se constrói sobre linha de fuga. Nesse sentido a máquina de guerra não tem por objetivo a guerra; ela tem por objetivo um espaço muito especial, o espaço liso, que ela compõe, ocupa, propaga. O nomadismo é precisamente esta combinação de máquina de guerra-espaço liso [...] uma máquina de guerra pode ser revolucionária ou artistica, muito mais que guerreira" (DELEUZE & GUATTARI, 2006:48).*

"O espaço liso [nômade] é justamente o do menor desvio [...]" Deleuze e Guattari, 2012. Se o ar é considerado espaço liso e este espaço é ocupado pelas "intensidades, os ventos e os ruídos [...], as forças e as qualidades táteis e sonoras", arrisco dizer que a voz, que sopra sílabas, palavras e sons, que se projeta e se propaga, dependendo do uso, pode ser considerada arma, já que "tudo que lança ou é lançado é, em princípio, uma arma" e máquina de guerra poética, artística.

A ação performática *Em voz Alta na Travessa do Fala-Só* se propôs a construir, de modo diferente, uma situação que ocorreu noutro tempo, ao estar no espaço e atravessá-lo com fala solitária e em voz alta, ativando o caráter múltiplo e criador da memória.

SOBRE EM VOZ ALTA NA TRAVESSA DO FALA-SÓ

Em Lisboa, percorri os arredores da Travessa do Fala-Só – região turística da Baixa Pombalina - Praça dos Restauradores, Calçada da Glória, Bairro Alto e me dediquei ao que seria falado e mesclado à paisagem sonora da região, deixando para explorar a Travessa do Fala-Só, no dia estipulado para a ação.

O texto foi criado, um dia antes da ação, num final de tarde à beira do Rio Tejo e faz referência ao que eu via e ouvia naquele lugar, bem como, a situações observadas noutros pontos de Lisboa. Com isso, entendo que, durante a ação, este espaço-tempo da cidade foi transportado para a Travessa do Fala-Só.

Assim, na tarde de 22 de julho de 2013, tracei um trajeto no trecho mais longo e estreito da *Travessa do Fala-Só* – que tem quatro entradas e saídas, e o percorri a pé, sozinha, lendo em voz alta o texto preparado. Durante o tempo em que a ação ocorreu, operei os equipamentos[12] e falei só. Após dizer a última frase do texto, dois homens e uma mulher entraram na rua, conversando. Mantive o registro de suas vozes e adotei a situação como o encerramento da ação.

Em voz Alta na Travessa do Fala-Só é o acontecimento em si e os documentos gerados: texto poético; clipe de som com voz[13] – que mantém o tempo da ação sem cortes e com as alterações que ocorreram, naturalmente, no discurso, ao longo do percurso. A fim de intensificar as singularidades destes pontos sonoros (atropelo de palavras, mudança de entonação, interrupção para respiração, repetição, etc...), foram aplicados diversos efeitos sonoros (plug-ins) do software de edição de som Nuendo 5, como: Reverber, Restoration, Modulation Chorus, Delay, Envelope.

Além disso, foram feitos autorretratos (selfies), fotografias e vídeo da Travessa e, gerado um link em código QR, que dá acesso à imagem do trajeto realizado, em mapa do Google[14].

São os documentos gerados na ação que disponibilizam ao público, aquele espaço-tempo com vozes, vento, ruídos e imagens. Mas, é interessante lembrar que, de acordo com Paul Zumthor, 2007, há uma comunicação anterior, que se dá entre voz e ouvido. Sendo assim, foi minha a primeira audiência da ação, conforme explica o teórico medievalista

> *"Voz implica ouvido. Mas há dois ouvidos, simultâneos, uma vez que dois pares de ouvidos estão em presença um do outro, o daquele que fala e o do ouvinte. (...) O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente. A visão também capta, certamente, um espaço; mas um espaço orientado e cuja orientação exige movimentos particulares do corpo. É por isso que o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima. Ouvindo-me, eu me autocomunico. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos – embora de uma maneira diferente – que ao outro." (ZUMTHOR, 2007:86-87)*

"Em Voz Alta na Travessa do Fala-Só, no formato: fotos, peça sonora e texto, integrou a exposição ALTERAÇÃO com curadoria de Clóvis Martins Costa, que pode ser vista no Espaço Cultural FEEVALE - Novo Hamburgo/RS, sul do Brasil, entre 08/10/2013 e 20/12/2013 e faz parte da minha pesquisa de doutorado em Poéticas Visuais, no PPGAV – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil."

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quem fala sozinho em voz alta, fala, primeiro, consigo mesmo, pois "a voz, independente daquilo que ela diz, propicia um gozo" (Zumthor, 2007:63).

A voz percorre o espaço liso do ar e, se torna perturbadora, quando se coloca fora do que se convencionou como seu uso social, tornando-se arma e máquina de guerra nômade.

No caso do ´senhor´ da Travessa do Fala-Só, o acontecimento se fixou na localização e na repetição, fazendo com que, quem vivesse ali, o escutasse, o nomeasse (mesmo que de modo indefinido) e territorializasse a situação em nome de rua.

A ação performática "*Aloud in the Talk-Alone´s Lane*" cria uma linha de fuga na Travessa do Fala-Só, pelo atravessamento em diferentes tempos. Ao atravessá-la, falando em voz alta, é ativado o caráter múltiplo, criador e produtor de presente e futuro da memória.

Acredito que as negociações do 'aqui-e-agora', no polifônico espaço urbano, alteraram, por um tempo, o cotidiano da Travessa do Fala-Só. A voz alta adquiriu sua potência de máquina de guerra artística, fazendo com que artista e lugar crescessem, "no sentido em que se constata que o nômade cria o deserto tanto quanto é criado por ele", conforme enunciado por Deleuze & Guattari no livro Mil Platôs - Volume 5.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol.5. São Paulo: Editora 34, 2012 (2ª edição).

_____. Conversações, 1972-1990. São Paulo: Ed34, 2006.

_____. Diferença e Repetição. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

LABELLE, Brandon. Acoustic Territories – Sound Culture and Everyday Life. NY/London: Continuum International Publishing Group, 2012.

SAPO vídeos. Programa "Que nome é este? Em Lisboa, na Rua da Triste-Feia" http://videos.sapo.pt/DbTh069ODuKnTzDwOKCF (acessado em: 25/02/14).

ZUMTHOR, Paul. Escritura e Nomadismo: Entrevistas e Ensaios. Cotia,SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 2ªed.rev e ampl.

NOTAS

11 Viajei a Lisboa com apoio financeiro do PPGAV–IA-UFRGS e MINC/SEFIC/Brasil, para apresentar o artigo Small Ritornellos in sound piece Jungle Metal que integrou a mesa Sonic Assemblages da Conferência citada, realizada na Universidade de Lisboa, entre os dias 08-10 de julho de 2013.

12 O discurso foi captado com gravador de som ZOOM-H4. Os autorretratos em frente aos azulejos com o nome da Travessa e as imagens em movimento foram realizadas com câmera-midia celular Samsung GALAXY - S4.

13 A peça sonora Em Voz Alta na Travessa do Fala-Só encontra-se disponível no site https://soundcloud.com/marion-velasco/em-voz-alta-na-travessa-do

14 Os demais documentos foram postados no blog: http://empilhamento.blogspot.com.br/2013/10/em-voz-alta-na-travessa-do-fala-so.html ; http://empilhamento.blogspot.com.br/2013/10/em-voz-alta-na-travessa-do-fala-so_14.html

LA LIBERTAD CREADORA, LA POÉTICA DE LOS MATERIALES Y SUS DETERIOROS: UN DILEMA PARA LA PRESERVACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

THE CREATIVE FREEDOM, THE POETRY OF MATERIALS AND THEIR DAMAGES: A DILEMMA FOR THE PRESERVATION OF CONTEMPORARY ART.

Mário A. Sousa Júnior
Rosario Llamas Pacheco
Universidad Politécnica de Valencia – Valencia – ESPAÑA.

RESUMEN

Es sabido que el arte contemporáneo se ha centraron en el trinomio constituido por la figura del artista y su libertad creadora, la poética de los materiales y el mercado del arte, convirtiendo la producción artística en productos culturales únicos, valorados según la demanda de lo nuevo y la necesidad de una materia perdurable y novedosa en relación con la idea. Y en este sentido, es cada vez menos aceptable la posibilidad de envejecimiento de la obra, hasta el punto de que ésta puede acercarse a la ruina debido a las imposibilidades técnicas de restauración, conservación y preservación que tenemos actualmente a nuestra disposición.

A partir de este punto proponemos una discusión sobre el concepto de ruina en el arte contemporáneo a través de una mirada hacia la historia del arte, dada la experimentación técnico-material y expresiva que los artistas conquistaron, y llegando hasta la actualidad. Con esta aportación del concepto de ruina en relación con la materia como valor estético y discursivo, investigamos cuál o cuáles son las relaciones del arte contemporáneo con tal concepto ante el envejecimiento, pudiendo llegar hasta el punto mismo de degradación total de la obra, y llevando inexorablemente a su pérdida irreversible aceptando la posibilidad inminente de la muerte de la idea.

Palabras clave: Arte contemporáneo, preservación, deterioro, ruina, muerte de la idea.

ABSTRACT

It is known that contemporary art has focused on the triad consisting of the figure of the artist, the poetics of the materials and the art market, becoming the artistic production of unique cultural products, valued according to the demand of the new and the need an enduring and innovative material in relation to the idea. By the way, it is becoming less acceptable the possibility of aging of the work, to the point that it near come to ruin because of the technical impossibility of restoration, conservation and preservation that we currently have at our disposition.

From this point we propose a discussion on the concept of ruin in contemporary art through a look into the history of art, with technical material experimentation and expressive artists´ conquered, reaching today. With this contribution the concept of ruin in relation to the matter

as discursive and aesthetic value, we inquire what are the relationships between contemporary art and this concept of aging, to the same point of total degradation of work, leading inexorably to its irreversible loss with the possibility and imminent death of the idea.
Keywords: Contemporary art, preservation, decay, ruin and death of the idea.

INTRODUCCIÓN

Con el Renacimiento se inicia un nuevo proceso histórico de autonomía de las artes occidentales que afectará a la actividad artística: artista, obra y lenguaje artístico. En este momento, se produce una distinción entre artista y artesano, la producción se aleja de la religión, la obra es diferenciada de otros objetos y el lenguaje artístico deja de referirse a objetos exteriores por la búsqueda de una forma pura. A finales del siglo XV ocurre una importante ruptura con los estatutos gremiales: las actividades de escultores, arquitectos y pintores ya no se consideran desde el prisma de los oficios manuales sino que, acceden al nivel de las artes liberales. La figura del artista gana una estatura independiente en el escenario de la historia, también surge la biografía del artista como una entidad independiente conforme resaltan algunos autores (Kris, Kurz, 2007), reforzando así la figura del genio universal situado frente a las figuras anónimas y solitarias.

En un segundo momento, más cercano al siglo XVIII, coincidiendo con la revolución francesa y el surgimiento de la primera revolución industrial, es establecido un nuevo status de las obras de arte conforme menciona (Moulin, 1978) *"A partir de cette revolutión, le produit artistique tend a se définir par opposition, le produit industriel, a la machine est opposée la main de l'homme, au travail parcellaire, le travail indivisé, à la production en série d'objets identiques la singularité de l' objetos unique"*[1]. Cabe señalar también que a finales del referido siglo las colecciones privadas y públicas ya se consolidan y, en estos momentos son organizados los primeros mercados de venta y exposición de obras de arte y objetos artísticos.

LA LIBERTAD CREADORA Y LA FIGURA DEL ARTISTA

La figura del artista como demiurgo, individuo escogido por el poder sobrenatural aún perdura y en la medida en que se ha asentado tal concepción, esta contribuye a que se sublime el valor de la idea, del concepto el cual se plasma sobre la materia. Pero al final del siglo XVIII con el advenimiento de las teorías de la Ilustración y, primeramente con Immanuel Kant, el concepto de genio surge como intento de explicar a luz de la filosofía, la cuestión de la capacidad creativa en su respectivo sujeto, el artista. A partir del concepto del genio podríamos inferir sobre la aparición de una "libertad poética" la cual el artista adquiere ante la notoriedad que le otorga el titulo de genio, y por lo tanto como poseedor del talento.

A finales del siglo XIX y principios del XX, los artistas vislumbran numerosas posibilidades técnicas cuando admiran fascinados, objetos, esculturas y arquitecturas africanas y oceánicas y se inspiran en el potencial estético de obras y tradiciones estilísticas no occidentales, rompiendo con sus propios referentes culturales para elegir como fuente de inspiración innovadora y rupturista el arte de los "otros". Y no es casualidad, conforme menciona (Inaga, 1993), "The notion of the avant-garde itself is based on a Eurocentric

point of view. Not by accident did the avant-garde come into its own during the colonial period"[2]. Las características formales de las obras del arte "primitivo", se transmutaron en la más reconocida de las vanguardias artísticas. Así, la posibilidad poética de los materiales utilizados en las obras también es explotada por la significación de la materia que, en muchos casos es perecedera, por acercarse a la matriz orgánica, pero que sigue teniendo su significado ante la comprensión de una forma expresiva ancestral, por lo que la durabilidad de la materia es necesaria.

El surgimiento de materiales orgánicos modificados también constituirá otra posibilidad creativa y por qué no decir expresiva, que amplió el espectro de materiales, además de los tradicionales utilizados por los artistas, los cuales en un primer momento vieron en el nitrato de celulosa, un material muy flexible y supuestamente duradero pero, que en un corto espacio de tiempo presentó deterioros irreversibles. El "plástico", designación general para la diversidad de los materiales poliméricos surge como un sustituto del nitrato de celulosa a partir de pos guerra, es utilizado por los artistas como material de trabajo, aumentando de manera espantosa su empleo hacia finales de la década de 1960, a pesar de la creciente evidencia de que se tornaba inestable y requería de la conservación inmediata o el reemplazo.

Será en los años sesenta cuando el artista adoptará una postura ante su producción jamás asumida en épocas anteriores en lo que se refiere a una actuación pre y pos-creación influenciando positivamente por el mercado de sus obras. El artista se convierte en gestor e inversor de su propia creación y producción llevando el concepto del objeto de consumo "arte" más allá, transformado sus obras también ante la necesidad de consumo creada.

A principios de los setenta surgen propuestas artísticas de destrucción o auto aniquilación ejemplificadas en las obras de Jean Tinguely (1925-1991). Su obra refleja una reflexión artística basada en un discurso expresivo de contestación ante los fragmentos de creatividad, como el elemento de ruina, además de una seducción por la máquina y las posibilidades infinitas del movimiento: también aparece el interés por la destrucción, por una acción continuada que promociona la vida, su agotamiento y muerte.

En el contexto globalizado, a finales de los años ´80 se adaptarán profundamente las nuevas tecnologías advenidas del ambiente virtual. Nuevas posibilidades de creación serán incorporadas a las obras de arte y nuevas formas de expresión serán exploradas por artistas como Nam June Paik (1932-2006), donde los equipos eléctricos-electrónicos y computacionales constituirán la base material de las obras. Estas nuevas tecnologías también definirán en muchos casos, sus limitaciones frente a la obsolescencia tecnológica programada, ya que los esfuerzos iniciales eran direccionados más a la cualidad de grabación y sus respuestas y no a la preservación de las informaciones y los soportes. Ahora la posibilidad de ruina está ligada directamente a la incapacidad generada por la imposibilidad de reproducción de las imágenes ante una tecnología que cambia a una velocidad mucho más acelerada.

La utilización de materiales orgánicos nítidamente perecederos sigue siendo explorada por los artistas. La carga poética que dichos materiales aportan a las obras de arte es un hecho innegable. El problema surge en la gran mayoría de casos con el paso del tiempo

acercándose primordialmente al concepto de lo efímero pero, más allá, el estado de ruina es algo inevitable, poniendo así en evidencia la fragilidad e imposibilidad de la preservación de la idea, convirtiéndose así en un vacio en sí misma.

En estos términos el concepto de ruina conlleva un doble significado para muchos artistas ante la cuestión inalterable del deterioro a que todos los materiales están sujetos. La significación del paso del tiempo, como bien traduce Mijaíl Bajtín (1895-1975), que hace referencia al pequeño tiempo, del cual tenemos una percepción momentánea y, al gran tiempo, cuya percepción se nos escapa, es especialmente interesante. Bajtín no saca a la obra del continuum del tiempo, simplemente amplía la noción del mismo desde el impulso ético y por qué no decir estético, de una auténtica articulación del reconocimiento de la obra de arte.

Ante estos dos conceptos del tiempo, cabe señalar que los artistas asumen la posibilidad de la ruina y a la vez de lo efímero, aunque ambos conceptos nos conducen a caminos diferentes, pero no contrarios, ya que el deterioro estará presente en ambos casos de modo que cuando no es asumido por el artista, la obra original puede acercase a la ruina. El mismo deterioro que al principio es estético, se volverá finalmente en algo no deseado, y por lo tanto, tenderá a sobresalir en él su aspecto negativo.

EL ARTISTA Y LA INTENCIONALIDAD ANTE SU PRODUCCIÓN

La intencionalidad artística es, de entre todos los puntos relativos al arte en general, aquél que más suscita dudas y divergencias, es evidente tal complejidad cuando buscamos una regla general para aplicar el concepto como inicialmente lo entendemos.

La intención artística es algo no tan explícito como generalmente la concebimos pues, debido a que los objetos artísticos contemporáneos se han independizado de la materia, ya no podemos acercarnos a ella desde los conceptos tradicionales, auxiliados por la cronología utilizada para el análisis de los movimientos artísticos. Los “ismos”, a partir del impresionismo, no son más definidores de categorías ideológicas. Más tarde, a partir de la década de 1960 observamos más allá de la materia, las tendencias auto-referenciales que, según (Schinzel, 2003) constituyen “mitologías individuales”, una visión subjetiva y mítico-simbólica del mundo que pasa a convivir y contraponer características esenciales como la objetividad, la regularidad, la lógica o el intelecto puro, tan predominantes en todas las vertientes del arte conceptual.

La determinación y la identificación de la opción y la intención estética de un artista es una tarea difícil pero importante para los conservadores y restauradores encargados de la interpretación y conservación del arte contemporáneo. Las intenciones del artista deben ser analizadas con el mejor de los conocimientos de los profesionales de la conservación. Muchos artistas contemporáneos han desarrollado una visión personal hacia el cambio y el envejecimiento en sus obras, prefiriendo la estabilidad a largo plazo. Lo que constituye un cambio “aceptable” puede proponer una situación muy diversa de la pretendida. En estos términos hacemos aquí la referencia al “acaso”, efecto no controlado y también no esperado al que muchos artistas someten a sus obras durante el proceso creativo como una forma de salvamiento “no intencional” que, en un determinado momento, busca un valor estético como forma de auto convencimiento, añadido así al hacer artístico como parte de la creación.

La intencionalidad artística siempre constituyó un tema muy complejo pues de antemano, está relacionada directamente con los conceptos de genio y artisticidad, donde la estética y la historia del arte se hacen presentes como instrumentalización para identificarla, además de la psicología del arte necesaria también para explicarla como una posibilidad de exponer y valorar la figura del artista como único sujeto en su obra. El historiador, escritor y filósofo italiano Benedetto Croce (1866-1952) describió bien este nuevo modo de ver las cosas con la observación de que lo importante es la personalidad estética y no la personalidad empírica del artista: el creador de obras de arte y no el hombre que vive su existencia cotidiana. A partir de este punto llega a proponer una "Historia del arte sin los artistas", aunque este concepto parece cortar, más que intentar desatar el nudo gordiano que une al artista y su obra.

También en estos términos citamos aquí el capital texto de (Barthes, 1987), La muerte del autor publicado en 1968 donde pone en evidencia las variadas posibilidades interpretativas en un texto literario y la búsqueda de una "intención" del autor que no es explícita y, en muchas ocasiones no identificable por el lector. Menciona también la "intención" en las manifestaciones artísticas afirmando que el Surrealismo contribuyó a la desacralización de la imagen del autor con la propuesta de la escritura automática, dejando claro que la intención era no tener "intención". En el mismo texto el autor hace referencia a Van Gogh, a partir de la reunión entre el artista y su obra gracias a su diario íntimo y su supuesta locura, determinando una posible "intención" que influye por ejemplo, en los colores que el artista utilizaba.

Al final detectamos aquí dos corrientes denominadas intencionalista y antiintencionalista que se contraponen en la cuestión primera de la determinación de una "intención artística" a las cuales (Carreño, 2001) intenta mostrar que:

> *"(…) no es coherente adoptar una definición intencionalista del arte y al mismo tiempo anti-intencionalista del valor y la interpretación artística, es decir, que no se puede mantener que la intención de hacer arte explica la artisticidad de un objeto, y al mismo tiempo negar que comprender una obra de arte signifique identificar las intenciones de su autor".*

Ante la explicación de estas dos corrientes y la comparación entre ellas, nos parece que la determinación de la intencionalidad artística sigue suscitando aún muchas dudas pero tenemos claro que, con el arte contemporáneo las complejidades se tornan más evidentes en la medida que sus creadores permanecen presentes en la escena de la creación y siguen teniendo "voz" ante sus obras, hecho garantizado por mecanismos jurídicos y quizás mercadológicos.

EL ARTE CONTEMPORÁNEO: EL CONCEPTO DE RUINA Y LA PARADOJA DE SU CONSERVACIÓN Y PRESERVACIÓN

A partir de la libertad creadora y de la intencionalidad artística exponemos aquí dos casos que ilustran la posibilidad de acercamiento al concepto de ruina a que las obras de arte contemporáneo están sujetas por la imposibilidad de conservación o incluso preservación ante el envejecimiento.

La primera obra se titula “Pele” de 1990, ha sido concretada en látex de caucho sobre madera (Figura 1), por la artista brasileña Anna Barros (1932-2013) y recibida en donación por el Museo de Arte Contemporáneo da la Universidad de São Paulo–MAC/USP–Brasil. Tal obra presentó, a lo largo del tiempo, deterioros irreversibles por el desecamiento, pérdida de flexibilidad, decoloración y fragmentación intrínsecos al látex (Figura 2) y, comprobando su estado de conservación así como la imposibilidad de restaurarlo, conservarlo y preservarlo, la artista, en el momento de su entrevista concedida en junio de 2011 al personal del taller de conservación y restauración del MAC, hizo la sugerencia de sustitución de la obra por una performance. En esta acción, haría un enterramiento de la pieza, considerando su idea referenciada en la piel humana, tal hecho seria documentado por una grabación en video, la cual se quedaría en el museo, pero tal performance no llegó a realizarse porque la artista falleció antes de concretarla. La obra sigue almacenada en el referido museo.

La segunda obra es titulada “Biological Chips # 2”, de 1992 y fue concretada con césped sobre papel (Figura 3) por el artista español Manuel Saiz (1964) y ubicada en la colección del Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía–MNCARS en Madrid–España. La obra presenta manchas irreversibles, infección por hongos e insectos xilófagos (Figura 4), su constitución técnico-material imposibilita cualquier acción de conservación o preservación. El propio artista admite que su estado se acerca a la ruina, según una entrevista concedida en enero de 2013 al personal del taller de papel del departamento de conservación y restauración del MNCARS. La obra sigue almacenada en el referido museo.

CONCLUSIÓN

Acabamos de exponer cómo la obra de arte contemporáneo, aún encontrándose realmente cercana en el tiempo al momento de creación, puede presentar niveles de degradación que imposibiliten cualquier acción de conservación o preservación. Reflexionar sobre el concepto de ruina en el arte contemporáneo es generar preguntas que apunten hacia nuevas consideraciones respecto a la materia y su supervivencia y, más allá, que apunten a la imposibilidad de permanencia de la idea, de su transmisión a través del mismo tiempo que la destruye. Aceptar la ruina es aceptar el proceso natural de vida de todas las cosas. Es la aceptación de la muerte de la idea.

Figura 1 – Anna Barros, Pele, 1990 – Látex de caucho sobre madera – Colección MAC-USP.

Figura 2 – Detalle de la obra con desecamiento, descoloración, desgarros y pérdidas del látex con evidencia del tejido que le soporta.

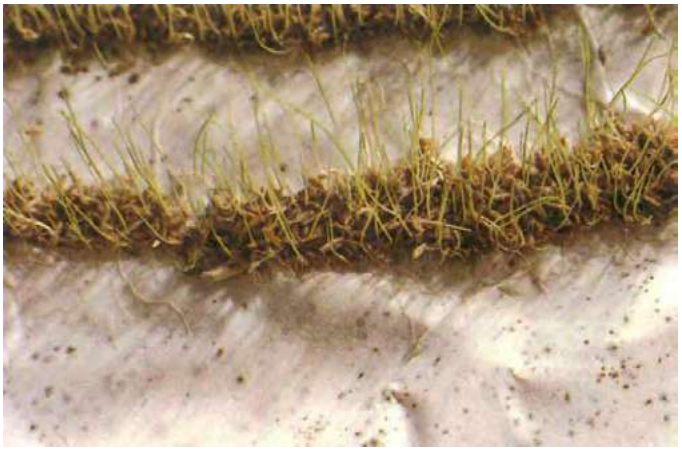


Figura 3 - Manuel Saiz – Biological Chips #2, 2003 – Césped sobre papel, 140 x 130 cm – Colección MNCARS.

Figura 4 – Detalle de la obra con evidencias de manchas de hogos e infección por insectos xilófagos.

REFERÊNCIAS

KRIS, E. KURZ, O. La Leyenda del artista. Madrid : Cátedra, 2007. p. 24.

MOULIN, R. “La gênese de la rareté artistique” In: Ethnologie Française, vol. VIII, 1978. p. 241.

INAGA, S. “The impossible avant-garde in Japan: does the avant-garde exist in the third world?” In: Comparative and General Literature 41, 1993. p. 69.

SCHINZEL, H. “La intención artística y las posibilidades de la restauración”. In Restauración de pintura contemporánea: Tendencias, materiales, técnica. Madrid : Akal, 2003. p. 45.

BARTHES, R. “La muerte del autor” In: El susurro del lenguaje. Barcelona : Paidós, 1987. p. 66.

CARREÑO, F. “’Institución-arte’ e intencionalidad artística”. In: Enrahonar, no. 32-33, 2001. p. 151.

NOTAS

1 T.A : El producto artístico tiende a definirse por oposición al industrial. A la máquina se le opone el trabajo del hombre, al trabajo parcelado, el global, a la producción en serie de objetos idénticos, la singularidad del objeto único.

2 T.A: La noción de la propia vanguardia se basa en un punto de vista eurocéntrico. No es por casualidad que la vanguardia se desarrollara durante el período colonial [Imperialismo].